Das Aussehen Christi in der deutschen Bildkunst des 19. Jahrhunderts

Wandlungen des Christusbildes

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. Phil.
vorgelegt dem Fachbereich 07
der Johannes-Gutenberg-Universität
Mainz

von
Martina Bergmann-Gaadt
aus Aschaffenburg

Mainz
2015

Referent:

Korreferentin:

Tag des Prüfungskolloquiums: 5. Februar 2013

Meinen Eltern in Dankbarkeit gewidmet.

Gliederung

1. **Einleitung** S. 1

2. **Aufgabenstellung** S. 3
   2.1. Rechtfertigung des Themas S. 3
   2.2. Eingrenzung des Themas S. 4
   2.3. Zielsetzung S. 7
   2.4. Zu Auswahl und Erhaltung der bearbeiteten Werke S. 8
   2.5. Zur Gliederung S. 9

3. **Forschungsstand** S. 9

4. **Kulturgeschichtliche Voraussetzungen: Das Verhältnis von Kirche, Staat und Gesellschaft** S. 17
   4.1. Politische Veränderungen und ihre Folgen S. 17
   4.2. Aufklärung, Rationalismus, Schleiermachers Reformtheologie und frühe Erweckungsbewegung S. 18
   4.3. Pietismus S. 21
   4.4. Reform des Kirchenwesens und Aufbau der Protestantischen Landeskirchen S. 21
   4.5. Die Katholische Kirchenerneuerung S. 23
   4.6. Der Kulturkampf S. 25
   4.7. Der freie Protestantismus S. 26
   4.8. Der Erste Weltkrieg S. 26
   4.9. Situation der christlichen Kunst S. 27

5. **Kunstmarkt und christliche Bilder** S. 28
   5.1. Die Stellung der Kunstvereine S. 30
   5.2. Ausstellungswesen S. 33
   5.3. Kunstkritik und Publikationsorgane S. 35

6. **Die Gestalt Christi in der Überlieferung in Schrift und Bild** S. 39
   6.1. Schriftquellen zur äußeren Erscheinung Christi S. 39
   6.2. Christliche Bildtradition S. 40

7. **Das klassizistische Christusbild** S. 62

   Anton Raffael Mengs - Christian Wilhelm Ernst Dietrich - Angelika Kauffmann - Jacques-Louis David und seine deutschen Schüler Tischbein und Schick - Johann Peter von Langer und Schüler - Frühe Werke von Peter von Cornelius - Karl Wilhelm Wach und Wilhelm Hensel - Karl Friedrich Schinkel - Johann Heinrich von Dannecker - Bertel Thorvaldsen und Nachfolge - Jean-Auguste-Dominique Ingres und Nachfolge - Bildhauer um die Jahrhundertwende - Ary Scheffer

   7.1. Fazit: Schönheit und Vollkommenheit der Deitas Christi S. 128

8. **Das Christusbild in der Romantik** S. 130

Die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen - Der junge Johann Friedrich Overbeck - Die Brüder Heinrich, Ferdinand und Friedrich Olivier - Die weitere Entwicklung des Christusbildes bei Overbeck - Graphische und Druckgraphische Blätter Overbecks - Erwin und Otto Speckter - Marie (Anna Maria) Ellenrieder, Luise Seidler und Pauline Steinhäuser - Julius Schnorr von Carolsfeld - Die Bibel in Bildern von Julius Schnorr zu Carolsfeld - Theodor Rehbenitz - Peter von Cornelius und Nachfolge - Philipp Veit - Veits Entwürfe der Wandgemälde im Mainzer Dom - Joseph Anton Settegast - Ritter Joseph von Führich - Leopold Kupelwieser - Jakob Edward von Steinle - Friedrich Wilhelm von Schadow - Künstler der Düsseldorfer Schule: Julius Hübner, Alfred und Otto Rethel - Die Düsseldorfer Spätnazarener: Ernst Deger, Franz Ittenbach, Andreas Müller - Carl Gottfried Pfannschmidt - Bernhard Plockhorst - Johann Michael Ferdinand Heinrich Hofmann - Die Münchner Schule und ihr Umfeld: Heinrich Maria von Hess, Die Brüder Johann Baptist und Claudius Schraudolph, Ludwig Glötzle und Martin von Feuerstein, Gebhard Fugel, Fritz J. Kunz

8.1. Fazit: Das Christusbild der Romantik und Nachromantik S. 305

8.2. Anforderungen an „innere“ Werte des Christusbildes durch die Kunstkritik S. 308

8.3. Kritik am idealen Christusbild der Romantik S. 311

9. **Die Einbindung des Christusbildes in Geschichte und Gegenwart** S. 313

9.1. Kritik am biblischen Jesusbild und die Leben-Jesu-Forschung S. 313

9.2. Die biblischen Orientmalerei S. 317

Horace Vernet - Wilhelm Gentz - Wiliam Dyce - Briton Rivières, Iwan Nikolajewitsch Kramskoij - Alexander Andrejewitsch Iwanow - Carl Heinrich Bloch – William Holman Hunt - John Everett Millais - David Wilkie -Jean-Leon Gérôme - Mihály von Munkácsy

9.3. Das Christusbild der biblischen Orientmalerei in Deutschland S. 336

Adolf von Menzel - Ernst Karl Georg Zimmermann - Max Liebermann - Wassilij Werestschagin - Bruno Piglhein - Gebhard Fugel

9.4. Jesus der Menschensohn und Jude S. 348

9.5. Kritik an der Orientmalerei und am jüdisch orientierten Christusbild S. 351

10. **Historisierende und „reale“ Tendenzen** S. 353

Eduard von Gebhardt - Louis Feldmann - Hans Thoma und Wilhelm Steinhausen - Gabriel von Max - Ernst Karl Georg Zimmermann - Fritz von Uhde

10.1. Fazit: Aspekte zur Humanitas Christi. Der volksnahe Menschenfreund und der starke Christus S. 410

11. **Das Christusbild im Fin de Siècle: Wende zum Symbolismus** S. 412

Arnold Böcklin - Hugo Höppener und Ludwig Fahrenkrog -
Franz von Stuck - Max Klinger - Lovis Corinth

11.1. Fazit: Symbolismus S. 438

12. **Zusammenfassende Beobachtungen:**
Beliebte und häufig verwendete Themen der Christusdarstellung S. 439

12.1. Kindheitsgeschichte Jesu S. 439
12.2. Lasset die Kindlein zu mir kommen / Kommet alle her zu mir S. 446
12.3. Gleichnisse und Wundertaten Christi S. 451
12.4. Das Gespräch Jesu mit Nikodemus S. 454
12.5. Passionsdarstellungen S. 455
12.6. Christus am Ölberg und Kreuzigung S. 455
12.7. Kreuzabnahme, Grablegung und Beweinung Christi S. 462
12.8. Noli me tangere S. 465
12.9. Die Verklärung Christi S. 466
12.10. Christus als Guter Hirte S. 468
12.11. Herz-Jesu-Darstellungen: Christus Cardiophorus S. 469

13. **Zusammenfassende Beobachtungen zum Christusbild** S. 473

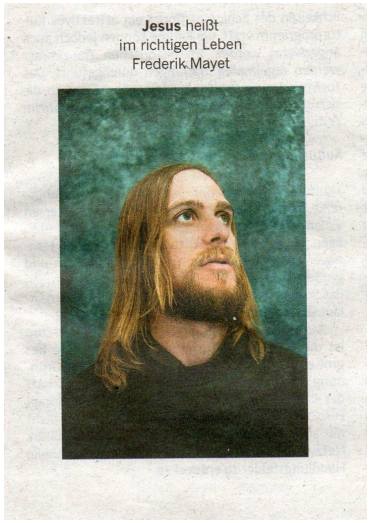
13.1. Die Gemälde für den Wettbewerb und die Ausstellung
„Ein Christusbild“ S. 481

14. **Ergebnisse: Wandlungen im Christusbild** S. 493

15. **Abkürzungsverzeichnis** S. 499

16. **Literaturverzeichnis** S. 499

17. **Verzeichnis der zusammengetragenen Werke zum Christusbild des 19. Jahrhunderts und relevanter Vergleichsbeispiele** S. 535



1. Einleitung

Im Kunstschaffen der nahezu zweitausendjährigen Geschichte des Christentums gibt es vielfältige und sehr unterschiedliche Christusdarstellungen. Für den hier zu betrachtenden Zeitraum des 19. Jahrhunderts gilt, was generell von Seiten der theologischen Forschung konstatiert werden kann: Aus den Evangelien ist kein festgelegtes und historisch exaktes Christusbild zu entnehmen, wie die Forschungsrichtung der so genannten „Formgeschichte" und im Anschluss hieran die hermeneutische Theologie nachgewiesen haben.[1] So handelt es sich vielmehr um „künstlerisch gestaltete Jesuszeugnisse, die das eigentliche Christusgeheimnis nur umkreisen"[2].

Definiert werden „Christusbilder" im „Lexikon für Theologie und Kirche" als „Darstellungen, in deren Mittelpunkt Jesus Christus (ohne Rücksicht auf sein wirkliches oder vermeintliches historisches Aussehen) steht. Demgemäß gehören sie nicht nur zum zentralen Anliegen jeder christlichen Kunst überhaupt, sondern sind auch eine vorzügliche historische Quelle zur Erforschung des Christentums im Wandel der Zeiten."[3]

Das „Christusbild" geht über das bloße Aussehen und die Darstellung Christi hinaus und gibt eine „Vorstellung" von Christus. Winfried Weber hat in dem anlässlich der Trierer Heiligen-Rock-Wallfahrt 1996 erschienenen Ausstellungskatalog „Menschen gleich – die Suche nach dem Christusbild" betont: „Jede Zeit hat offenbar ein bestimmtes „Christusbild" ausgeprägt und ist mit ihren eigenen Fragen versehen [...]."[4]

---

[1] Im Folgenden wird aus praktischen Gründen, auch wenn das Aussehen Jesu Christi gemeint ist, von dem „Christusbild" gesprochen.
[2] LÜTHI, Kurt: Ist Passionskunst heute noch möglich?, in: Die Passion Christi, *Christliche Kunstblätter*, 2, 1969, S. 38.
[3] LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE (LThK), hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg 1957-1968², Bd. 2, 1958, Sp. 1175. Die Aussage „ohne Rücksicht" ist missverständlich formuliert und meint „unabhängig" von seinem wirklichen oder vermeintlich historischen Aussehen.
[4] WEBER, Winfried, in: AK: MENSCHEN GLEICH. Die Suche nach dem Christusbild. Kat. Ausst. Bischöfliches Dom und Diözesanmuseum Trier 1996, Trier 1996, S. 11.

Natürlich kann man in einem Jahrhundert wie dem 19. nicht von „dem“ oder „einem“ Christusbild sprechen. Vielmehr sind mehrere Auffassungen zu konstatieren in einer Epoche, die durch maßgebliche wirtschaftliche, politische gesellschaftliche und soziokulturelle Veränderungen geprägt wurde.

Dennoch nimmt, was in dieser Arbeit aufgezeigt werden soll, die Suche nach einem zeitgemäßen und gültigen Christusbild trotz Stilpluralismus und Individualisierung eine nicht unerhebliche Rolle im Kunstschaffen des 19. Jahrhunderts ein, was die nähere Beleuchtung des Themas und den Umfang des Kunstschaffens der gesamten Epoche rechtfertigt. Die Unsicherheit und wiederholtes Fragen und Suchen nach der Darstellbarkeit Christi kommt immer wieder zum Ausdruck, was zahlreiche (in dieser Arbeit angeführte) Zitate aus der Zeit belegen. Noch Ende des 19. Jahrhunderts hat beispielweise Popp geäußert: „Wir haben christliche Künstler, aber noch keine christliche Kunst“[5]. Solchen Aussagen zum Trotz hat das 19. Jahrhundert unter anderem ein gängiges Christusbild geprägt, das noch heute im 21. Jahrhundert gültig ist, wie das oben abgebildete Foto aus dem Feuilleton der Zeitung *Die Zeit* von 2010 dokumentiert.[6] Es illustriert den Artikel „Mit Passion“ von Christian Schüle, der anlässlich der Passionsspiele in Oberammergau erschienen ist. Auch ohne den erläuternden Titel „Jesus heißt im richtigen Leben Frederick Mayet“, ist dem durchschnittlichen Mitteleuropäer sofort klar, welche Person in der Darstellung verkörpert sein soll. Die Abbildung entspricht unserer Sehgewohnheit, die von einem Christusbild geprägt ist, das eine männliche, circa 30 Jahre alte Person mit schulterlangem blonden Haar und Vollbart, mit geradlinigen und milden Gesichtszügen sowie einem nach oben gerichteten Blick mit Jesus Christus assoziiert. Dieses Christusbild wurde bekanntlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter den Nazarenern ausgebildet; doch wie kam es zustande, auf welchen Voraussetzungen basiert diese Entwicklung, welche Künstler und Strömungen waren maßgeblich beteiligt? Darüber hinaus hat das 19. Jahrhundert auf der Suche nach dem „wahren“ Christusbild noch weitere, teilweise gänzlich andere Typen (insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte) hervorgebracht, wie ein historisch-ethnographisch orientiertes Christusbild, ein „zeitgenössisches“ und volksnahes Christusbild oder ein stark symbolbehaftetes Christusbild, Darstellungen die ebenfalls bis weit in die Kunst der Moderne hinein weisen und deren Hintergründe es zu erforschen gilt.

[5] POPP, Josef: Die Mappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899-1900, S. 312.
[6] SCHÜLE, Christian: Mit Passion, in: *Die Zeit,* Nr. 18, Feuilleton, 29. 4. 2010, S. 32.

2. Aufgabenstellung

2.1 Rechtfertigung des Themas

Die Gottesdarstellung ist seit Entstehen des Christentums sowohl in der bildenden Kunst als auch in der theoretischen Auseinandersetzung von Kunstgeschichte und Theologie mit christlichen Kunstwerken ein zentrales Thema. Die Kernfrage nach der Abbildbarkeit Gottes bzw. der Gestalt von Jesus Christus, als auch der Gegensatz von Deitas und Humanitas im Gottesbild im Sinne der Zwei-Naturen-Lehre, hat Generationen von Künstlern, Theologen und Philosophen nunmehr über 2000 Jahre beschäftigt.[7] Man sollte annehmen, dass diese Fragestellung bereits umfassend von der kunstgeschichtlichen Forschung gewürdigt worden wäre, was für die meisten Epochen auch zutrifft, nicht aber für das 19. Jahrhundert.

Entgegen den immer wieder in der älteren Kunstgeschichtsforschung aufgegriffenen Aussagen Vischers und Beenkens,[8] die das Ende der christlichen Kunst seit dem 19. Jahrhundert propagierten, hat jene Zeit diesbezüglich ein reiches Kunstschaffen hervorgebracht.[9] Dies war auch zeitgenössischen Autoren durchaus im Bewusstsein: „Gerade die Christuskunst der Neuzeit ist ein Stück, dessen sich unser Geschlecht nicht schämen braucht, um dessentwillen auch das vergangene Jahrhundert sich wohl sehen lassen kann neben den Kunstblüten der Antike und der italienischen Renaissance“[10], konstatierte Karl Kühner bereits 1909. Neben Künstlern, deren Schöpfungen generell auf christliche Sujets ausgerichtet waren und die in der Regel traditionell (und in kirchlichem bzw. staatlichem Auftrag) zum Beispiel für Kirchenausgestaltungen arbeiteten, ist eine auftragsungebundene Auseinandersetzung mit religiösen Stoffen gerade namhafter Künstler zu beobachten, die innerhalb ihres Gesamt-Œuvres primär profane Themen verfolgten.

---

[7] Die Zwei-Naturen-Lehre basiert auf die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur in der Person Jesu Christi und war seit Papst Leo I. d. Gr. (reg. 440-461) bzw. mit dem 4. Konzil von Chalcedon 451 in der Christologie bestimmend, wobei die Menschheit Christi (eher passiv) für die Erlösung entscheidend war, die Gottheit als aktiv-handelnder Part gesehen wurde. Dieses Bild veränderte sich mit der Aufklärung entscheidend, s.u.

[8] VISCHER, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, München 1922/23. - BEENKEN, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944, S. 248f., zu dieser Thematik s.a. SEDLMAYR, Hans: Verlust der Mitte, Salzburg 1948, S. 228. - SCHÖNE, Wolfgang: Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: HOWE, Günter (Hrsg.): Das Gottesbild im Abendland. Glaube und Forschung, Witten ^{2}1957, S. 7-56.

[9] Zur Problematik der christlichen Kunst im 19. Jahrhundert vergleiche die von Smitmans erläuterten Grundfragen, s. SMITMANS, Adolf: Das Ende der christlichen Kunst?, in: Kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, hrsg. von Christopher Dohmen u. Thomas Sternberg, Würzburg 1987, S. 167-178.

[10] KÜHNER, Karl: Motive für die Gestaltung und Wandlung des Christusbildes in der bildenden Kunst der Neuzeit, in: Deutsches Christentum, 4, 1909/10, S. 15.

In ihren christlichen Werken distanzierten diese sich oftmals von traditionellen Darstellungsweisen und bemühten sich individuell um die Schöpfung eines ernst zu nehmenden modernen Christusbildes.[11]

Obwohl insbesondere in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts verschiedene Publikationen zur christlichen Ikonographie veröffentlicht wurden (s. Forschungsstand), steht bis heute eine Überblicksbetrachtung der christlichen Ikonographie des 19. Jahrhunderts aus, ein Manko, auf das innerhalb der Forschung immer wieder hingewiesen wurde.[12] Auch bezüglich des Christusbildes ist nach wie vor ein Untersuchungsdefizit zu beobachten, sowohl hinsichtlich einer kunsthistorischen Gesamtanalyse, als auch der Betrachtung im deutschsprachigen Raum.[13] So soll mit der vorliegenden Arbeit, welche sich die Studie des Christusbildes in der Kunst des 19. Jahrhunderts zum Thema gesetzt hat, ein Beitrag zur Ikonographie dieser Epoche geleistet werden.

2.2 Eingrenzung des Themas

Die Frage nach dem Christusbild beschäftigt nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch Theologen, Geschichtswissenschaftler und Soziologen. Da im Rahmen der hier anzufertigenden Arbeit eine interdisziplinäre Forschung nicht geleistet werden kann, wird das Thema primär aus Sicht und Fragestellung der Kunstgeschichte behandelt. Prinzipiell wirft die gestellte Thematik die Frage nach der zeitlichen Beschränkung auf das 19. Jahrhundert auf. Eine klare Epochenbegrenzung von 1800-1900 erweist sich nicht als sinnvoll. Vielmehr sind die einschneidenden politischen Ereignisse der französischen Revolution (1789) mit den Folgen der Säkularisation und Neuordnung der Kirchenverhältnisse einerseits und die Zäsur des Beginns des ersten Weltkriegs (1914) andererseits, als Termini post quem und ante quem zu nennen.[14] Sie hatten weitreichende Veränderungen für das kulturelle Leben, die Geisteshaltung und das Kunstschaffen zur

---

[11] Welche Künstler diesem „Phänomen" zuzurechnen sind und welche Intensionen hinter ihren Interpretationen der Gestalt Christi stehen, wird ein Bestandteil der in dieser Studie zu behandelnden Themen sein (s.u.). Zum Aspekt des Christusbildes als „bloßes Kunstwerk, ohne gottesdienstliche Funktion" s.a. SCHREYER, Lothar: Das Christusbild und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Salzburg 1960, S. 10.

[12] LADENDORF, Heinz: Die Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Festschrift Dr. h.c. Eduard Trauscholdt, Hamburg 1865, S. 92-94.- BIALOSTOCKI, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966, S. 214 -42. - LANKHEIT, Klaus: Vision, Wundererscheinung und Wundertat in der christlichen Kunst, in: WIORA, Walter (Hrsg.): Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 15), Frankfurt/Main 1971, S. 78. - WAETZOLD, Stephan: Bemerkungen zur christlich-religiösen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: WIORA 1971, S. 36. - LIEBENWEIN-KRÄMER, Renate: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts (Phil. Diss.) Frankfurt/Main 1977, S. III.

[13] Zur geographischen Eingrenzung s.u. Ausnahme bildet Kaffankes Untersuchung eines Teilbereiches unter völkischem Aspekt: KAFFANKE, Eva-Maria: Der deutsche Heiland. Christusdarstellungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 383), Frankfurt/Main 2001.

[14] Vgl. SCHREYER, Lothar: Christliche Kunst de XX. Jahrhunderts in der katholischen und protestantischen Welt, o.O. o.J. (1959).

Folge. So ist der eigentliche Beginn des 19. Jahrhundert bereits in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts beschlossen: „Revolution und Reaktion folgten im schnellen Übergange aufeinander, und während die Massen immer tiefer in Materialismus und Anarchismus hineingerieten, steigerte sich die Orthodoxie und die Kirchlichkeit bis zu einer Höhe, wie sie kaum im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gesehen ward. Das Papsttum und der Jesuitenorden erhoben sich aus tiefstem Fall zu Welt beherrschenden Mächten, und selbst evangelische Kirchenregierungen bekamen eine politische Machtfülle wie nie zuvor. Mit Staunen und Befremden sieht eine modern und demokratisch gewordene Welt, daß die alten Organisationen mächtiger sind als das neue Geistesleben und alle Mittel der modernen Kultur geschickter verwenden als ihre Erfinder selbst.“[15] Die politische und wirtschaftliche Entwicklung und Technisierung brachte das Bewusstsein der Unterschicht an die Oberfläche, das nach „Glück und Bildung“ verlangte; gleichzeitig wurde aber auch der geschichtliche Jesus durch die Kritik der Aufklärung an der Bibel wiederentdeckt.

In vergangener Zeit wurden in Betrachtungen zur sakralen Kunst verschiedentlich das 19. und 20. Jahrhundert zusammengefasst, da man eine übergreifende Entwicklung innerhalb des Wandels der Ikonographie (hin zum abstrakten Gottesbild) aufzeigen wollte. Ein solches Vorgehen scheint für das hier untersuchte Thema zu weit gegriffen, zumal „gegenstandslose“ Gottesdarstellungen (in Form von Licht, Natur als religiösem Sujet etc.) in diesem Rahmen nicht detailliert untersucht werden können (bzw. nur am Rande Erwähnung finden).[16] Diese Studie konzentriert sich primär auf das porträthafte Gottesbild.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit stellt das im deutschen Sprachraum auftretende Christusbild dar.[17] Innerhalb dessen liegt der Schwerpunkt naturgemäß auf dem Kunstschaffen der großen Kunstzentren insbesondere der Städte Berlin, Düsseldorf, Dresden, München und Wien. Allerdings wird auch die Frage nach künstlerischem Austausch mit den Nachbarländern berücksichtigt, sofern dieser das Thema inhaltlich betrifft. Hielten sich doch im 19. Jahrhundert nicht nur deutsche Künstler im Ausland, vor allem in Italien (insbesondere in Rom), in Frankreich und auch in England auf, sondern wirkten auch Künstler benachbarter Länder in Deutschland und übten somit Einflüsse auf das hiesige Kunstschaffen aus.[18] Das zum Teil rege Interesse deutscher Künstler und Kunstkritiker am Kunstgeschehen der Nachbarländer spiegelt sich in Artikeln deutscher

---

[15] WEINEL ³1914, S. 5.
[16] Zum abstrakten Christusbild zu Beginn des 20. Jahrhunderts s.a. SCHREYER o.J. (1959).
[17] Zu Definition und Abgrenzung „deutsche Kunst“ s.a. LOCHER, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005, S. 9.

Kunstzeitschriften wider. Nicht zuletzt förderten die internationalen Weltausstellungen den Bekanntheitsgrad der dort ausgestellten Werke. So werden, wenn nötig, allgemeine Tendenzen oder Einzelwerke von ausländischen Künstlern (Blake, Flandrin, Ingres, Hunt, Munkácsy, Iwanow, Scheffer, Thorvaldsen u.a.) in die Betrachtungen aufgenommen. Als Maßstab gilt: einbezogen wird, was in Deutschland im 19. Jahrhundert nennenswerte Beachtung gefunden hat.

Nicht unwesentlich für das Interesse an der Kunst und ihrer Bewertung ist Zeitler zufolge das Kriterium der „Neuigkeit/Aktualität" eines Kunstwerks: „In der Kunst besitzt das Neue, die geistreiche oder ausdrucksfähige Erfindung einen gewissen Wert. Zeigt sich, daß das Neue mehr ist als ein Spleen oder gar bloßer Bluff, daß es uns einen Inhalt mitzuteilen vermag, den wir nicht erwartet haben, dann gehört es in die Kunstgeschichte hinein."[19] Dieser Ansatz soll im Sinne der Ideengeschichte mit den Aspekten der Kunstliteratur und Kunstkritik kombiniert werden.[20] Die zeitgenössische Meinung (im 19. Jahrhundert), die sich in Organen der Tagespresse, (Fach-) Zeitschriften und in Form von Ausstellungsbesprechungen äußert, nimmt folglich eine gewichtige Position für die Betrachtung des Themas ein.[21] Hierbei werden sowohl Quellen in Form rein informativer Berichte als auch wertende Meinungen herangezogen.[22]

Das Hauptaugenmerk der Untersuchung liegt in der Betrachtung der Malerei, daneben werden auch die Gattungen Graphik und Plastik einbezogen, insofern sie für die Untersuchung maßgebliche Aspekte enthalten.

Das in der Vergangenheit häufig angeführte Argument, es genüge, aus der Fülle von (religiösen) Darstellungen nur die wirklich „qualitätvollen" herauszugreifen, wirft auch die Frage auf, inwiefern man bezüglich des Christusbildes Kriterien der „Qualität" geltend machen kann? Gerade der Qualitätsbegriff ist hinsichtlich religiöser Kunstwerke des 19. Jahrhunderts umstritten. Zudem spielen auch künstlerisch weniger beeindruckende Erzeugnisse wie zum Beispiel zweitrangige Ausstattungsstücke in Kirchen oder vielfach reproduzierte Druckwerke (Bilderbibeln, Wandschmuck oder in großen Auflagen

---

[18] Beispielsweise von Interesse ist der Blick der englischen Präraffaeliten auf das Kunstschaffen der Nazarener (der in diesem Rahmen nur am Rande betrachtet werden kann) und umgekehrt die Vorbildfunktion des englischen Holzschnittes für deutsche Bilderbibeln und die Spätnazarener wie für Bernhard Plockhorst.

[19] ZEITLER, Rudolf (Hrsg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1966, S. 33.

[20] Zeitlers Ansatz wurde als einseitig empfunden, Bringmann schlägt die Kombination mit historischen, werkimmanenten und rezeptionsgeschichtlichen Aspekten vor, s. BRINGMANN, Michael: Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. Ein Beitrag zum Thema „Kunst und Öffentlichkeit" im 19. Jahrhundert, in: MAI, Ekkehard u.a. (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 257-259. Dieser Anregung soll hier Rechnung getragen werden.

[21] Bringmann plädiert für eine größere Beachtung der zeitgenössischen Kunstkritik in der Kunstwissenschaft und fordert eine systematische Erforschung dieser Quellen, um Fehlurteilen, die aus vereinzelten Zitaten zufällig gewonnen wurden, zu vermeiden, BRINGMANN, Michael: Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850-1900, Berlin 1982, S. 73.

gedruckte Andachtsbilder) innerhalb des christlichen Kunstschaffens der Epoche eine wichtige Rolle und müssen folglich in einer Überblicksdarstellung Berücksichtigung finden.

2.3 Zielsetzung

Ziel dieser Untersuchung ist es, einen Überblick über das Thema zu geben, der charakteristische Hauptmerkmale, mögliche Entwicklungen oder Veränderungen und grundsätzliche Tendenzen darstellt.

Bis Ende der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts galt prinzipiell die Maxime der älteren kunsthistorischen Forschung, die Fülle von Einzelentwicklungen, hervorgerufen von dem im 19. Jahrhundert vorherrschenden Interessenpluralismus, erlaube keine allgemeine Bildgeschichte mehr. Vielmehr zeigten sich individuelle oder für Künstler-Gruppen charakteristische Ausformungen, die unter keinem gemeinsamen Nenner zu subsumieren seien.[23] Durch jüngere Überlegungen zur methodischen Bewältigung dieser Fülle von Materialien und Stilausprägungen, wurden jedoch Leitfäden geschaffen, unter deren Berücksichtigung das „Wagnis Überblicksdarstellung" praktikabel erscheint.[24] Einen wesentlichen Beitrag diesbezüglich leistete Herbert von Einem, der mit seinem 1978 veröffentlichten Werk „Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik" eine klare Setzung von Schwerpunkten und Gruppierungen unternommen hat, hinter denen Persönliches, sofern es nicht der Gesamtdarstellung diente, zurücktreten musste.[25] Seine Vorgehensweise wurde beispielsweise von Jens Christian Jensen als sinnvoll bestätigt.[26] Auf der Grundlage dieses Instrumentariums scheint die Bearbeitung von Material- und Informationsfülle strukturierbar.

Wenngleich heute allgemein anerkannt ist, daß sich im Laufe des 19. Jahrhunderts (im Zusammenhang mit einem veränderten sozialen Bewußtsein und Gesellschaftsbild) ein grundsätzlicher Wandel in der Kunst abgezeichnet hat, der auch religiöse Themen nicht unberührt ließ, ist genauer zu untersuchen, ob und auf welche Weise sich dieser Wandel auch für die Christusdarstellungen im 19. Jahrhundert vollzog?

---

[22] Vgl. hierzu auch die Definition von Kunstkritik durch Michael Bringmann, der die Bedingungen von Publizität und Aktualität als grundlegend für die „Kunstkritik" bezeichnet, die sowohl wertende als auch informative Berichte beinhaltet, s. BRINGMANN 1983, S. 253.

[23] SMITMANS, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts - Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodika für christliche Kunst 1870-1914, Phil. Diss. Tübingen 1980, S. 256.

[24] Zum Problem der parallel verwendeten Stile im 19. Jahrhundert, s. HAGER, Werner u. KNOPP, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 38), München 1977.

[25] EINEM, Herbert von: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840, München 1978.

[26] JENSEN, Jens Christian (Rez.): Herbert von Einem: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, München 1878, in: *Kunstchronik*, 2, 1980, S. 64.

Aspekte der zeitgenössischen Philosophie und Theologie, tendenzielle religiöse Stimmungen oder persönliche Frömmigkeit der Künstler wirkten sich ebenso wie Faktoren des Kunstmarkts auf das Christusbild aus. Welche Künstler sich um neue Ausdrucksformen bemühten und inwieweit traditionelle Darstellungsformen weiterhin benutzt wurden, sind Themen dieser Arbeit. Können, unabhängig von stilistischen Aspekten, neue, sogar einheitliche Tendenzen in der Ikonographie aufgezeigt werden?

2.4 Zu Auswahl und Erhaltung der bearbeiteten Werke

Die für das 19. Jahrhundert nahezu unüberschaubare Anzahl von qualitativ zum Teil sehr unterschiedlichen Kunstwerken zum Thema, die kunsthistorisch in weiten Teilen bislang noch nicht aufgearbeitet wurde, stellt im Falle der vorliegenden Studie eine Herausforderung dar: So ergab sich zunächst die Aufgabe, als Grundlage der Untersuchung eine systematische Zusammenstellung des erhaltenen und überlieferten Materials vorzunehmen, das durch Durchsicht von Publikationen aus und zur Epoche (insbesondere auch aus Zeitschriften des 19. Jahrhunderts), Beständen der Museen und Sammlungen, Werkmonographien und Kirchenbesichtigungen erschlossen wurde.[27] Ein alphabetisch geordnetes „Verzeichnis“ von 1.913 Werken wurde erstellt, das über den bisher relativ kleinen Kreis einschlägig bekannter Christusbilder weit hinausgeht und somit erstmals einen umfassenden und für das 19. Jahrhundert repräsentativen Überblick gewährleistet.[28]
Einige dieser Werke sind zwar nicht mehr im Original oder in Form bildlicher Reproduktion erhalten, wurden aber von Zeitgenossen in Besprechungen beschrieben und standen so im öffentlichen Interesse.[29] Die Recherche zugehörigen Abbildungsmaterials erwies sich häufig als schwierig: Einige der relevanten Künstler wurden bislang nicht monographisch erfasst. Andererseits wurden in wissenschaftlichen Publikationen, selbst zu namhaften Künstlern, deren christliche Darstellungen oft stark vernachlässigt. Dies lässt wiederum Rückschlüsse auf den Stellenwert der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts innerhalb der Kunstgeschichte zu, auf die hier allerdings nicht weiter eingegangen werden kann. Selbst Sammlungskataloge der Museen dokumentieren viele dieser (vermutlich in den Depots lagernden) Werke nicht in Form von Abbildungen; erschwerend kommt eine nicht

[27] Allerdings werden stereotype Wiederholungen von bestimmten Motiven nicht alle sämtlich einzeln besprochen werden. Für die Frage nach der Häufigkeit, der Beliebtheit und Bedeutung einzelner Motive oder Typen sind jedoch auch diese von Belang.
[28] Es wurden nicht nur Einzeldarstellungen Christi, also die eigentlichen „Christusbilder“ berücksichtigt, sondern auch christologische Szenen (die weit häufiger auftreten), einbezogen, um eine relevante Materialsammlung zu erhalten. Auch in den christologischen Darstellungen wird ein Bild von Aussehen und Wesen Christi vermittelt.

zu unterschätzende Zahl von Kriegsverlusten hinzu. Trotz dieser Ausgangssituation konnten insgesamt circa 700 Abbildungen recherchiert werden. Teilweise musste bei der Bildsuche sogar auf „populärwissenschaftliche“ Quellen im Internet zurückgegriffen werden, wo auf religiös motivierten Seiten, bei Auktionshäusern oder Anbietern von Kunstdrucken das ein oder andere Werk gefunden werden konnte.

2.5 Zur Gliederung

Die möglichst umfassende kunstgeschichtliche Betrachtung der Christusbilder steht hier im Vordergrund. Nach einer Einführung in das kultur- und geistesgeschichtliche Umfeld unter besonderer Berücksichtigung des Kunstmarktes, werden zunächst die Grundlagen des Christusbildes in Form von Schriftquellen, Bildquellen und christlicher Bildtraditionen vorgestellt. Die Arbeit gliedert sich im Hauptteil primär chronologisch nach Kunstströmungen (Klassizismus, Romantik, Historismus, Realismus und Symbolismus) und deren für das Thema relevanter Vertreter. Sich ergebende Gruppierungen in Schulen oder Künstlergruppen werden soweit wie möglich berücksichtigt, wobei naturgemäß auch Überschneidungen stattfinden. Zu den einzelnen Werken werden besondere Umstände ihrer Entstehungsgeschichte, Aspekte ikonographischer und auch stilistischer Art in Betracht gezogen, soweit es der Rahmen der Arbeit zulässt bzw. eine Relevanz zum Thema erkennbar ist. Den einzelnen Kapiteln folgen kurze Resümees, die auf die erarbeiteten Merkmale des Christusbildes eingehen und, falls möglich, auch Zusammenhänge mit übergeordneten kulturgeschichtlichen Entwicklungen aufzeigen. In einem weiteren Schritt erfolgen zusammenfassende Beobachtungen der auffällig häufig verwendeten Themen der Christusdarstellung sowie ein Resümee zum Christusbild und die Zusammenfassung der Ergebnisse. Das Verzeichnis aller recherchierten Werke schließt sich dem Textteil an.

3. Forschungsstand

Parallel mit dem Einsetzen methodischer Kunstgeschichtsforschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein allgemein zunehmendes Interesse an christlicher Kunst zu beobachten, das in zahlreichen Veröffentlichungen (christlich motivierter) Zeitschriften

---

[29] Hier sei auch auf Zeitlers Beitrag im Band der Propyläen-Kunstgeschichte verwiesen, der auf die Diskrepanz zwischen dem heutigen Kunsturteil und dem Werturteil der Zeitgenossen aus dem 19. Jahrhundert hinweist, wobei letzteres jedoch mit großer Vorsicht zu bewerten sei, s. ZEITLER 1966, S. 32.

und Periodika zum Ausdruck gekommen ist.[30] Jedoch sind in diesen Publikationen keine eigenständigen Beiträge zum Christusbild selbst zu verzeichnen, ebenso wenig in den im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgegebenen Überblickswerken zur Kunstgeschichte und in Publikationen zur sakralen Kunst.[31] Zunächst äußert man sich im ausgehenden 19. Jahrhundert von theologischer Seite aus in verschiedenen Aufsätzen zum Christusbild, in denen teilweise auch Aussagen zu Christusdarstellungen getroffen werden.[32]

Die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Christusbild des 19. Jahrhunderts resultiert aus den gesellschaftlichen und religions-geschichtlichen Entwicklungen sowie den damit einher gehenden Veränderungen in der Kunst um die Jahrhundertwende, die Anlass zu rückblickenden und Aktualität bezogenen Betrachtungen geben. In Eugen Gradmanns „Geschichte der christlichen Kunst“[33] von 1902 werden innerhalb eines Kapitels zur religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts christlich motivierte Werke nach chronologischen, stilistischen, konfessionellen Aspekten klassifiziert. In diesem Kontext werden unter anderem auch verschiedene Darstellungen Christi aufgeführt. Der Hauptaspekt der Betrachtung liegt allerdings nicht auf dem Christusbild, sondern im Aufzeigen verschiedener künstlerischer Strömungen (Idealismus, Klassizismus, Realismus) und deren Hauptvertreter. Eine detaillierte inhaltliche oder stilistische Beschäftigung mit den einzelnen Werken wird innerhalb des vorgegebenen Rahmens (des Überblicks) nicht geleistet, auf Angaben zu technischen Daten und Provenienz der genannten Werke verzichtet Gradmann komplett.

So kann als erster eigenständiger Beitrag zur kunstgeschichtlichen Betrachtung des Christusbildes im 19. Jahrhundert der kurze, 1904 publizierte Aufsatz von Gustav Lasch „Das Christusbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts“[34] gelten, in dem das Verhältnis

---

[30] Der Beginn der methodischen Kunstgeschichtsforschung kann mit Rumohr und Waagen verbunden werden, deren Ergebnisse durch das *Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* ab 1858 an die Öffentlichkeit gelangten, vgl. DAHM, Inge: Das Schornsche „Kunstblatt“ 1816-1849, Phil. Diss. München 1953, S. 76. Zu nennen sind hier insbesondere Zeitschriften wie *Kölner Domblatt* (erschienen ab 1842), *Organ für christliche Kunst* (ab 1851), *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* (ab 1858), *Christliche Kunstblätter* (ab 1862), *Der Kirchenschmuck* (ab 1870), *Der Kunstfreund* (ab 1872) oder *Archiv für christliche Kunst* (ab 1883).

[31] REICHENSPERGER, August: Vermischte Schriften über christliche Kunst, Leipzig 1851.- HAGEN, August: Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, 2 Bde., Berlin 1857. - ROSENBERG, Adolf: Geschichte der modernen Kunst, 3 Bde., Leipzig 1884-1889. - KNACKFUSS, Hermann: Deutsche Kunstgeschichte, Bielefeld/Leipzig 1888. - LÜBKE, Wilhelm: Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart 1890. - HETTINGER, F.: Aus Welt und Kirche, 2 Bde., Freiburg ^{3}1893. - MUTHER, Richard: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, 3 Bde., München 1893/94. - HASENCLEVER, A.: Aus Geschichte und Kunst des Christentums. Abhandlungen zur Belehrung für gebildete Gemeindemitglieder, Bd. 1, Braunschweig 1890, Bd. 2, Braunschweig 1898. - GURLITT, Cornelius: Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin ^{2}1900. - SCHUBRING, Paul: Geschichte der religiösen Malerei im neunzehnten Jahrhundert, o.O. o.J.

[32] Genannt seien hier folgende Publikationen: HOLTZMANN, Oskar: Das Christusbild der Geschichte und das Christusbild der Dogmatik: ein Vortrag von Oskar Holtzmann, Darmstadt 1890. - BIERBAUM, Otto: Bemerkungen über die Verwendung der Heilandsfigur, in: *Moderne Blätter. Wochenschrift der Gesellschaft für modernes Leben*, 1, 1891, S. 4-7. - DOBSCHÜTZ, Eduard von: Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Leipzig 1899. - ROHR, Ignaz: Der Vernichtungskampf gegen das biblische Christusbild, in: Biblische Zeitfragen, gemeinverständlich erörtert. Ein Broschürenzyklus, hrsg. von Johannes Nikel und Ignaz Rohr, Münster ^{3}1908, S. 93-132. - Ders.: Ersatzversuche für das biblische Christusbild, in: NIKEL/ROHR 1908, S. 137-173.

[33] GRADMANN, Eugen: Die christliche Kunst des 19. Jahrhunderts. Geschichte der christlichen Kunst, Calw/Stuttgart 1902, S. 586-604.

[34] LASCH, Gustav: Das Christusbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 9, 1904, S. 348-54.

zwischen Kunst und Religion geschildert wird, wobei der Aspekt persönlicher Frömmigkeit des einzelnen Künstlers eine wesentliche Rolle spielt. 1909 erscheinen die beiden kurzen Abhandlungen „Von Overbeck bis Fahrenkrog, eine Christusbild-Studie“[35] sowie „Motive für die Gestaltung und Wandlung des Christusbildes in der bildenden Kunst der Neuzeit“[36] des Pfarrers Karl Kühner, dessen Gliederung sich an Gradmann orientiert.[37] Außerdem erscheint Rudolf Burckhards Aufsatz „Die Gleichnisse Jesu“[38].

Die Aktualität des Themas im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts spiegelt unter anderem Alois Knöpflers Antrittsrede an der Münchener Universität 1911 mit dem Titel „Das Christusbild und die Wissenschaft“[39]. 1915 veröffentlicht Hans Preuß das Buch „Das Bild Christi im Wandel der Zeiten“[40], das einen Querschnitt prominenter Darstellungen wie Thorvaldsens *Segnender Christus* oder Werke von Künstlern wie Cornelius, Führich, Steinle gibt, allerdings keine Forschungen hierzu betreibt. 1917 erscheint ferner eine, von nationalem Denken geprägte, knappe Veröffentlichung von Gustav Krüger „Das Christusbild unserer Altvordern“[41], in welcher versucht wird, einen aus der altdeutschen Kunst entwickelten germanischen Christustyp zu manifestieren. G. F. Hartlaub zeigt in seinem Werk „Kunst und Religion“[42] allgemeine Strömungen auf, die den Grundtenor seiner eigenen Zeit gegenüber dem 19. Jahrhundert spiegeln und die sich auch auf das Christusbild beziehen lassen.[43]

Die bislang einzige ausführlichere Arbeit zu unserem Thema stellt die von dem Theologen Hermann Priebe 1932 publizierte Dissertation „Das Christusbild in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“[44] dar. Auf insgesamt 90 Seiten werden verschiedene Werke mit Christusdarstellungen beider Jahrhunderte vorgestellt. Jedoch lässt der Autor keine Auswahlkriterien für die besprochenen Kunstwerke erkennen, bei denen es sich in der Regel um gängige und bereits aus vorangegangener Literatur bekannte Beispiele handelt, die weitgehend chronologisch sortiert und konfessionell oder geographisch ausgerichteten Untergruppen zugeordnet werden, wie dies bereits Gradmann vorgegeben hat. Aus dem

---

[35] KÜHNER Karl: Von Overbeck bis Fahrenkrog, eine Christusbild-Studie, in: *Christliches Kunstblatt*, 6, 1909, S. 161-172.
[36] Ders.: Motive für die Gestaltung und Wandlung des Christusbildes in der bildenden Kunst der Neuzeit, in: *Deutsches Christentum*, 4, 1909/10, S. 14-31.
[37] Kühner gliedert, ähnlich wie zuvor Gradmann, in Idealismus (Romantiker, Klassizisten), Realismus (historisch-ethnographische Schule, deutsch-protestantische Realisten, sozialer und impressionistischer Realismus, Realisten der Ideenkunst). Den Ansatz Gradmanns vertritt auch David Koch in dem Aufsatz „Christliche Kunst im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ s. KOCH, David: Christliche Kunst im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 3, 1912, Sp. 1865-1898.
[38] BURCKHARD, Rudolf: Die Gleichnisse Jesu, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 14, 1909, S. 82-85.
[39] KNÖPFLER, Alois: Das Christusbild und die Wissenschaft: Rede beim Antritt des Rektorats der Ludwig-Maximilians-Universität, gehalten am 25. November 1911, München 1911.
[40] PREUSS, Hans: Das Bild Christi im Wandel der Zeiten, Leipzig 1915.
[41] KRÜGER, Gustav: Das Christusbild unserer Altvordern. Volksschriften zum großen Krieg 106/107, 1917.
[42] HARTLAUB, Gustav Friedrich: Kunst und Religion, Leipzig 1919.
[43] Für Hartlaub stellt die Entwicklung der religiösen Malerei vom Klassizismus eines Thorvaldsen, Carsten oder Flaxman eine gewisse Archaisierung dar, die von der neuen, katholisch gesinnten Generation vorangetrieben wird, zugunsten weiterer Formverminderung und Zuwendung zur christlichen Frührenaissance und Gotik.
[44] PRIEBE, Hans: Das Christusbild in der Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, Phil. Diss. Berlin 1932.

Grundtenor der Untersuchung lässt sich Distanziertheit (bzw. Unverständnis der Epoche!) und wertende Ablehnung des Autors gegenüber dem Christusbild des 19. Jahrhunderts ablesen. In der Kunst jenes Jahrhunderts sieht er die uneinheitliche Christusfrömmigkeit widergespiegelt, eine „Hilflosigkeit", die sich unter anderem in Nachahmungen gängiger Typen äußere, wohingegen nur wenige Künstler dem Christusbild durch eigene Frömmigkeit zu einem lebendigen Ausdruck verhelfen vermochten. Er folgert: „Das Christusbild brachte dem Zeitalter des Individualismus sein Opfer, es wurde immer mehr eine subjektive Leistung, das Bekenntnis eines einzelnen Menschen, nicht mehr eines Zeitalters. Während im ersten Drittel des Jahrhunderts die Nazarener und Epigonen noch einen einheitlichen Kunstwillen, wenn auch nur in der Nachahmung des alten Typus, hatten, ragten in der zweiten Hälfte immer nur einzelne, meist höchst individuell prägende Christusdarsteller hervor."[45]

Das allgemein negativ und subjektiv anmutende Bild, das die Autoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über die religiöse Kunst des vorangegangenen Jahrhunderts gezeichnet haben, wird abgemildert durch Rainer Hartmanns Dissertation „Erneuerungsversuche der christlich-religiösen Malerei im 19. Jahrhundert"[46], die sich auf objektiver Basis mit dem Realismus in der religiösen Kunst auseinandersetzt. Wolfgang Schöne schildert 1957 innerhalb des Bandes „Das Gottesbild im Abendland"[47] die Entwicklungsgeschichte der Gottesdarstellungen in der Kunst der unterschiedlichen Epochen. Seine Arbeit trägt zum besseren Verständnis der Betrachtungsweise der verschiedenen Epochen bei und relativiert die starre Haltung der Theologie. In den Himmelfahrts-Darstellungen des 18. Jahrhunderts sieht er jedoch den Endpunkt der christlichen Gottgestalten in der Kunst, im 19. und 20. Jahrhundert einen Epilog, der „keine ‚Geschichte' mehr enthält, obwohl die Kunst selbst weiterhin eine sehr lebendige Geschichte vollzogen hat. [...] Die oft sehr großartigen Menschenbilder des 19. und 20. Jahrhunderts stehen außerhalb des Bereiches einer gestalthaften Gottesebenbildlichkeit. Sie stehen sozusagen ‚allein'. Aber sie stehen nicht ‚verloren' [...]".[48] Die gewählten Beispiele aus dem 19. Jahrhundert scheinen hingegen mit Overbecks *Beweinung Christi*, Chassériaus *Kreuzabnahme* und *Hunts Licht der Welt* mehr als exemplarisch.

---

[45] Ebda., S. 1f.
[46] HARTMANN, Rainer: Erneuerungsversuche der christlich-religiösen Malerei im 19. Jahrhundert, insbesondere Bestrebungen auf naturalistischer Basis in der 2. Jahrhunderthälfte, Phil. Diss. Tübingen 1954. (masch.)
[47] SCHÖNE, Wolfgang: Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: HOWE, Günter (Hrsg.): Das Gottesbild im Abendland. Glaube und Forschung, Berlin/Witten 1957, S. 7-56.
[48] SCHÖNE 1957, S. 54.

Hanna Jursch fasst in ihrem theologisch ausgerichteten Beitrag „Das Christusbild in seinen Wandlungen“[49] unterschiedliche Erscheinungsformen der Christusdarstellung der verschiedenen Epochen zusammen. Hinsichtlich des 19. Jahrhunderts trägt sie keine neuen Aspekte bei, sieht tendenziell eine allgemeine Bereicherung gegeben. Das populäre Christusbild von Thorvaldsen und dessen Nachfolge spiegelt für sie eine repräsentative zeitlose Darstellung, welche die allgemeine Menschenliebe Gottes ausdrückt. Während ihres Erachtens im Klassizismus eine gewisse „Blässe“ vorherrscht, dominiert in der Romantik eine „Überbetonung des Gefühls“.[50] Als Beispiele zieht sie folgende drei Werke heran: Runges Seesturmbild, in welchem sie Jesus als Zufluchtspunkt sieht, Gebhards Abendmahlsbild, dessen Christusbild ihr „aristokratisch“ erscheint, während sie Uhdes „proletarische“ Darstellungsweise als „mutigen“ Versuch sieht, Jesus in das Leben hineinzustellen, ohne Standes- und Altersunterschiede. Die genannten drei Beispiele bezeichnet sie als repräsentativ für das Jahrhundert. 1974 erscheint Fallanis Epochen übergreifende Zusammenstellung von Hauptwerken mit christologischen Inhalten.[51] Der Autorin geht es hier um das allgemeine Verständnis von Christusdarstellungen, das Aufzeigen von historischen, religiösen, liturgischen Gegebenheiten, nicht um neue wissenschaftliche Erkenntnisse.

In seinem Aufsatz „Zur Christusdarstellung um 1900“ betont Joseph Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth den Stilpluralimus des 19. Jahrhunderts.[52] In der Kreuzigung sieht er die zentrale Thematik des Jahrhunderts, für dessen Ausgang bescheinigt er das Entfernen der „Aktualität der Glaubensbotschaft“ und dem Transzendenten als Kern der Religiosität einhergehend mit dem gleichzeitigen Bemühen um erneute Aktualität der Themen, einem Aufladen dieser mit Transzendenz oder „die verlorenen Dimension echter (alter) Symbolkunst wiederzugewinnen“.[53]

Bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts herrschte innerhalb der kunstgeschichtlichen Literatur ein recht einseitiges Bild bezüglich des christlichen Kunstschaffens im 19. Jahrhundert, fundiert in der zum Teil noch immer gültigen Betrachtungsweise der Entwicklungsgeschichte der Moderne seit Meier-Graefe.[54] Dies gilt prinzipiell auch für

---

[49] JURSCH, Hanna: Das Christusbild in seinen Wandlungen. Ein Beitrag zur Frömmigkeitsgeschichte, in: Der historische Jesus und der kerygmatische Jesus. Beiträge zum Christusverständnis in Forschung und Verkündigung, Berlin 1960, S. 647-674.

[50] Ebda., S. 668.

[51] FALLANI, G.: Imagine de Christo. Cappolavori della Pittura, Napoli 1974. Sie erklärt beispielsweise die Einladung zum Dialog mit Gott durch das 2. Ökumenische Vatikanische Konzil gefördert in der Konstitution: Gaudium et Spes, s. FALLANI 1970, S. 19.

[52] SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Josef Adolf: Zur Christus-Darstellung um 1900. Fin de Siécle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. von Roger Bauer u.a. (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 35), Frankfurt/Main 1977, S. 403-420.

[53] Ebda., S. 405.

[54] MEIER-GRAEFE, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 1, Stuttgart 1904, s.a. SIEBENMORGEN, Harald: Die Anfänger der „Beuroner Kunstschule“. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875, Phil. Diss. Freiburg/Breisgau 1979, Sigmaringen 1983, S. 10.

Nennungen christlich motivierter Werke in allgemeinen Kunstgeschichten zum 19. Jahrhundert und Lexika zur christlichen Kunst, in denen das jeweilige Kapitel (sofern es ein eigenes Kapitel gibt) zum 19. Jahrhundert entsprechend mager ausfällt, zum Beispiel im Lexikon für christliche Ikonographie.[55]

Noch Otto von Simson sah in seinem kurzen Artikel zur Christusdarstellung in der „Theologischen Realenzyklopädie" für das 19. Jahrhundert primär ein Abbrechen der künstlerischen Tradition der Darstellungen Christi, gegenüber einem enormen Kunstschaffen wie beispielsweise der Andachtsbilderproduktion.[56]

Verschiedene Neuansätze zum Verständnis des religiösen Kunstschaffens des vorausgegangenen Jahrhunderts traten Ende der siebziger/Anfang der achtziger Jahre auf: Betrachtungen zum christomorphen Künstlerselbstbildnis finden sich in Renate Liebenwein-Krämers 1977 entstandener Arbeit „Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts"[57]. Das Thema des Künstlerselbstbildnisses in Christusgestalt wird zudem 1999 insbesondere unter theologischen aber auch unter kunstwissenschaftlichen Aspekten ausführlich behandelt in der Habilitationsschrift von Klaus Raschzok, der von Haus aus Theologe ist und das Thema entsprechend beleuchtet.[58] Hervorzuheben ist auch Harald Siebenmorgens Dissertation zur religiösen Kunst der Beuroner Kunstschule, der die bis dato unterschätzte progressive Stellung dieser und deren große Bedeutung für die Kunst bereits in ihrer frühen Phase herausgestellt hat.[59] Weiter sind Ausstellungskataloge zu nennen, die sich mit religiöser Kunst des 19. Jahrhunderts beschäftigen (aber nicht explizit mit dem Christusbild), insbesondere zu den Ausstellungen: „Die Nazarener" in Frankfurt 1977[60], sowie „I Nazareni" in Rom 1981[61], „München leuchtete" in München 1984[62], „Ich

---

[55] Genannt seien an dieser Stelle gängige Gesamtdarstellungen zur christlichen Ikonographie, die das Christusbild der verschiedenen Epochen im Überblick in lexikalischer Form behandeln: RÉAU, Louis: L'iconographie de l'art chrétien, Bd. 2, Paris 1957, S. 211-590.- SCHILLER, Gertrude: Ikonographie der christlichen Kunst, Bde. 1-3, Gütersloh 1966-71. - TOSCANO, G. M.: Il pensiero christiano nell' arte, Bd. 1, Bergamo 1960.- AURENHAMMER, Hans u.a. (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, o.J., Bd.1, Sp. 355-458. - Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Sp. 590-744. - CECHELLI, C., Assunto, R. u. LANTERNARI, V., in: Enciclopedia universale dell' arte, Bd. 4, Sp. 116-127.

[56] SIMSON, Otto von: Jesus Christus XI, in: Theologische Realenzyklopädie, hrsg. von Gerhard Müller in Gemeinschaft mit Horst Robert Balz, New York/Berlin 1988, S. 82f.

[57] LIEBENWEIN-KRÄMER, Renate: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Frankfurt/Main 1977.

[58] RASCHZOK, Klaus: Christuserfahrung und künstlerische Existenz. Praktisch-Theologische Studien zum christomorphen Künstlerselbstbildnis (Schriften zur praktischen Theologie, Bd. 32), Frankfurt/Main u.a. 1999, s.a. CHAPEAUROUGE, Donat de: Theomorphe Porträts der Neuzeit, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur, Wissenschaft und Geistesgeschichte*, 42, 1968, S. 262-301. - JUNOD, Philippe: Das (Selbst-) Portrait des Künstlers als Christus, in: BILLETER, Erika (Hrsg.), Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Bern 1985, S. 59-79.

[59] SIEBENMORGEN 1983. Die Betrachtung der Beuroner Kunstschule wird hier in dieser Arbeit deshalb weitgehend ausgegrenzt.

[60] AK: DIE NAZARENER, Kat. Ausst. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main 1977, Frankfurt/Main 1977.

[61] AK: DIE NAZARENER IN ROM, ein deutscher Künstlerbund der Romantik, Kat. Ausst. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, dt. Ausg. München 1981.

[62] AK: „MÜNCHEN LEUCHTETE", Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München, Kat. Ausst. Haus der Kunst München, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, München 1984.

male für fromme Gemüter“ in Luzern 1985[63], „Luther und die Folgen für die Kunst“ in Hamburg 1983/84[64] und „Religion, Macht Kunst“ in Frankfurt 2005[65]. Die hier erarbeiteten Betrachtungen zur religiösen Kunst wie auch monographische Beiträge zu einzelnen Künstlern dienen auch dieser Untersuchung als Grundlagen.

In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts wächst das Interesse der Populärwissenschaft am Christusbild.[66] Auch die kunstgeschichtliche Forschung liefert parallel verschiedene Beiträge zum Thema: Zu nennen sind der Aufsatz von Reiner Sörries in der Zeitschrift *Kunst und Kirche* 1981[67], zudem die 1987 erschienene Dissertation von Birgit Schulte, in deren Mittelpunkt ikonographische Untersuchungen der Darstellungen der Wundertaten Christi in Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts stehen[68]. Im selben Jahr haben sich zwei Freisinger Ausstellungen in das Jahrhundert übergreifender Sicht dem Christusbild gewidmet: die Ausstellung „Vera Ikon“[69] sowie eine begleitende Ausstellung von Bucherzeugnissen mit Christusbildern vom 15. bis 20. Jahrhundert, ohne jedoch neue Forschungsbeiträge zu liefern.

1988 fasst Clemens Jöckle bisherige Erkenntnisse zum Christusbild des 19. und 20. Jahrhunderts in einem Aufsatz in der Zeitschrift *Das Münster* zusammen.[70] Er betont die Inhomogenität des 19. Jahrhunderts, die sich auch in der Frage „Was ist die richtige Kunst?“ spiegelt. Anhand von charakteristischen Beispielen kontrastiert er katholisch geprägte religiöse Malerei mit der protestantischen Kunst und kommt zu dem Ergebnis, dass das Christusbild im 19. Jahrhundert durch Vielfalt und Fülle gekennzeichnet ist, geprägt durch die individuelle Themenwahl des Künstlers oder des Entstehens als l‘art pour l‘art und Ausdrucks in verschiedenen Stilrichtungen.[71] Sein Fazit: „Die künstlerische Entwicklung ist zu einem Phänomen geworden, das über Festlegungen und Epochen

---

[63] AK: ICH MALE FÜR FROMME GEMÜTER. Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Kat. Ausst. Kunstmuseum Luzern 1985, Luzern 1985.

[64] AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1983-84, München 1983.

[65] AK: RELIGION, MACHT, KUNST, Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 2005, Köln 2005.

[66] 1980 stellt ein Bildband von Frederick Meer Darstellungen von Christus in der abendländischen Plastik vor, außer in einer Abbildung von Thorvaldsens Christus wird das 19. Jahrhundert jedoch nicht berücksichtigt, s. MEER, Frederick van der: Christus: der Menschensohn in der Abendländischen Plastik, Freiburg 1980. Heinrich Pfeiffer gibt in seinem Buch „Gottes Wort im Bild“ einen Epochen übergreifenden Überblick zu bestimmten Darstellungsarten des Christusbildes, s. PFEIFFER, Heinrich: Gottes Wort im Bild. Christusdarstellungen in der Kunst, München 1986. Im Kontext der Populärwissenschaftlichen Publikationen sind ebenso die Veröffentlichungen von Nancy Grubb zu Themen aus dem Leben Christi zu nennen, s. GRUBB, Nancy: Das Leben Christi. Kleine Museums-Bibliothek, Stuttgart 1980. - Dies.: Scènes de la vie du Christ, New York/Paris/London 1996. - Dies.: Relevations. Art of the Apocalypse, New York/London/Paris 1997, s.a. THOMAS, Denis: Jesus Christus. Sein Bildnis in der Kunst, Zollikon 1980, ein Bildband, der für ein breiteres Publikum konzipiert ist und einen Überblick zur Entwicklungsgeschichte verschiedener Darstellungstypen gibt.

[67] SÖRRIES, Reiner: Eine Christusikone des Pietismus, zum Christusbild des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Kirche und Kunst*, 59, 1981, S. 39-48.

[68] SCHULTE, Birgit: Die Darstellungen der Wundertaten Christi in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Frankfurt/Main 1987. – Vgl. Dies.: Neue Forschungen: die Darstellungen der Wundertaten Christi in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts, eine Untersuchung zur christlichen Ikonographie, in: *Das Münster*, 42, 1989, S. 153f.

[69] AK: VERA IKON, 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau. Kat. Ausst. Freising 1987, München/Zürich 1987. - AK: BILDER CHRISTI IN BÜCHERN DES 15. BIS 20. JAHRHUNDERTS. Kat. Ausst. im Barocksaal am Kreuzgang, Dombibliothek Freising 1987, bearb. von Sigmund Benker, Freising 1987.

[70] JÖCKLE, Clemens: Das Christusbild des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: *Das Münster*, 41, 1988, S. 119-126.

hinausreicht. Entweder ein Vorgriff oder ein Rückgriff kennzeichnen das Christusbild im 19. Jahrhundert.“[72]

1989 wurde die umfangreiche Arbeit von Friedrich Gross „Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918, Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit“ publiziert.[73] Gross geht von kulturgeschichtlichen und philosophischen Entwicklungen des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts aus und überträgt diese Zusammenhänge auf ein reiches Bildmaterial profaner und christlicher Bildkunst. Die Arbeit von Gross ist für diese Periode grundlegend, was die systematische Zusammenstellung des Materials angeht. Meiner Ansicht nach greift seine kunstgeschichtliche Methodik für das Verständnis von Bildern aber nicht zufriedenstellend. Weiterhin gilt der von Ernst Gombrich vertretene Ansatz, dass Kunst aus Kunst entsteht und nicht Resultat der Geistesgeschichte ist.

Auch Eva-Maria Kaffanke hat in ihrer 2001 erschienenen Dissertation „Der deutsche Heiland“ Christusdarstellungen um 1900 untersucht und sich dabei anhand von wenigen ausgewählten Darstellungen von Gebhardt, Uhde, Steinhausen, Böcklin, Thoma, Max Klinger und Fidus (die allerdings auch bei Gross bereits bearbeitet wurden) auf diesen Aspekt spezialisiert.[74]

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass insbesondere seit Ende der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts verschiedene Ansätze zur Erforschung der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts geleistet wurden, die Teilaspekte zur Beurteilung des Christusbildes beitragen (wie den des christomorphen Künstlerselbstbildnisses, des „deutschen Heilands“ oder die Ikonographie der Wundertaten in der Druckgraphik), ohne dass jedoch das Christusbild des 19. Jahrhunderts selbst umfassend gewürdigt worden wäre. Bislang übergeordnete Betrachtungen beschränken sich in der Regel auf sich wiederholende Besprechungen der wenigen, bereits gut bekannten und prominenten Darstellungen.

---

[71] Vgl. hierzu EINEM, Herbert von: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, München 1987.

[72] JÖCKLE 1988, S. 126.

[73] GROSS, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1914. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Phil. Diss. Hamburg 1982, Marburg 1989. Außerdem hat Gross seine Ergebnisse in Form von verschiedenen Aufsätzen insb. in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983 publiziert. Überschneidungen des Bildmaterials und teilweise auch des Quellenmaterials in dem besagten Untersuchungszeitraum der Kaiserzeit sind nicht zu vermeiden.

[74] KAFFANKE 2001. Eine Arbeit zu dem Thema ist bereits 1925 erschienen, s. DEISSNER, Kurt: Das völkische Christusbild, Berlin 1925. Zum Christusbild des 20. Jahrhunderts s.a. ROMBOLD, Günter u. SCHWEBEL, Horst: Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Freiburg/Breisgau 1983. - ROMBOLD, Günter: Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988. Zum Christusbild in der Kunst des 20. Jahrhunderts s.a. GEULEN, Jacques: Das Problem des Menschenbildes und des Jesusbildes in Kunst und Theologie der Gegenwart, Phil. Diss. Aachen 1983.

4. Kulturgeschichtliche Voraussetzungen: Das Verhältnis von Kirche, Staat und Gesellschaft

4.1 Politische Veränderungen und ihre Folgen

Für das Christusbild spielt die allgemeine politische Situation in Deutschland eine Rolle, die weitreichende Auswirkungen auf die Kunst hatte. In der Folge der Französischen Revolution und der napoleonischen Kriege hat Deutschland zunächst tiefgreifende Veränderungen und den Zusammenbruch alter Ordnungen erlitten.[75] Mit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation veränderten sich die Grenzen der Territorien in einem zuvor nicht gekannten Maß. Staaten verschwanden oder schrumpften, andere vergrößerten sich. Im Volk ist die vorhandene Sehnsucht nach vaterländischer Identität zu beobachten, Deutschlands Intellektuelle forderten einen Nationalstaat, der erst noch gegründet werden musste, der jedoch auf diesem Weg mit einem ganz neuen Bewusstsein von Staatsbürgerlichkeit ausgestattet wurde. Die Suche nach nationaler Identität manifestierte sich auch in der Malerei als Abkehr von einem internationalen höfischen Ideal und Zuwendung zu eigenen Traditionen.

Mit dem Reichsdeputationshauptschluss von 1803 wurden zudem die geistlichen Fürstentümer und Klöster aufgehoben (Säkularisation) und vielen freien Reichsstädten die Unabhängigkeit entzogen. Infolge der französischen Revolutionskriege hatte sich die französische Ostgrenze bis zum Rhein hin verschoben und somit zahlreiche deutsche Fürsten um ihre linksrheinischen Besitzungen gebracht. Die Hauptstädte und ein großer Teil des Herrschaftsgebietes der drei geistlichen Kurfürstentümer Kurköln, Kurmainz und Kurtrier sowie die Kurpfalz waren nun ein Teil Frankreichs. Die weltlichen Fürsten sollten auf Beschluss des Reichsdeputationshauptschlusses für Besitzverluste während der Revolutionskriege abgefunden werden, so wurden die geistlichen Fürstentümer aufgelöst (unter Ausnahme von Mainz). Auch andere Besitztümer der Kirche wie Klöster oder fürstbischöfliche Residenzen wurden enteignet u. fielen an weltliche Landesherren. Der bildenden Kunst war unter anderem durch Kriegskosten die materielle Grundlage weitgehend entzogen worden, die christliche Kunst litt unter dem zunehmenden Wegfall traditioneller Auftraggeber.

Im Laufe des 19. Jahrhundert setzten sich in Europa andererseits die Industrialisierung und die kapitalistische Wirtschaftsweise durch, was zu teilweise dramatischen Veränderungen der Lebensumstände, zu einem sozialen Wandel und zu neuen Verhaltens- und

[75] Zum historischen Abriss s. insbesondere FRIEDELL, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit: die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg (Erste Ausgabe in drei Bänden 1927-1931), München 1989 (ungekürzte Sonderausgabe).

Denkweisen geführt hat. Das Besitz- und Bildungsbürgertum prägte mit dem Nationalismus und dem Liberalismus die politische und gesellschaftliche Kultur, aber auch die Geistesgeschichte und die Kunst. Das Thema des Nationalen kann als eines der Leitmotive sowohl in der Gesellschaft als auch in der Kunst des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden und findet seinen Höhepunkt schließlich im Zusammenschluss unter preußischer Führung zum neuen Deutschen Kaiserreich, das am 18. Januar 1871 im Spiegelsaal in Versailles proklamiert wurde.

4.2 Aufklärung, Rationalismus, Schleiermachers Reformtheologie und frühe Erweckungsbewegung

„Die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hat in der neueren Kirchengeschichte Deutschlands wie keine andere Zeit Epoche gemacht, das Wort im ursprünglichen Sinne verstanden als Haltepunkt, als entscheidende Wende, in der Altes zerbricht und Neues gebaut wird.“[76]

Die Zeit zwischen 1790 und 1820 wird als entscheidende Phase des Umbruchs angesehen, in der bis ins 20. Jahrhundert geltende Grundlagen für die Kirchengeschichte und die Geschichte des christlichen Lebens und Denkens gelegt wurden.[77] Mit der französischen Revolution zerfiel auch in Deutschland das seit dem Westfälischen Frieden (1648) gültige Staatskirchensystem.[78] Während sich auf linksrheinischem Terrain unter der französischen Säkularisierung der Kirchengüter auch ein neues religiöses Verständnis von Religionsfreiheit (und eine Wiederbelebung des französischen Katholizismus) etablierte, wurde rechts-rheinisch im Zuge des Regensburger Reichsdeputationshauptschlusses 1803 die katholische Kirche durch Verlust von Landeshoheit und Auflösung ihrer Besitztümer in eine ökonomische Krise gestürzt, die unter anderem den Künstlern die ursprüngliche

---

[76] WALLMANN, Johannes: Kirchengeschichte Deutschlands seit der Reformation, Tübingen [5]2000, S. 172.

[77] Ebda., S. 172. Zur Kirchengeschichte des 19. Jahrhunderts s. SEEBERG, Reinhold: Die Kirche Deutschlands im 19. Jahrhundert, Leipzig 1904. - ELERT, W.: Der Kampf um das Christentum im 19. Jahrhundert, o. O. 1921. - SCHNABEL, Franz: Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, insb. Bd. 4: Die religiösen Kräfte, Freiburg 1939. - HERMELINK, Heinrich: Das Christentum in der Menschheitsgeschichte, 3 Bde. Tübingen 1951-55. - GRANE, Leif: Die Kirche im 19. Jahrhundert. Europäische Perspektiven, Göttingen 1987. - MOELLER, Bernd: Geschichte des Christentums in Grundzügen, X. Teil: Das 19. und 20. Jahrhundert in der Kirchengeschichte, Göttingen [3]1983, S. 327-377. - NOWACK, Kurt: Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, München 1995.

[78] Hierzu s.a. NIPPERDEY, Thomas: Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat, München [5]1991. - Ders.: Deutsche Geschichte 1866-1918, Bd. 1-2, München 1990-1992. - Zur politischen Situation der Restauration s. NÜRNBERGER, Richard: Die Restauration der europäischen Staatenwelt, in: MANN, Golo (Hrsg.): Das Neunzehnte Jahrhundert (Propyläen Weltgeschichte, Bd. 8), Berlin/Frankfurt/Main 1960, S. 181-191.

Auftragslage entzog.[79] Aufgrund von Neufestsetzungen von Ländergrenzen wurden ehemals mono-konfessionelle Gebiete durchmischt.

Durch das in der Aufklärung begründete Streben nach religiöser Gleichberechtigung sowie durch den Verlust grundlegender Funktionen der Kirche in der Gesellschaft (z.B. Einführen von Zivilehe und Zivilstandsregiment), wurde der Glaube nicht mehr selbstverständlich, sondern zum Ausdruck individueller Entscheidung und unterschiedlicher Überzeugungen der Menschen auf sozialer, politischer und religiöser Ebene.[80] Ein einheitliches Christusverständnis existierte nicht mehr: „Den einen war Jesus nur noch ein beispielhafter Mensch, dessen Auferstehung als Scheintod interpretiert wurde, den anderen war die Vernunft nur insoweit ein nützliches Instrument, als sie die orthodoxe Lehre von der rechtfertigenden Gnade des Gottessohnes bestätigte."[81] Im Klima einer durch Quellen belegten, von Zeitzeugen beider Konfessionen konstatierten desolaten religiösen Situation um 1800, erfuhr das deutsche Geistesleben mit dem Aufkommen von Romantik und Idealismus eine Abwendung von der Aufklärung. Hieraus resultierte eine erneute intensive Hinwendung zum Christentum, die zunächst durch die Schriften Friedrich von Hardenbergs genannt Novalis (1772-1801) zum Ausdruck kam.

Eine wesentliche Grundlage, die das ganze Jahrhundert beeinflussen sollte, schuf der mit Friedrich Schlegel befreundete protestantische Theologe Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834). Mit seinem Werk „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern" von 1799 verhalf er der Religion wieder zu ihrem Eigenrecht, welche nicht als kognitiv erfahrbar, sondern als Anschauung (des Universums) und Gefühl, Sinn und Geschmack fürs Unendliche definiert wurde und so die Loslösung von Wissenschaft und Praxis erfuhr.[82] Seine individualisierenden Frömmigkeits- und religiösen Bildungsvorstellungen, sowie der Ruf nach Kirchenreform und Wiederbelebung, fanden in Schriften wie der „Glaubenslehre" (1821/22 und 1830/31) Eingang, in deren Zentrum der Glaube an Christus den Erlöser als Grundlage der christlichen Gemeinschaft steht.[83]

---

[79] Den Fürsten wurde die Oberhoheit über die ehemals geistlichen Gebiete zugesprochen sowie Bistümer, Stifte, Klöster und Universitäten, der Kirche verblieb lediglich der Pfarrgemeindebesitz, s. WALLMANN ^{5}2000, S. 173.

[80] BESIER, Gerhard: Kirche, Politik und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München 1998, S. 1.

[81] Ebda., S.2.

[82] Zur Religionsdefinition Schleiermachers s. Ders.: Über das Wesen der Religion, in: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Hamburg 1958, S. 23-35. Eine mit Schleiermacher vergleichbare Auffassung der Gottesoffenbarung in der Natur und im Universum vertritt auch der spätere französische Außenminister François René Vicomte Chateaubriand (1768-1848) in seinem 1802 erschienenen philosophischen Werk „Le génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne", s. HELD, Jutta u. SCHNEIDER, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 353, vgl. HAUSER, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2 , München 1958, S. 163.

[83] BESIER 1998, S. 3. Schleiermachers Schriften, seine Mitarbeit bei der Gründung der neuhumanistischen Reformuniversität in Berlin 1810 und sein Einsatz als Prediger in den Freiheitskriegen brachten ihn in die Schußlinie der Restauration. Seine Ausrichtung gilt dennoch als Epochemachend, da die Aufklärung keine Heilsbedeutung Jesu anerkannt hatte und diesen lediglich als Lehrer oder Anreger einer rationalistisch ausgelegten Frömmigkeit oder Moral verstand, s. GRASS, Hans: Die Christologie der neueren systematischen

Christus, nicht mehr wie im 18. Jahrhundert als großer Religions-Lehrer im Konkurrenzverhältnis zu Sokrates begriffen, wird nunmehr zum Mittler zwischen Unendlichem und Endlichem. „Die romantisch definierte Zentralanschauung des Christentums, das Widerstreben des Endlichen gegen das Unendliche und die den Widerspruch aufhebende göttliche Vermittlung traditionell formuliert als der Gegensatz von Sünde und Gnade, von Erlösungsbedürftigkeit und Erlösung, gibt Christus seine religiöse Eigenart und Einzigartigkeit zurück. So kann schließlich von Schleiermacher das Christentum als die höchste Form menschlicher Frömmigkeit bezeichnet werden, in der „alles bezogen wird auf die durch Jesum von Nazareth bezogene Erlösung“[84]. Grundsatz der Bewußtseinstheologie Schleiermachers ist der johanneische Spruch „Das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns und wir sahen seine Herrlichkeit“[85].

Seit 1799 bis zu Hegels Tod 1831 war der Idealismus die vorherrschende philosophische Strömung, die als Wissenschaft der Theologie den Rang abgelaufen hatte. Hier dominierten die Lehren Fichtes, Schellings und Hegels, die ihre Philosophie als eine christliche auffassten.[86]

Johann Gottfried Fichte (1762-1814) hat Jesus in seinem reifen Werk als „Bringer des Himmelreiches, des Reiches der Freiheit und der Gottessohnschaft“[87], als Vorbild für den Menschen gesehen, der sein naturhaft-sinnliches Dasein durch Wiedergeburt und Gottessohnschaft überwunden hat, was Fichte gleichzeitig vom Glauben an die Heilsbedeutung des Versöhnungstodes Christi abbrachte.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) hingegen hat auf der Basis der Geschichtsphilosophie Tod und Auferstehung Christi in den Mittelpunkt seiner Religionslehre gestellt, wobei er den lutheranischen Standpunkt der Abendmahlslehre unterstreicht und auch dessen Christologie mit der Vorstellung vollkommener Gemeinschaft der göttlichen und menschlichen Natur Christi – dies in einer Zeit, „in der die Christologie zur Darstellung des Leben Jesu verflacht“[88]. Hegel spielt an auf die

---

Theologie (19. Jahrhundert und Gegenwart), in: GRASS, Hans u. KÜMMEL, Werner, Georg (Hrsg.): Jesus Christus. Das Christusverständnis im Wandel der Zeiten. Eine Ringvorlesung der Theologischen Fakultät der Universität Marburg, Marburg 1963, S. 109.

[84] WALLMANN ^{5}2000, S. 179.

[85] Ebda., S. 182.

[86] Das Datum 1799 basiert auf den Weggang Fichtes aus Jena nach Berlin, wo der Idealismus sein geistiges Zentrum fand. Zum Christusbild Friedrich Wilhelm Joseph Schellings (1775-1854) s. ANONYMUS: Schelling über das Kunstideal Christi, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1859, S. 143f. Zur Philosophie der oben Genannten s.a. FLEISCHER, Margot u. HENNIGFELD, Jochem: Philosophen des 19. Jahrhunderts. Eine Einführung, Darmstadt 1998, hier s. insb. die Aufsätze von Wolfgang JANKE (Johann Gottlieb Fichte. Die Bestimmung des Menschen nach Prinzipien der Vernunftwissenschaft, S. 35-54), Wilhelm G. JACOBS (Friedrich Wilhelm Joseph (von) Schelling: Vernunft und Wirklichkeit, S. 55-69) und Klaus DÜSING (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Spekulativer Idealismus und Dialektik, S. 70-87), vgl. KUPISCH, Karl: Zwischen Idealismus und Massendemokratie. Die Geschichte der evangelischen Kirche in Deutschland von 1815-1945, Berlin 1945.

[87] WALLMANN ^{5}2000, S. 185.

[88] Ebda., S. 187. Mit Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ (publiziert 1835-38) beginnt aber auch das Ende der romantischen Kunstform. Die Philosophie drängt nun die Kunst und die Religion in die zweite Reihe s. STEINLE, Christa, Die Rückkehr des

rationalistisch ausgerichtete Leben-Jesu-Forschung, die unmittelbare Auswirkungen auf das Christusbild hat (s.u.). Hegel wiederum hat in seiner Philosophie einige Aspekte von Schellings Kunstverständnis übernommen.[89]

4.3 Pietismus

Während Romantik und Idealismus primär auf die oberen Bildungsschichten abzielten, entwickelte sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf der Basis des Pietismus, zunächst auf überkonfessioneller Ebene eine Erneuerungsbewegung für breitere/untere Bevölkerungsschichten, die Frömmigkeitsbewegung der Erweckung.[90] Wesentliche Einflüsse schöpfte diese zunächst aus Schleiermachers „Reden". In der Zeit zwischen 1815 und 1830 entwickelte sie sich zu einer wahren Volksbewegung, die sozialdiakonische Aufgaben wahrnahm und Bibel- und Missionsgesellschaften unterhielt.[91] Die auf die Ideen der Erweckungsbewegung basierenden Bilder zeichnen sich durch eine „gefühlsbetonte Frömmigkeit" aus.[92] Auch eine Abgrenzung zum Katholizismus sowie gegenüber Hegel und Schleiermacher wurde während der Blütezeit deutlich.

4.4 Reform des Kirchenwesens und Aufbau der Protestantischen Landeskirchen

Auf dem Boden der verschiedenen Geisteshaltungen und Bewegungen war zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein allgemeiner Verlust des Konfessionsbewußtseins zu verzeichnen.

Religiösen, in: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 27. Zum Religionsverständnis Hegels s. WALLMANN, Johannes: Gliederung der Religionsphilosophie, in: Ders.: Vorlesungen über die Philosophie der Religion, Bd. 1: Der Begriff der Religion, Hamburg 1966, S. 62-76, S. 54-65. Auf den Hegelschüler Ludwig Feuerbach (1804-72) und dessen materialistisch und atheistisch geprägte Religionskritik soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Es sei verwiesen auf FEUERBACH, Ludwig: Das Wesen der Religion im Allgemeinen, in: Ders.: Das Wesen des Christentums, Stuttgart 1969, S. 52-69.

[89] Hierzu s. AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, insb. S. 20f.

[90] Die Bewegung des Pietismus ist kein Phänomen des 19. Jahrhunderts, sondern stammt aus dem 17. Jahrhundert, wo man die Kirche durch Erneuerung des frommen Lebens reformieren wollte. Der Aspekt der Wiedergeburt, und der in der Nächstenliebe ausgedrückte lebendige Glaube stellten Grundpfeiler des Pietismus dar. Zum Christusbild des Pietismus s. HAEBLER, Hans Carl von: Das Bild in der evangelischen Kirche, Berlin 1957, insb. S. 67-72. Als den Pietismus tragende Gesellschaftsschicht werden hier Kleinbauern, Heuerlinge, Handwerker, Stricker genannt, auch die Pastoren selbst entstammten den unteren Schichten, s. BESIER 1998, S. 5. Zur Erweckungsbewegung vgl. MÖLLER 1979, S. 340-342. - BRAKELMANN, Günter: Kirche, soziale Frage und Sozialismus, Bd. 1: Kirchenleitungen und Synoden über soziale Frage und Sozialismus 1871-1914, Gütersloh 1977, S. 116-119, s.a. THIER, Erich: Die Kirche und die soziale Frage, Gütersloh 1950. - SCHREY, H. H.: Die Kirche und die soziale Frage, in: Theologische Rundschau, 1, 1953. - SCHÜSSLER, W.: Die politischen und sozialen Entscheidungen des Protestantismus im 19. Jahrhundert, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, o.O. 1953.

[91] Eine mit Schleiermacher vergleichbare Auffassung der Gottesoffenbarung in der Natur und im Universum vertritt auch der spätere französische Außenminister François René Vicomte Chateaubriand (1768-1848) in seinem 1802 erschienenen philosophischen Werk „Le génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne", s. HELD, Jutta u. SCHNEIDER, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 353, vgl. HAUSER, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2 , München 1958, S. 163. Auch die Missionsgesellschaften, die der Erweckung zu einer Machtposition innerhalb der Kirche verhalfen, orientierten sich an einem englischen Vorbild, der 1795 gegründeten London Missionary Society. Als erste deutschsprachige Gesellschaft wurde 1815 die Basler Mission ins Leben gerufen, die als „Lieblingskind der Erweckung" galt, s. WALLMANN ^{5}2000, S. 197, vgl. BESIER 1998, S. 4-6.

Zwar verlor die evangelische Kirche keine Ländereien wie die katholische, jedoch schwanden ihre Mitglieder: Als "aufgeklärter" Protestant um 1800 bekannte man sich zwar zum Christentum, nicht aber zur Kirche. „Wer Kirche wollte, mochte jetzt katholisch werden. Der Übertritt von solchen Männern wie Wackenroder, Friedrich Schlegel, Overbeck war gewiß nicht nur romantisches Schwärmertum. Die meisten aber, die in ihrer Landeskirche nicht mehr fanden was sie suchten, zogen sich in jenes Privatchristentum zurück, das für das 19. Jahrhundert charakteristisch geworden ist."[93]

Aus Gründen der Politik und Kirchenpolitik strebte man innerhalb der evangelischen Kirche umfassende Kirchenreformen an. 1814 hatte sich der König (Friedrich Wilhelm III.) offiziell für die „Hebung des kirchlichen Lebens ausgesprochen"[94] und 1817 anläßlich der Dreijahrhundertfeier zu Luthers Anschlag der Thesen zur Vereinigung von Lutheranern und Reformierten aufgerufen, die zu einer neubelebten evangelischen, christlichen Kirche werden sollte. Die Reformen verfolgten prinzipiell drei große Ziele: Erstes Ziel war die Reform der kirchlichen Verfassung, die der Kirche ihre organisatorische Selbständigkeit innerhalb der staatlichen Verwaltung zurückgeben sollte.[95] Das zweite war eine Modernisierung und Vereinheitlichung der Liturgie nach zeitgemäßen Bedürfnissen.[96] Und drittens erstrebte man die Einigung zwischen Lutheranern und Protestanten, die von 1817 an in Form von Unionsbildungen durchgeführt wurde.[97]

Durch Streitigkeiten zwischen Monarchie und Kirche, welche die vom König selbst 1821/22 ins Leben gerufene Kirchenagenda betrafen, gerieten die Reformen jedoch bald ins Stocken, das alte konfessionelle Bewußtsein erwachte von Neuem und führte zu konfessionellen Abspaltungen.[98]

Der Versuch, eine neue preußische Kirchenverfassung einzuführen, scheiterte zunächst; auch hier wurde 1835 ein Kompromiss gefunden, der sich in der Rheinisch-Westfälischen Kirchenordnung ausdrückte. Nach der Thronbesteigung von Friedrich Wilhelm IV. (reg.

---

[92] JANSEN, Gudrun: Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration. Die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption (Kunstwissenschaft in der Blauen Eule), Phil. Diss. Bochum 1991, Essen 1992, S. 135.

[93] HAEBLER 1957, S. 65.

[94] GURLITT 1900, S. 92.

[95] Dieser Aspekt der stärkeren Einbeziehung der Gemeinden wurde insbesondere von Freiherr vom Stein vertreten, auf dessen Anregung Schleiermachers „Vorschlag zu einer neuen Verfassung der protestantischen Kirche im preußischen Staate" beruhte, s. WALLMANN ^{5}2000, S. 199.

[96] Auch hinsichtlich des Kirchenbaues strebte man nach „Normalbildern", wobei Schinkel von Berlin aus Maßstäbe setzen sollte, s. GURLITT 1900, S. 93.

[97] Unionsbildungen erfolgten 1817 in Nassau und Preußen, 1818 in der Pfalz und Hanau, 1820 in Anhalt-Bernburg, 1821 in Baden und Waldeck-Pyrmont, 1822, s. BESIER 1998, S. 6.

[98] Friedrich Wilhelm III. hatte selbst liturgiegeschichtliche Untersuchungen vorgenommen und eine Agende zur Reform der Liturgie verfasst, die jedoch auf altertümlichen Formularen aus der Reformationszeit basierte und auf die voraufklärerische Form des Gottesdienstes fußte. Die Agende sorgte für heftige Reaktionen innerhalb der Geistlichkeit und der Gemeinden und endete 1829 mit dem Kompromiss von Provinzialagenden. Insbesondere in Schlesien kam es zu Abspaltungen der „Altlutheraner", die sich erst 1841 unter Friedrich Wilhelm IV. in der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Preußen freikirchlich organisieren durften, s. WALLMANN ^{5}2000, S. 202f.

1840-1861) unternahm man einen erneuten Anlauf zur Einführung der erstrebten Presbyterial-Synodalordnung. Allerdings wurde die öffentliche Stellung der Kirche erst im Zuge der Revolution 1848 durch das Frankfurter Paulskirchenparlament definiert.[99] Nach der gescheiterten Revolution schuf man mit dem evangelischen Oberkirchenrat eine eigenständige oberste Verwaltungsbehörde, von der angestrebten synodalen Kirchenverfassung war bis in die siebziger Jahre nicht mehr die Rede, bis endlich unter Bismarcks liberalem Kultusminister Adalbert Falk 1873 eine Presbyterial- und Synodalordnung eingeführt wurde.[100]

4.5 Die Katholische Kirchenerneuerung

Die katholische Kirche unterlag nach dem Wiener Kongress einem Wandel, sie nahm moderne zentralistische Strukturen auf und sorgte letztlich für eine Machtfestigung sorgte. Nicht die nationalkirchliche Idee des 18. Jahrhunderts, sondern eine universalkirchlich ausgerichtete Politik, die von Kardinal Ercole Consalvi (1757-1824) vorangetrieben wurde, setzte sich durch. Mit Abschluß des Konkordats 1817 zwischen Rom und Bayern begann die Reorganisation der Kirche in kleinere Landeskirchen.[101] Sie wurden von bischöflichen Priesterseminaren geleitet und ergänzt durch „partizipative und plebiszitäre Elemente mit hoher sozialer Massen-Attraktivität, wie Großwallfahrten (zum Beispiel die Trierer Wallfahrt von 1844 mit ca. 500.000 Gläubigen) zur Demonstration der katholischen Volksfrömmigkeit, ein Netz katholischer Vereine und Verbände sowie Protestbewegungen […].“[102]

Zur äußeren Reorganisation kam eine innere Ausrichtung auf Glaubenstiefe und Tätigkeit, die durch die Romantik, die den Katholizismus wieder entdeckt hatte, schon früh konfessionell geprägt war. Einer der Vorreiter für die Wiedererweckung des in der

---

[99] Der Paragraph 147 besagt, dass jede Religionsgemeinschaft ihre Angelegenheiten selbständig regelt, jedoch in Unterordnung der allgemeinen Gesetzgebung des Staates, s. WALLMANN ^{5}2000, S. 208.

[100] Die Ordnung sicherte Selbstverwaltung auf der Ebene der Gemeinde, des Kirchenkreises und der Kirchenprovinz, die durch Mitglieder des Gemeindekirchenrates bzw. Presbyteriums, der Kreissynode und der Provinzialsynode getragen wurden. 1876 wurde auf der Basis der Generalsynodalordnung die Generalsynode als höchstes legislatives Verfassungsorgan mit der Möglichkeit der Gesetzeserlassung auf landeskirchlicher Ebene bestätigt. Dem preußischen Beispiel folgten im Laufe des Jahrhunderts fast alle protestantischen Landeskirchen, s. Ebda., S. 209f, vgl. STÖCKER, Adolf: Wach‘ auf evangelisches Volk! Aufsätze über Kirche und Kirchenpolitik, Berlin 1893.

[101] Nach Verhandlungen des Vatikans mit den einzelnen Staaten entstanden durch Zirkumskription zunächst 1821 in Preußen zwei Erzdiözesen (Köln und Gnesen-Posen, 1824 Hildesheim und Osnabrück), die südwestlichen Länder wurden 1821 in der oberrheinischen Kirchenprovinz mit dem Erzbistum Freiburg (und den Suffraganen Rottenburg, Mainz, Fulda, Limburg) organisiert. Diese Reorganisation bildete bis ins 29. Jahrhundert die grundsätzliche Form, s. WALLMANN ^{5}2000, S. 236-239.

[102] BESIER 1998, S. 9. Zu den Massenwallfahrten s. Ebda., S. 11 - Wallmann spricht sogar von einer Million Pilger. Dort auch Hintergründe zu den freien kirchlichen Vereinen, die seit den vierziger Jahren entstanden sind, wie der „Franz-Xaverius-Missionsverein“ (gegründet 1842), der „Borromäusverein“ (gegründet 1844), der „Gesellenverein“ (gegründet 1846), der „Pius-Verein“ (gegründet 1848) und der „Bonifatiusverein“ (gegründet 1849), s. WALLMANN ^{5}2000, S. 244.

Aufklärung verkümmerten historischen Bewußtseins war Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750-1819) mit der Schrift „Geschichte der Religion Jesu Christi“ von 1806-18.[103] Von Frankreich aus strömte zudem seit den zwanziger Jahren der Ultramontanismus nach Deutschland ein, der „die Freiheit der Kirche nur im Anschluß an das Papsttum gewährleistet sieht in starker Abgrenzung gegen Staatskirchentum und Protestantismus […]“[104]. „Daß die katholische Bewegung auf den antiliberalen Kurs Roms kritiklos einging, hat den Graben zwischen katholischer Kirche und dem von protestantisch-liberalen Ideen geprägten kulturellen Leben der deutschen Nation vertieft, jedoch die katholische Kirche in stärkerem Maße als den Protestantismus befähigt, Kritik an den Schäden des liberalistischen Wirtschaftssystems zu üben. In dem Mainzer Bischof Wilhelm Emmanuel Freiherr von Ketteler (1811-77) hat die Verbindung von Antiliberalismus und sozialem Reformbemühen die sichtbarste Verkörperung gefunden.“[105]

Unter dem 32-jährigen Pontifikat von Papst Pius IX. (1792-1878) wurde eine antiliberale Richtung eingeschlagen und der Ultramontanismus weiter ausgebaut. 1854 verkündete Pius das Dogma der Immaculata conceptio, das die Marienfrömmigkeit wieder stärkte und den Wallfahrtsort Lourdes aufgrund einer Marienerscheinung 1858 zum Zentrum der Pilger machte. 1863 wurde das religionswissenschaftliche Werk „La vie de Jésus“ von Ernst Renan (1823-1892) von der Kirche verdammt, das Christus entgöttlicht, als historische Person definiert hat. Die Sichtweise Renans, Christus nicht als Gottessohn, sondern als historische Gestalt und als religiös-anarchistischen Idealisten zu bewerten, sollte die religiöse Malerei dennoch in großem Maße beeinflussen (s.u.).[106]

1864 erließ Pius mit der Enzyklika „Quanta cura“, ein Werk das sich gegen freie Äußerungen über die Religion aussprach. Beigefügt war der „Syllabus errorum“, ein Verzeichnis aller Irrlehren, das die unbedingte Unterordnung des Staates und der wissenschaftlichen Forschung unter die Autorität der katholischen Kirche forderte[107]. Das II. Vatikanische Konzil tagte von Dezember 1869 bis Herbst des folgenden Jahres, bis es aufgrund der Besetzung Roms durch italienische Truppen vertagt werden mußte. In einer Schrift „Über den katholischen Glauben“ wurden erste Ergebnisse zusammengefasst, die zeitgemäße Kritik an den Gottesbeweisen verworfen und die „Erkennbarkeit Gottes durch das natürliche Licht der menschlichen Vernunft“[108] versichert. Weiterhin wurde 1870 die dogmatische Konstitution „Pater aeternus“, welche die Unfehlbarkeit des Papstes

[103] Ebda., S. 241.
[104] WALLMANN ^{5}2000, S. 236.
[105] Ebda. ^{5}2000, S. 247.
[106] SCHARF 1988, S. 9.
[107] AK: LUZERN 1985, S. 51.

proklamierte, vom Konzil mit überwältigender Mehrheit angenommen, was jedoch den Ausbruch des Kulturkampfes evozierte.[109]

4.6 Der Kulturkampf

Der Begriff des „Kulturkampfes“[110] umschreibt den Widerstand des 1871 gegründeten Deutschen Reiches gegen die Kirche.[111] Ebenso wie die Auseinandersetzungen um die Sozialistengesetze wirkte er sich u.a. auf die religiöse Kunst der Zeit aus, welche die Trennung von Staat und Religion widerspiegelte.[112] Als Kontrahent des politischen Katholizismus trat der Reichskanzler und preußische Ministerpräsident Otto von Bismarck (1815-1898) auf. Ziel war die Schaffung einer Staatskirche. Verschiedene Gesetze wurden erlassen: der Kanzelparagraph 1871 gegen Mißbrauch der Kirchenkanzel zu politischen Zwecken, die Einführung der Zivilehe, das Verbot der Jesuiten und verwandter Orden 1872, das weltliche Schulaufsichtsgesetz 1872, und 1873 die vier Maigesetze, die sich auf Vorbildung und Anstellung von Geistlichen bezogen. Um den starken Widerstand der Geistlichen zu brechen, traten weitere Gesetze in Kraft, so 1875 das Sperrgesetz, das bei Gehorsamsverweigerung von Pfarreien und Bistümern die Einstellung staatlicher Leistungen beschloss. Allerdings standen katholische Kirche und Volk geschlossen zusammen, was sich auch in einem blühenden katholischen Vereinswesen und in einer stark wachsenden katholischen Publizistik manifestierte.

Nach dem Tode von Pius IX. (am 7. Februar 1878) begann unter dessen Nachfolger Leo XIII. (reg. bis 1903) die Phase des Einlenkens, die es Bismarck ermöglichte, mit überaus geschickter politischer Diplomatie den Abbau der Kulturkampfgesetzgebung, trotz Fortbestand der Gesetze zur Zivilehe, Aufhebung der Religionsartikel der preußischen Verfassung und Verbot des Jesuitenordens voranzutreiben. 1887 wurde der Kulturkampf vom Papst als beendet angesehen. Unter Wilhelm II. schloss sich eine friedliche Zeit für

---

[108] WALLMANN ^{5}2000, S. 250.

[109] Zum Kulturkampf s.a. BANDMANN, Günter: Kirchliche Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, in: Handbuch der Kirchengeschichte, hrsg. von Hubert Jedin, Bd. 6.2, Freiburg/Basel/Wien 1973, S. 28-48.

[110] Zu diesem Thema s. WALLMANN ^{5}2000, S. 252-255. - BESIER 1998, S. 20-26. - FRIEDELL 1989, S. 1283 - 1285. - NIPPERDEY, Thomas: Religion im Umbruch. Deutschland 1870-1918, München 1988.

[111] Bereits die Wiederaufnahme der Bauarbeiten am Kölner Dom kann als Ausdruck der antiklerikalen Reichsidee gewertet werden, s. LÖHNEYSEN, Wolfgang Frhr. von: Kunst und Kunstgeschmack von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, in: SCHOEPS, Hans Joachim (Hrsg.): Zeitgeist im Wandel, Bd. 1: Das Wilhelminische Zeitalter, Stuttgart 1967, S. 97.

[112] Löhneysen zufolge offenbaren die so unterschiedlichen Christusbilder des zweiten Reiches die Trennung von Religion und Staat und verkörpern das subjektive religiöse Gefühl der Gesellschaft als Folge einer „nachgeholten Aufklärung“ (LÖHNEYSEN 1967, S. 97f). Auswirkungen für die Kunst werden u.a. im stark ausgeprägten Realismus in der religiösen Malerei gesehen, wie er beispielsweise von Eduard von Gebhardt verwendet wurde (s.u.), vgl. REICHENSPERGER 1892, S. 20, der den Niedergang der großen religiösen Monumentalmalerei als Ergebnis einer an dem Positiven und Realen orientierten Wissenschaft sieht. Hierzu wird auch Waetzold genannt, der Uhde anführt, „der die Idee zu seinen Bildern beim Anblick bestimmter Wirklichkeit erfuhr und diese kraft religiösem Gefühl in neutestamentarische Szenen umzudeuten verstand. Auch auf dem Gebiete der sakralen Malerei hatte die Flucht in die Idylle begonnen.“ (WAETZOLD, Wilhelm: Deutsche Malerei seit 1870 (Wissenschaft und Bildung, Bd. 144), Leipzig 1919, S. 11, zitiert aus: LÖHNEYSEN 1967, S. 99.

den Katholizismus an. Das Ordens- und Vereinswesen entwickelte sich prächtig; 1891 begründete Leo XIII. mit seiner Sozialenzyklika „Rerum novarum“[113] eine reformerische katholische Sozialpolitik, die auch die Gründung katholischer Arbeitervereine unterstützte.[114]

Die Auswirkungen des Kulturkampfes auf die Kunst prinzipiell schildert auch Friedrich Gross anhand ausgewählter Beispiele.[115]

4.7 Der freie Protestantismus

Als Folge der Ereignisse des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist schließlich der freie Protestantismus zu nennen, dessen Ziel es war, den vom Fortschrittsglauben geprägten Menschen religiöse Traditionen als Wurzel zeitgenössischer Kultur verständlich zu machen. Als öffentliches Organ des sogenannten bürgerlich-liberalen Protestantismus‘ fungierte die seit 1886 unter Martin Radke herausgegebene Zeitschrift *Christliche Welt*, die sich an „Gebildete aller Stände“ wandte, wie aus dem Untertitel hervorging.[116] Auch weitere Zeitschriften jener Zeit wie *Daheim*, *Die Grenzboten*, *Gartenlaube*, *Der Kunstwart*, *Über Land und Meer*, *Vom Fels zum Meer, Westermanns Monatshefte* etc. spiegelten die Weltanschauung des Bürgertums und das Verhältnis von Kirche und Gesellschaft.[117] Zu bemerken ist prinzipiell „ein Abbau traditioneller christlicher Vorstellungen […].“[118]

4.8 Der Erste Weltkrieg

Der Erste Weltkrieg (1914-18) beeinflusste als schwerwiegender Einschnitt des politischen sozialen und geistigen Lebens in Deutschland auch maßgeblich die Kirchengeschichte: Er griff tiefer in das Leben des deutschen Protestantismus ein als in das der katholischen Kirche. Das Ende der Monarchie ließ die Struktur der unter dem Primat des Papstes stehenden katholischen Bistümer unberührt, betraf aber unmittelbar die Verfassung der evangelischen Landeskirchen durch das Ende des landesherrlichen Kirchenregiments. „[…] Noch stärker als von der Verfassungsfrage war der deutsche Protestantismus von dem

[113] Zur Enzyklika „Rerum novarum“ s. BRAKELMANN ^{3}1966, S. 217-226.
[114] Auf die christlichen Arbeitervereine kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.
[115] GROSS 1989, S. 51-60.
[116] KUPISCH, Karl: Bürgerliche Frömmigkeit im Wilhelminischen Zeitalter, in: SCHOEPS 1967, S. 48.
[117] Die für das hier bearbeitete Thema wesentlichen Publikationen werden unten angesprochen.
[118] KUPISCH 1967, S. 47.

Bruch im geistig-kulturellen Leben betroffen.“[119] Die geistigen Grundlagen, die vom Idealismus begründet wurden, zerfielen im ersten Weltkrieg.

4.9 Situation der christlichen Kunst

Die christliche Kunst im 19. Jahrhundert wurde also von vielfältigen Faktoren geprägt. Zunächst kann die Suche nach neuen religiösen Ausdrucksmitteln als Resultat der Wirren von Revolution und Säkularisierung gesehen werden. Lankheit betont als wesentliche Aspekte um 1800 die „De-Christianisierung“ (Bildersturm gegen „superstition et féodalité“) sowie eine „Entmythologisierung“.[120]
Zu unterscheiden sind hier eine „offizielle“, von der Regierung intendierte Kunst, die auch für Theologisierung und Mythologisierung verantwortlich ist, und eine „revolutionäre“ bzw. autonome Kunst, die sich in Neuschöpfungen versucht. In Zusammenhang des hier untersuchten Themas interessieren sowohl die Restaurierungsversuche als auch insbesondere das Streben nach Neuem, bzw. die Frage inwieweit Innovatives auch hinsichtlich des Christusbildes geltend gemacht werden kann.[121]

---

[119] WALLMANN ⁵2000, S. 256.
[120] LANKHEIT, Klaus: Kunst und Christentum im 19. Jahrhundert (Vortrag), o.O. o.J. (Manuskript masch.), S. 2. Aus dieser Situation heraus entstanden ihm zufolge drei Komponenten: eine Ersatz-Mythologie, basierend insbesondere auf den philosophischen Ansätzen von Schelling, Schlegel, Novalis und Ast, die Restaurierung der herkömmlichen Religion und Mythologie und schließlich ein genereller Verzicht auf dieselben. „In dem Nebeneinander und Gegeneinander dieser drei Wege besteht die Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts. Nur wer diese Mehrspurigkeit beachtet, wird dem historischen Geschehen gerecht.“ (Ebda., S. 2). Ob der Argumentation Lankheits gefolgt werden kann, wird sich im Folgenden zeigen
[121] Die Wertigkeit des Aspektes des „Neuen“ wurde oben bereits erwähnt.

5. Kunstmarkt und christliche Bilder

Als wichtige Voraussetzung für die christliche Bildkunst im 19. Jahrhundert wird zunächst die Situation am Kunstmarkt betrachtet. Am Ende des Feudalismus hatten sich die Stellung der Kunst innerhalb der Gesellschaft und damit die wirtschaftliche Situation des Künstlers verändert. Die Kunst emanzipierte sich zu einer „freien", in der Regel nicht mehr an Aufträge bzw. an Klassen gebundenen Kunst, die ein Kreis von Kennern und Kunstliebhabern um ihrer selbst willen schätzte, was der seit 1836 gebräuchliche Begriff der *l'art pour l'art* attestierte.[122] Vorangetrieben worden war diese Selbständigkeit durch die von Goethe, Humboldt und Schiller gepredigte „Heiligkeit der Kunst", insbesondere aber durch Schriften Schillers und die romantische Bewegung, die den Künstler seit nachrevulotionärer Zeit als Individuum ohne jede Bindung an objektive Kunstregeln aufgefasst und zum „Träger einer Botschaft, höher als die von Staat und Gesellschaft" erhoben hatte.[123] Das somit unabhängige Künstlertum genoss das Privileg der Freiheit. Die aus der Handwerkstradition gelösten freien Künstler tauschten die Stellung des Meisters mit der des Akademieprofessors.[124] Durch die Unterstützung akademisch ausgebildeter Künstler von Seiten der Regierungen wuchs zudem deren Anzahl, erweitert durch ehemalige Kunsthandwerker, die durch neue maschinelle Erzeugnisse (insbesondere seit den vierziger Jahren) ihres Erwerbs beraubt, ebenfalls als „Künstler" auf den Markt drängten.[125] Das starke Wachstum der Bevölkerung in Europa im Laufe des 19. Jahrhunderts trug ein Weiteres zum erheblichen Anstieg der Zahl von Künstlern bei. Diese „Berufsüberfüllung" erwies sich als charakteristisch für die Kunstzentren in ganz Europa.[126] Parallel stellte sich ein Ungleichgewicht zu den herkömmlichen Käufern ein, deren Zahl sich verringert hatte: nach Französischer Revolution, Napoleonischer Ära und Industrieller Revolution war das frühere Interesse an prachtvoller Ausgestaltung von Schlössern geistlicher und weltlicher Macht erstorben.[127] Aus den Neuordnungen der Kirchenverhältnisse resultierte zudem ein weitgehender Verlust traditioneller Auftraggeber für christliche Kunst. Da der Verkauf auf Bestellung kaum mehr als Berufsgrundlage bestand, setzte die Suche nach neuen Absatzmöglichkeiten ein.

---

122 NIPPERDEY, Thomas: Wie die Kunst autonom wurde, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.8.1987.
123 OTT, Sieghart: Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur, München 1968, S. 62, vgl. PEVSNER, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986, S. 233.
124 HAEBLER, Hans Carl von: Das Bild in der evangelischen Kirche, Berlin 1957, S. 66.
125 PEVSNER Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986, S. 218.
126 HILDEBRAND, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaften, Wildpark-Potsdam 1924, S. 126.
127 PEVSNER 1986, S. 219.

Im Wesentlichen waren Maler, Bildhauer und Architekten im 19. Jahrhundert an die Städte gebunden. Die kulturelle Führungsposition in Europa übernahm Paris, das die Vorrangstellung Roms als blühendes Kunstzentrum des 18. Jahrhunderts nach dessen Besetzung durch die Franzosen 1798 ablöste. Einige deutsche Künstler hielten sich sowohl in Paris, aber auch weiterhin in Rom auf. In den meisten deutschen Städten gab es bereits seit dem 18. Jahrhundert Kunstakademien, die ursprünglich auf die Ausbildung von Nachwuchs für die im höfischen Umfeld anfallenden Kunstaufgaben zur Herrscher-repräsentation ausgerichtet waren und von handwerklichen wie von stilistischen Konventionen geprägt wurden. Um 1800 fielen diese Prämissen weg, dennoch arbeitete man an den Akademien häufig weiterhin traditionell. Wichtige Kunstzentren im deutschsprachigen Bereich waren im 19. Jahrhundert vornehmlich München und Wien, außerdem Düsseldorf, Frankfurt, Berlin Karlsruhe, Weimar, Dresden, Leipzig.[128]

Potentielles Klientel wurde von Seiten öffentlicher Institutionen als auch von privaten Käufern (vornehmlich Personen aus dem Kreis der gebildeten Stände, der aufsteigenden Klassen) gestellt. Private Gönner stammten insbesondere aus den Reihen des städtischen (gehobenen) Bürgertums und waren, im Gegensatz zu den Mäzenen früherer Zeiten, primär mit ihrer Erwerbstätigkeit beschäftigt.[129] Das Interesse an Kunst, Kultur und Bildung diente ihnen als Ausgleich, als Erholung oder auch, wie Pevsner es formuliert hat, als „pseudoreligiöser Kult“[130]. Der Einfluss der Kunst auf die “Verfeinerung der Moral und die allgemeine Erziehung“[131] wurde allgemein geschätzt und ihre Pflege als öffentliche Aufgabe betrachtet. Man erbaute Theater und Konzerthäuser sowie repräsentative Museen, wie die 1846 begonnene und 1853 eröffnete Neue Pinakothek in München, die erste weltweite Sammlung der zeitgenössischen Gegenwartskunst oder die 1876 begonnene Berliner Nationalgalerie. Das Gedeihen der Kunst wurde als Beitrag „zum Ruhme und Glanz der Kultur“[132] gewertet.

Die Anforderungen an die Kunst und der Kunstgeschmack waren vielfältig und für den Künstler kaum im Voraus berechenbar. In der Regel entschied sich erst der

---

[128] KUGLER, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei, ^{3}1867, insb. S. 281-288. Zur Situation der Kunst des ersten Drittel des 19. Jahrhunderts s.a. FEIST, Peter H.: Die deutsche Kunst von 1760-1848 und ihre kulturhistorischen Aspekte, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin. Geschichtswissenschaftliche Reihe, 29, 1980, S. 471-487. In den achtziger Jahren nennt Ludwig Pietsch als „blühende Kunststätte“ München, Berlin, Düsseldorf, Weimar, Karlsruhe, Dresden, Kassel, Königsberg, Frankfurt und Wien, s. PIETSCH, Ludwig: Aus deutschen Malerateliers, in: *Vom Fels zum Meer*, 1886, Bd. 2, S. 427.

[129] Grossmann betont die Schwierigkeit der genaueren Definition des „Bürgertums“, dem er dennoch Personenkreise mit gemeinsamen kulturellen Werten und vergleichbaren Verhaltensweisen wie Kaufleute, Bankiers, Fabrikanten, Ärzte, Juristen und Lehrer zurechnet, s. GROSSMANN, Joachim: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850, Berlin 1994, S. 11.

[130] PEVSNER 1986, S. 219.

[131] KUGLER, Franz: Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Preußischen Staate, Berlin 1859, S. 8. Zitiert aus PEVSNER 1986, S. 233.

[132] STEINHAUSEN, Heinrich: Die Kunst und die christliche Moral. Ein Beitrag zur Verselbständigung über die Bedeutung der Kunst für das öffentliche Leben, Wittenberg 1886, S. 7.

Kunstkonsument angesichts eines individuell geschaffenen, fertigen, und oft auf Vorrat gemalten Kunstwerkes zu Kauf bzw. Nichtkauf, was den Künstler in eine wirtschaftlich schwierige Situation bringen konnte. Durch Ankäufe von Seiten staatlicher Stellen, von Kunstvereinen und Konsistorien versuchte man, Abhilfe zu schaffen und brachte die so erworbenen Werke in Museen oder Kirchen unter. Der „freie" individuell schaffende Künstler war nun doch genötigt, sich dem Geschmack oben genannter Institutionen und der kleinen Schicht kaufkräftiger Kunstfreunde bzw. der „Mode" seiner Zeit anzupassen.[133] Die Orientierung am Publikum, also an der Öffentlichkeit, war für ihn wesentlich, da die Resonanz auf die Werke auch mit der Frage verknüpft war, ob Künstler bzw. Kunst noch eine Berechtigung innerhalb des zeitgenössischen Lebens hätten: „Eine positive Antwort war von der Fähigkeit der Produzenten abhängig, die künstlerische «Sehkraft» des Publikums zu berücksichtigen; denn dieses empfand nur solche Kunstwerke als notwendig und sinnvoll, deren visueller Appell nicht an seiner Fassungskraft und seinen geistig-ästhetischen Bedürfnissen vorbeiging."[134] Die Gratwanderung zwischen Anpassung und individuellem Schaffen, die mitunter auch zur völligen Verweigerung und „Antikritik" von Künstlern führte, ist bezeichnend für das Kunstschaffen des Jahrhunderts.[135] Problematisch war die Frage nach dem adäquaten Stil, die nicht allein die Architektur beschäftigte, an die man ein Jahrhundert lang den Wunsch richtete, „eine vergeistigte und somit erlöste Welt zu schaffen"[136]. Auch der Anspruch an den „religiösen Impuls" in der Malerei, erschwerte die Lage der Künstler zusätzlich.[137] Die Abhängigkeit des Künstlers vom Kunstmarkt erfuhr schließlich zur Wende ins 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt.

5.1 Die Stellung der Kunstvereine

Die Kunstvereine waren wichtige Organe für die Veröffentlichung, den Absatz und die Verbreitung und Vermarktung der Kunst im 19. Jahrhundert und somit auch für die christliche Kunst. Eine vorbildliche Position nahm der 1806 gegründete „Verein von

---

133 HAEBLER 1957, S. 66, vgl. Fritz Kunert, der 1894 die andauernde Abhängigkeit des Künstlers von wirtschaftlichen Faktoren betonte: „Die überwiegende Mehrzahl aller Künstler liegt lebenslänglich an der Kette des Kapitalismus, der die künstlerischen Frondienste dieser modernen Leibeigenen als etwas rein Selbstverständliches betrachtet. Ohne Ausnahme ist jeder gezwungen, der die Kunst als Existenzmittel wählt, seinen Weg in der Zigeunerei, in der Boheme anzufangen, und früher oder später den stolzen Nacken unter das goldene Joch zu beugen." (KUNERT, Fritz: Aus unserem modernen Kunstleben, in: *Die neue Zeit*, 12, 1893/94, 1. Hbd., S. 435.)

134 BRINGMANN, Michael: Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. Ein Beitrag zum Thema „Kunst und Öffentlichkeit" im 19. Jahrhundert, in: MAI, Ekkehard u.a. (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 260f.

135 BRINGMANN 1983, S. 261.

136 JÖCKLE 1988, S. 119.

137 Ebda.

Kunstfreunden“ in London ein. Sein Hauptzweck war es, „den vaterländischen Künstlern eine sehr anständige Gelegenheit zu Ausstellung und auch zum Verkauf ihrer Werke zu verschaffen“[138]. Dies sollte durch jährliche Ausstellungen von Originalwerken lebender Künstler gegen ein angemessenes Entgelt verwirklicht werden. Preisverteilungen, Unterstützung jüngerer und talentierter Künstler, aber auch Ausstellungen älterer Werke (ebenfalls gegen Eintritt) ergänzten das Programm, das mit dem Aufruf zur Nachahmung in Deutschland 1821 im *Kunst-Blatt* vorgestellt wurde.

Zu dieser Zeit hatten sich bereits Altertumsvereine in kleineren deutschen Städten etabliert. Die ältesten Gründungen fanden in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts mit dem 1792 gegründeten „Kunstverein in Nürnberg“ und dem 1796 ins Leben gerufenen „Verein in Prag“ statt. 1818 konstituierten sich die Vereine in Darmstadt und Karlsruhe, 1824 in München,[139] im folgenden Jahr in Berlin und 1828 der „Kunstverein in Dresden“. 1829 wurde in Düsseldorf unter Wilhelm Schadow der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ ins Leben gerufen, weitere Vereine wurden 1830 in Halberstadt,[140] 1831 in Münster, 1832 in Königsberg und 1833 in Hannover gegründet.[141] Prinzipiell sahen es die Kunstvereine als ihre Aufgabe an, „den Sinn der Kunst zu beleben, und richtige Begriffe über Kunstwerke gangbar zu machen“[142]. Über Kunstbildung, Ästhetik und technische Vollkommenheit hinaus wollten sie dazu verhelfen, das „höhere Kunstschöne“ zu erkennen und den Geist einer Komposition zu begreifen. Darüber hinaus sollten die Kunstvereine für Vielfalt in der künstlerischen Landschaft sorgen, Künstler durch Vergabe von Preisen fördern, Kupferstiche vertreiben, die Verbreitung von literarischem und kunstgeschichtlichem Schrifttum fördern.[143]

Der „Kunstverein für Rheinlande und Westfalen“ war Umschlagplatz für Werke aus der Akademie und nahm Einfluss „auf die weitesten Kreise“[144]. Bis 1855 hatte er eine Million Mark für Kunstwerke ausgegeben, 900 Ölbilder zur Verlosung angekauft und 27 Altargemälde für Kirchen und 11 Gemälde für Museen beauftragt. Außerdem veranlasste

---

138 ANONYMUS (gez. S. B.): Kunst-Verein in London, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*: *Kunst-Blatt*, 21, 1820, S.81.

139 Hierzu s.a. LANGENSTEIN, York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, (Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 122) München 1983.

140 Hierzu s.a. ANONYMUS: Kunstverein Halberstadt. Statut des Kunst-Vereins zu Halberstadt, in: *Museum* 2, 1834, S. 73-75.

141 RACZYNSKI 1836-41, Bd. 3, S. 385, vgl. GROSSMANN, Joachim: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850, Berlin 1994, S. 91. Zur allgemeinen Entwicklung der Kunstvereine s. EGGERS, Friedrich: Die deutschen Kunstvereine, in: *Deutsches Kunstblatt*, 7, 1856, S. 337-341.

142 ANONYMUS (gez. ber.): Über Kunst-Vereine, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 13, 1820, S. 49. Bezüglich der Zielsetzungen der Kunstvereine s.a. ANONYMUS: Ueber die deutschen Kunstvereine, nach Princip, Zweck und Nutzen aufgefaßt, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 1832, S. 53-55, 57-60, 61-64, 65-67 u. 69-71.

143 ANONYMUS (gez. ber.): Über Kunst-Vereine, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 13, 1820, S. 50.

144 BEISSEL 1992, S. 65.

er eine Reihe von Kupferstichen, die der Verbreitung religiöser Kunst in ganz Deutschland überaus dienlich waren.[145]

Neben Vereinen, deren Interessen auf dem Gebiet der Künste breit gefächert waren, konzentrierten sich im 19. Jahrhundert verschiedene Institutionen speziell auf die Förderung christlicher Kunst und Kultur. Zeitgenössische Stimmen vertraten sogar die Meinung, christliche Kunstvereine sollten sich ausschließlich mit den bildenden Künsten auseinandersetzen, was man beispielsweise im Falle des „Kirchlichen Kunstvereins der Diözese Regensburg" als einseitig ablehnte, und für die Einbeziehung des Inneren und der Poesie plädierte.[146]

Ein einflussreicher deutscher christlicher Kunstverein war der „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf": Er wurde 1842 durch Maler, Geistliche und Kaufleute gegründet und wurde von der Initiative bedeutender Künstler wie Overbeck, Schadow, Veit, Steinle, Deger, Führich, Settegast und anderen gestützt. Ziel des Vereins war es, mit Hilfe jährlich mehrmals erscheinender Stahlstiche religiöse Bilder alter und neuer Zeit „in allen Klassen des Publikums" zu verbreiten.[147] Publiziert wurden Blätter im Format klein Oktav (15-18,5 cm), aber auch sehr beliebte großformatige Gratisblätter als Wandschmuck. Die Kunstvereine waren primär regional ausgerichtet, wie auch der „Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs", und fanden in den Kunstzeitschriften Medien, die über ihre Intentionen und Aktivitäten berichteten. So wurde beispielsweise ein Aufruf zur Gründung des „Vereins für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen" im *Christlichen Kunstblatt* 1860 veröffentlicht.[148] Die Initiative ging Boetticher zufolge von dem aus der Düsseldorfer Schule stammenden Künstler Karl Andreae aus.[149] Die Künstler hatten selbst großes Interesse an der Verbreitung ihrer Kunst und an der Unterstützung durch die Vereine. Das *Christliche Kunstblatt* nahm regen Anteil an ihrer Arbeit und ihren Programmen, so berichtete es unter anderem 1859 über den „Berliner Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche".[150] Bis zum Jahrhundertende ist prinzipiell ein Anstieg der Mitglieder in den Vereinen zu beobachten, so berichtet 1899 *Die Kunst für Alle* über die Zunahme der Mitgliedschaft des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen".[151]

---

145 Ebda., S. 66.

146 JAKOB, Georg: Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst, Landshut 1885, S. 465.

147 GIERSE, Ludwig: Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, in: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK AUS DER ZEIT DES KÖLNER DOMBAUS 1842-1880. Kat. Ausst. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Köln 1980, S. 23, vgl. SCHULTEN, Walter: Der religiöse Gedanke in der Bildwelt der Nazarener, in: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 12f.

148 ANONYMUS (gez. R.): Aufruf zur Bildung eines Vereins für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen.

149 BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 33, der als Gründungsdatum allerdings das Jahr 1859 anführt.

150 *Christliches Kunstblatt*, 2, 1859, S. 138.

151 KESTNER, E.: Düsseldorf (Vermischtes), in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 94, s.a. CLASEN, Lorenz: Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, 1, 1845. - KUNSTVEREIN FÜR RHEINLANDE UND WESTPHALEN. Verhandlungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen 1, 1829 – 15, 1843/44, danach im: *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande*

Auch die 1893 in München ins Leben gerufene „Gesellschaft für christliche Kunst“ bemühte sich, den Umgang der Gesellschaft mit christlicher Kunst zu erleichtern und zu stärken.[152] Ausschlaggebend für ihre Gründung war ein aus der allgemeinen Haltung gegenüber christlicher Kunst resultierendes Bedürfnis, vermittelnd zu agieren und ein Verständnis für individuelle und zeitgemäße christliche Kunst zu fördern.[153] 1899 verfügte die Gesellschaft über 2000 Mitglieder und hatte ihre siebte Jahresmappe herausgegeben.

5.2 Ausstellungswesen

Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm die Zahl der Kunstausstellungen, die von den Staaten, Städten oder auch von Seiten privater Förderungsgesellschaften (insbesondere der Kunstvereine) organisiert wurden, kontinuierlich zu.[154] Vor der Jahrhundertmitte kann für verschiedene solcher Ausstellungen, die zunächst in den Museen oder Akademien stattfanden, der Begriff des „Massenspektakels“ verwendet werden.[155] Um die Jahrhundertmitte nahmen zusammen mit den Weltausstellungen auch die Internationalen Großausstellungen ihren Anfang.[156] Parallel zum Anstieg der Zahl nationaler und internationaler Leistungsschauen, die nicht nur Kunstwerke sondern auch (innovative) Gegenstände aus Gewerbe und Industrie beinhalteten, stieg die Zahl der Ausstellungsstücke. So präsentierten beispielsweise die Ausstellungen im Münchner Glaspalast häufig mehr als 1.000 Exponate, was Schwierigkeiten hinsichtlich des Bemühens um das Publikumsinteresse und Kritik von Seiten mancher Kritiker einbrachte.[157] Trotz dieser Entwicklung wurde Ende der achtziger Jahre in Ausstellungsbesprechungen immer wieder ein allgemein steigendes Interesse der Öffentlichkeit an der Kunst betont, Kenner- oder zumindest Liebhaberschaft von Kunst wurde innerhalb des gebildeten Bürgertums zu einer Modeerscheinung.[158] Auch der Staat trat, dem allgemein wachsenden Kunstinteresse

---

und Westphalen. Verzeichnis der Kunstwerke in der Ausstellung des Kunstvereins, Düsseldorf 1829-1860. - EBERLEIN, Kurt Karl: Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829-1929 (Schriften des Städtischen Kunstmuseums in Düsseldorf, Bd. 3), Düsseldorf 1929.

152 Sie wurde auch als „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ bezeichnet, s. POPP, Joseph: Die Mappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (Kunstliteratur), in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 312.

153 Ebda., S. 121-127.

154 Zur Entwicklung des Ausstellungswesens, s.a. MAI, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, Berlin 1986, zur Situation um die Jahrhundertmitte s. FEIST, Peter H.: Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Der Zugang zum Kunstwerk, Wien u.a. 1986 (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, hrsg. von Hermann Fillitz u. Martina Pippal, Bd. 4, Sekt. 4), insb. S. 79-86.

155 GROSSMANN, Joachim: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850, Berlin 1994, S. 10.

156 Zu den Weltausstellungen s. KRETSCHMER, W.: Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt/Main u. New York 1999. - BEUTLER, Christian: Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, in: AK: WELTAUSSTELLUNGEN IM 19. JAHRHUNDERT, Kat. Ausst. Staatliches Museum für angewandte Kunst München, München 1973, S. 1-14.

157 MAI, Ekkehard: Ausstellungen - Pflicht und Kür des Museums, in: *Kunsthistorisches Arbeitsblätter*, 9, 2001, S. 51-53.

158 Hierzu siehe z.B. DAELEN, E.: Skizzen- und Studien-Ausstellung in der Kunsthalle zu Düsseldorf, in: *Die Kunst für Alle*, 4, 1888/89, S. 252.

folgend, verstärkt für die Kunstförderung ein, seiner Aufgabe „dieser erhabenen nationalen Pflicht" nachkommend.[159]

Um eine Vorstellung über den Umfang und Attraktivität der großen Kunstausstellungen zu erhalten, seien exemplarisch ein paar statistische Angaben angeführt.[160] So wurde im *Kunst-Blatt* anlässlich der Pariser Kunstausstellung 1822 von 1725 ausgestellten Kunstwerken berichtet, die sich aus 1.372 Gemälden, 158 Statuen, Büsten, Basreliefs, 171 Kupferstichen und Lithographien, 14 architektonischen Bildern, Plänen oder Modellen zusammensetzten.[161] Pecht hat anlässlich der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 von 1600 Bildern gesprochen, angeblich wurden 3000 Nummern zurückgewiesen.[162] Auf der Berliner Jubiläumsausstellung 1886 erreichten die täglichen Besucherzahlen der Kunstfreunde 20.000 bis 30.000 Personen.[163] Unter den dort ausgestellten Werken konnten folgende Christusdarstellungen eruiert werden: Ernst Degers *Christi Einzug in Jerusalem,*[164] *Gustav* Jägers Gemälde *Die Salbung Christi durch die Sünderin im Hause des Pharisäers Simon*,[165] Karl Gottfried Pfannschmidts sieben Altargemälde mit der *Grablegung Christi* (von 1876), *Osterverkündigung* (von 1877), *Christus das A und O, Vier Engel als Symbole der Gnadenmittel: Gesetz, Evangelium, Taufe* und *Abendmahl.*[166] Desweiteren wurden Eduard von Gebhardts *Christus mit dem Kelch*[167]*,* Hugo Hubers Karton *Die Bergpredigt* von 1885 im gotischen Stil für das Hauptfenster des Doms in Bremen[168] und das Gemälde *Die klugen und die törichten Jungfrauen* von Peter von Cornelius ausgestellt.[169]

Um 1900 wurden auf den internationalen Jahresausstellungen in Berlin, Paris und München bis zu 4000 und 5000 Werke gezeigt.[170] Doch diese ungeheure Quantität der Exponate auf den großen Ausstellungen brachte erhebliche Nachteile mit sich: „Man muß gesehen

---

159 STEINHAUSEN, Heinrich: Die Kunst und die christliche Moral. Ein Beitrag zur Verselbständigung über die Bedeutung der Kunst für das öffentliche Leben, Wittenberg 1886, S. 7, vgl. Pevsner, der eine „gewaltige und keineswegs kleinliche öffentliche Förderung während des 19. Jahrhunderts" bestätigt (PEVSNER 1986, S. 233).

160 Es wurde von der Autorin ursprünglich der Versuch unternommen, möglichst umfassend zu recherchieren, welche Werke mit Christusdarstellungen auf den großen Ausstellungen gezeigt wurden. Für diese Arbeit wurden möglichst viele Publikationsorgane untersucht, inklusive der religiös motivierten Blätter beider Konfessionen Das Unternehmen stellte sich jedoch als ausufernd und quasi unmöglich dar, es stellt einen eigenen Forschungsbereich. Ausstellungspräsentationen und Rezensionen zu den unten genannten Bildern werden aber an Ort und Stelle einbezogen, sofern sie für das Thema relevant sein.

161 ANONYMUS (gez. P.A.): Die diesjährige Pariser Kunstausstellung, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 50, 1822, S. 199.

162 PECHT, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung,* 111, 14.5.1867, S. 921.

163 STEINHAUSEN 1886, S. 7.

164 BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 213, Nr. 41.

165 Ebda., S. 605, Nr. 8.

166 Die hierzu entstandenen Gemälde und Aquarelle wurden durch die Familie selbst erworben. Zwei halbrunde Bilder *Grablegung Christi* und *Die Frauen am Grabe Christi* sind abgebildet in *Die Kunst für Alle* (o. weitere Angaben) s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.

167 BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr. 31.

168 Ebda., Bd, 1.2, S. 581, Nr.1.

169 Ebda., Bd. 1.1, S. 181, Nr. 53.

170 HILDEBRAND 1924, S. 127. Pecht spricht 1887 von 6000-7000 Bewerbungen von Werken für den jährlichen Pariser Salon, von denen allerdings nur 2000-2400 Bilder zugelassen würden, PECHT, Friedrich: Die beiden Münchener Ausstellungen für 1888, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 194, vgl. Alfred Wurzbach, der 1884 von 6000 Objekten spricht, die der Katalog der Pariser Salonausstellung 1880 aufgewiesen hat und der Katalog der Berliner akademischen Kunstausstellung über 1000 Nummern, WURZBACH, Alfred von: Die Naturalisten der Gegenwart, in: *Vom Fels zum Meer*, 1882, Bd. 1, S. 411.

werden, um auf Verkauf hoffen zu dürfen. Güte verbürgt das Gesehenwerden nicht. Es gilt: Aufzufallen um jeden Preis.“[171] Auch der Aspekt des Neuen spielte eine entscheidende Rolle in der Auswahl der gezeigten Exponate auf den Ausstellungen: „Da muß alles neu, neu in Idee und Ausführung sein“, da Publikum und Kunstkritiker bei der Masse der Exponate übersättigt seien, wie ein nicht namentlich benannter Autor anlässlich seiner Besprechung der Berliner Industrie-Ausstellung in der Zeitschrift *Die Grenzboten* 1886 betonte.[172]

5.3 Kunstkritik und Publikationsorgane

Das Kunstpublikum des 19. Jahrhunderts war, wie bereits bemerkt, vielschichtig und kann Sieghart Ott zufolge in „Kenner, Leute, die sich für Kenner hielten, und in die Allgemeinheit, die ohne spezifisches Urteil war“[173] unterteilt werden. Unter die Sparte der „Kenner“ fallen naturgemäß die Rezensenten in den Zeitschriften und Zeitungen, die sich bereits sehr früh um die Definition und auch um die Rechtfertigung der Kunstkritik bemühten, wie ein Bericht der Redaktion im *Kunst-Blatt* 1820 belegt: „Seit dem Anfang des Jahrhunderts ist der Standpunkt der Kunstansicht bedeutend verändert worden, Liebe und Theilnahme für die Werke der Kunst sind weiter verbreitet, und jeder Gebildete verlangt mit dem, was das Leben schmückt, nicht bloß nach allgemeinen Begriffen, sondern aus Anschauung und Beurtheilung des Einzelnen vertraut zu werden. […] Wir werden daher stets nur wohlbegründete und billige Kritiken in unser Blatt aufnehmen, und die Redaktion macht es sich zur Pflicht, jeden leidenschaftlichen oder in unanständigem Tone geschriebenen Aufsatz zurückzuweisen. Jede Kritik aber, sey sie nun lobend oder tadelnd, soll mit Unterschrift oder Bezeichnung des Namens versehen seyn […]“[174]. Auch von Seiten der Künstler selbst nahm man Stellung zum Thema wie beispielsweise 1848 Wilhelm von Schadow.[175] Die Kunstkritik sah also ihre Funktion darin, das Publikum in möglichst objektiver Weise am aktuellen Kunstgeschehen teilhaben zu lassen, weniger sollte es um

---

171 HILDEBRAND 1924, S. 127.

172 ANONYMUS: Eine deutsche Ausstellung, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 1, S. 46.

173 OTT 1968, S. 61. Zur Kunstkritik des 19. Jahrhunderts und ihrer Rezeption durch die Forschung sei verwiesen auf FRANK, Hilmar: Konstellationen deutschsprachiger Kunstkritik. Maßstäbe und Abgrenzungen von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Berlin 1988. - BRINGMANN, Michael: Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850-1900, Berlin 1982, insb. S. 73-90. Wesentliche Forschungsbeiträge zur Kunstkritik sind hier genannt, s.a. Ebda., S. 253-278.

174 ANONYMUS: An die Leser, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 1, 1820, S. 1f.

175 SCHADOW, Wilhelm von: Einige Worte über Kunstkritik, in: *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen*, 1, 1845, S. 17-20, s.a. WIEGMANN, Rudolf: Noch einige Worte über die heutige Kunst-Kritik, in: *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen*, 1, 1845, S. 25-30.

Parteinahme oder subjektive Wertung gehen.[176] Diese Werte behielten das gesamte Jahrhundert hindurch Gültigkeit, noch 1887 betonte Friedrich Pecht die Verpflichtung des Kunsthandels gegenüber der Nation und der Kunst gegenüber dem Volk.[177] Dieses allgemeine Selbstverständnis der Kunstkritik schließt auch die Berichterstattung über die christliche Kunst ein, wobei die prinzipielle Frage nach der Neutralität eines Berichtes immer als relativ bewertet werden muss. Weiter ist für unseren Fall zu beachten, in welchen Organen Besprechungen erfolgten und von welcher Perpektive Kritik vorgenommen wurden. Konfessionell geprägte Zeitschriften oder Organe von religiösen Vereinigungen wählten ihren Interessen entsprechende Werke aus, von Gesellschaftsjournalen und Kunstblättern ist eine andere Auswahl zu erwarten. Als Kunstkritiker waren zunächst konservative Fachgelehrte dominant, während in den späten dreißiger Jahren Laien und Journalisten hinzu kamen, auf dem Gebiet der Berichte zur religiösen Kunst spielten Geistliche (häufig Pfarrer) eine nicht unerhebliche Rolle.[178] Da kein einheitlicher, verbindlicher Glaube mehr existierte, gab es weder für die Schöpfung religiöser Werke noch für die Beurteilung der religiösen Kunst konkrete Richtlinien. Die Kunstwerke waren von Aspekten wie der individuellen Religiosität des Künstlers, Vorstellungen von Auftraggebern oder Konjunktur- und Absatzorientierung auf dem Markt abhängig. Jedoch bemühte man sich um die Schaffung von Kriterien, die eine Bewertung der Kunst zuließen. Wie Inge Dahm bereits 1953 in ihrer Untersuchung der ersten großen Kunstzeitschrift in Deutschland, des sogenannten *‚Schornschen' Kunstblattes* festgestellt hat, sind für die Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert und zu dessen Beginn relativ wenige Bücher, Quellen, Zeitschriften und Artikel für Kunstwesen und Beurteilung von Kunst in Deutschland auszumachen. Für die Zeit nach der Jahrhundertwende konstatiert sie „mehrere große Quellen an Sammelwerken oder Zeitschriften", hingegen für das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts stelle das *Schornsche Kunstblatt* eine durchaus verlässliche und repräsentative Quelle dar; es berichtete „über alle Strömungen und Fragen des künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Lebens jener Zeit"[179]. Insbesondere zwischen 1820 und 1842, unter der Redaktion des vielseitig gebildeten und tatkräftigen Ludwig Schorn (vermittelt durch Sulpiz Boisserée) und dem Verleger Johann Friedrich von Cotta, kann das Kunstblatt als „absolute Autorität in allen kunstwissenschaftlichen Fragen"

[176] Zur Bewertung der Kunstkritik gegenüber ihren Pflichten und Aufgaben s. BRINGMANN 1983, insb. S. 263-265.
[177] PECHT, Friedrich: Die beiden Münchener Ausstellungen für 1888, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 193.
[178] GROSSMANN 1994, S. 125.
[179] DAHM, Inge: Das Schornsche „Kunstblatt" 1816-1849, Phil. Diss. München 1953, S. I u. S. 70. Vereinzelte, kurzlebige Kunstzeitschriften gibt es bereits in Deutschland, jedoch keine wirkliche Tradition wie in Frankreich, wo bereits im 18. Jahrhundert Kunstzeitschriften in engem Zusammenhang mit dem Kunstschaffen an den Akademien entstanden sind. Zur Entstehung deutscher Kunstzeitschriften s.a. LEHMANN, Ernst Herbert: Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland, Leipzig 1932.

betrachtet werden.[180] In seiner Blütezeit zählte das *Kunstblatt* circa 1750 Abonnenten (250 mehr als das Morgenblatt) und hat den Stellenwert des kunsthistorischen und archäologischen Fachblatts, das weit über Deutschland hinaus bekannt und auch in Fachkreisen anerkannt war.[181] Der Verleger Cotta war ein einflussreicher Mann seiner Zeit, neben sozialem und politischem Engagement förderte er junge Künstler, publizierte berühmte Kupferwerke, unterstützte die junge Kunstwissenschaft durch Publikationen (z.B. Vasaris „Künstlerviten" in übersetzter und kommentierter Form). In der Zeit zwischen 1819 und 1823 beschäftigte sich der Verleger unter anderem mit der Publikation einer Bibel, die durch die angesehenen, in Rom weilenden deutschen Künstler illustriert werden sollte, ein Projekt, das letztendlich keine Verwirklichung erfahren hat. Auch das von Cotta seit Ende 1806 verlegte *Morgenblatt für gebildete Stände* (1837 umbenannt in *Morgenblatt für gebildete Leser*) widmete sich in umfangreichem Maße der Kunst und auch Rezensionen neuer Werke. Die große Nachfrage an gerade diesem Kunstteil führte ab 1816 zur zeitweiligen Beigabe eines Beiblatts, des *Kunstblatts* (s.u.) und schließlich zur Gründung des *Kunstblatts* 1820, in dem bereits im Gründungsjahr bedeutende Autoren wie Tiersch, C. O. Müller, Docen, Waagen Artikel verfassten.[182] Schorn erfuhr aufgrund eigener Kunstkritiken insbesondere um 1824 und in den folgenden Jahren als „Kunstrichter" zum Teil heftige Kritik seiner Zeitgenossen, hier seien insbesondere die in Rom lebenden deutschen Künstler genannt, die auf kritische Berichte überaus empfindlich reagierten.[183] Dies bekam auch Johann David Passavant zu spüren, der 1821 bereits aufgrund seines ersten Artikels als Korrespondent aus Rom im *Kunstblatt* (Nr. 64) in eine Kontroverse mit dem Künstler Johann Martin Wagner kam. Schorn, der sich zunächst um ein gutes Verhältnis zu den Deutschrömern bemüht hatte, geriet selbst in deren Schusslinie, als er Angriffe gegen Schinkel von Seiten des römischen Architekten Weißenburg verurteilte und wurde in einer Beilage der *Allgemeinen Zeitung* 1826 mit dem Titel: „Betrachtungen und Meinungen über die jetzt in Deutschland herrschende Kunstschreiberei", unterzeichnet von den Künstlern Fr. und Joh. Riepenhausen, Reinhart, Rohden, Albert Thorvaldsen, Ph.

---

[180] Zur Rolle von Sulpiz Boisserée als im Hintergrund agierendem Berater Ludwig Schorns s.a. DAHM 1953, S. 39-48. Zu Cotta s. Ebda, S. 1f. Als einflussreicher Herausgeber verschiedener Werke und Zeitschriften z.B. der *Allgemeinen Zeitung* (politisch ausgerichtet), der Zeitschriften *Morgenblatt* (künstlerisch-literarisch), *Inland* (geographisch), *Ausland* (politisch-historisch) prägt Cotta maßgeblich die Zeitschriftenlandschaft Deutschlands, an der auch sein Sohn Johann Georg als Herausgeber der *Deutschen Vierteljahresschrift* mitwirkt.

[181] DAHM 1953, S. 65, leider nennt sie hinsichtlich der Blütezeit keine Jahreszahlen.

[182] DAHM 1953, S. 4-7.

[183] Ebda. S. 21 u. Anm. 67 (hier auch der Verweis auf NOACK, Friedrich: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 1, 1927, S. 503f.), s.a. FRITSCHE, J. von (Hrsg.): Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland, Druck und Verlag von J. v. Fritsche und Sohn, Dessau 1833. Zur Geschichte der Kunsttheorie s.a. DRESDNER, Albert: Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie, I, München 1915. - PFAU, Ludwig: Kunst und Kritik: Ästhetische Schriften, Bd. 1: Maler und Gemälde. Artistische Studien, Stuttgart/Leipzig/Berlin 1888.

Veit, Franz Catel, angefeindet.[184] Weitere Auseinandersetzungen, die hier jedoch nicht Thema sein können, folgten. In Dahms Dissertation wird am Beispiel Ludwig Schorns die schwierige Situation der Kunstkritik der Zeit ersichtlich. Schorn selbst schreibt 1841 in seinem (letzten) Brief vom 11. Oktober an Georg von Cotta: „Die Kritik im Kunstblatt ist meist durch Rücksichten bedingt und aufs Einzelne gerichtet.“[185]

Carl Grüneisen war zusammen mit Franz Kugler und Ernst Förster nach dem Tode Schorns bis zum Einstellen des *Kunstblatts* 1849 für die Redaktion der Zeitschrift tätig. Er hat sich insbesondere mit Fragen der Ikonographie, unter anderem auch mit der Geschichte der Christusbilder beschäftigt und ist Gründer des „Christlichen Kunstvereins“ 1853 und des *Christlichen Kunstblatts* 1858, welches er zusammen mit Schnaase und Schnorr, später zusammen mit Lübke, Pfannenschmidt und Heinrich Merz herausgegeben hat.[186]

Ein wichtiges neues Zentrum der Kunstgeschichtsschreibung in der Nachfolge des *Kunstblatts* wird das von Friedrich Eggers 1850 in Leipzig begründete *Deutsche Kunstblatt*. Mehrere der Mitarbeiter des ehemaligen *Kunstblatts* wie Kugler, Passavant, Förster, Eitelberger, von Edelberg und Waagen arbeiten an der neuen Zeitschrift mit.[187] In den sechziger Jahren werden mehrere Kunstzeitschriften ins Leben gerufen, sie gliedern sich nun auch nach fachspezifischen und zum Teil regionalen Bereichen.

Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an ist prinzipiell ein allgemein zunehmendes publizistisches Interesse an christlicher Kunst zu beobachten, das sich in zahlreichen Zeitschriften und Periodika zur bildenden Kunst äußert. Für das hier bearbeitete Thema von Interesse sind insbesondere das ab 1842 erschienene katholische *Kölner Domblatt*, das ab 1851 publizierte *Organ für christliche Kunst*, das evangelische Kirchenblatt *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, das ab 1858 publiziert wurde, außerdem von 1862 an *Christliche Kunstblätter*, ab 1870 *Der Kirchenschmuck* und ab 1872 *Der Kunstfreund*.[188] Die Zeitschrift *Die christliche Kunst* erscheint seit Herbst 1904, Ausstellungen religiöser Kunst fanden außerdem in Wien 1905 und in Düsseldorf 1909 statt.[189]

---

184 DAHM 1953, S. 26-28. Der Artikel in der *Allgemeinen Zeitung* befindet sich in Nr. 119-121, vom 29.4., 30.4. und 1.5 1826.

185 Ebda., S. 50.

186 DAHM 1953, S. 64.

187 Ebda., S. 64 u. 67f.

188 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf die Dissertation von Adolf Smitmans, der sich, von Haus aus Theologe, mit den theoretischen Grundlagen der christlichen Malerei und der Kunstkritik des ausgehenden 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat s. SMITMANS 1980. Seine Arbeit basiert auf der Analyse der vielfältigen um die Jahrhundertwende publizierten deutschsprachigen Periodika innerhalb des zeitlichen Rahmens von 1870-1914. Diesen Untersuchungszeitraum begründet der Autor u.a. durch die maßgeblichen kulturellen Veränderungen, die mit der Gründung des deutschen Kaiserreiches 1871 einhergingen. Die Ausweitung der Untersuchung auf das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wird gerechtfertigt durch die wichtige Resonanz auf das vorausgegangene Kunstschaffen in Form wichtiger Ausstellungen und Publikationen. Diese Eingrenzung orientiert sich an: HAMANN, Richard u. HERNAND, Jost: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, 5 Bde., Frankfurt/Main 1977, vgl. BEENKEN, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte, München 1944 und wird auch von GROSS 1989 übernommen (s.o.).

189 SMITMANS 1980, S. 11.

6. Die Gestalt Christi in der Überlieferung in Schrift und Bild

Als weitere Voraussetzung für das Christusbild im 19. Jahrhundert sollen zunächst die wichtigsten Quellen besprochen werden.

6.1 Schriftquellen zur äußeren Erscheinung Christi

Die Frage nach der Gestalt Christi ist innerhalb der Kirchengeschichte mit konträren Meinungen besetzt. Die früheste bekannte Personenbeschreibung findet sich posthum in Flavius Josephus (*37/38 n. Chr.)[190] „De bello judaico“: „Damals erschien auch ein gewisser Mann von zauberischer Kraft […] den gewisse Griechen einen Gottessohn nennen, seine Jünger aber den wahren Propheten, der Tote erweckt und alle Krankheiten geheilt habe. Sowohl sein Wesen als auch seine Gestalt waren menschlich: er war nämlich ein Mann von einfachem Aussehen, reifen Alters, dunkler Hautfarbe mit langem Gesicht, langer Nase, zusammengewachsenen Brauen […].“[191] Desweiteren wird er dort als bärtig und mit in der Mitte gescheiteltem Haupthaar beschrieben.[192]

Von Seiten der Bibel gibt es keine eindeutigen Aussagen zum Aussehen Christi. Eine Schilderung bei Jesaja, die circa 600 Jahre vor Christi Erscheinen auf der Erde verfasst wurde, wird später als Vorausschau, als Prophezeiung auf Christus gedeutet.[193] Hier wird „er“ wie folgt beschrieben: „Er hatte keine schöne und edle Gestalt, so daß wir ihn anschauen mochten […]. Er wurde verachtet und von den Menschen gemieden, ein Mann voller Schmerzen, mit Krankheit vertraut.“[194] (Is. 53,2f). Die Verse Jesajas stehen im Gegensatz zu Psalm 45,3, dessen Verfasser Christus als „den schönsten von allen Menschen“[195] bezeichnet. Augustinus betont in „De trinitate“ (Liber VIII), dass das Aussehen Christi auf Erden unbekannt sei.[196]

Im 2. und 3. Jahrhundert nach Christus berichten bereits Irenäus und Eusebius von „echten Christusbildern“, ohne nähere Angaben zur Gestalt Christi zu machen. Griechische Kirchenväter wie Gregor von Nyssa und Gregor von Nazianz sind von der

---

[190] Im Folgenden werden die Lebensdaten der besprochenen Künstler prinzipiell im Text genannt, bei anderen Personen nur, wenn sie für das Verständnis relevant erscheinen oder ihre Lebensdaten nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können.

[191] Zitiert aus: WINNEKES, Katharina (Hrsg): Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Einführung, München 1989, S. 14.

[192] Wolter verweist auf die Untersuchung Robert Eislers bezüglich des Josephus-Textes in der *Frankfurter Zeitung* vom 1. Juli 1926 und betont allerdings auch eine prinzipielle Fragwürdigkeit der Texte des Josephus, s. WOLTER, Franz: Wie sah Christus aus? München 1931, S. 9.

[193] Winnekes berücksichtigt, dass die Schrift ca. 600 Jahre vor Christus entstanden ist und nicht Christus, sondern der „Gottesknecht“ gemeint sei. Die Schrift hat man später als Prophezeiung des Messias gedeutet, der von Gott zum Leiden auserwählt wurde, s. WINNEKES 1989, S. 15.

[194] Zitiert aus: AK: IMAGO CHRISTI 1958, S.11, vgl. PFEIFFER, Heinrich: Gottes Wort im Bild, München 1986, S. 53.

[195] Ebda.

[196] WOLTER 1931, S. 9.

alles überstrahlenden Schönheit Christi überzeugt. Die „vermeintliche Häßlichkeit der Gestalt Christi sollte so gesehen werden, dass der Gläubige nicht über der äußeren Wohlgestalt der Person den Gehalt der Worte Christi übersieht. In der Ostkirche muss Christus die Schönheit verkörpern, denn nur eine schöne Gestalt kann das vollkommene Abbild des göttlichen Urbildes sein, und nur ein perfekt schönes Abbild macht die Gegenwart dieses Urbildes möglich. Im Abendland geht es um eine grundsätzlich neue Situation. In der westlichen Kirche erweist sich die Polarität zwischen schön und hässlich, zwischen Psalm 45,3 und Jesaja 53,2 nicht als unversöhnlicher Gegensatz sondern gerade wegen ihrer Spannung als fruchtbarer Ausgangspunkt immer neuer künstlerischer Gestaltung. Auf diesem Gegensatz baut jede Kunstübung auf. Bei den religiösen Bildern wird dabei der Akzent einmal mehr auf die Schönheit und ein andermal auf die Erniedrigung und auf die durch Leiden bedingte Entstellung gelegt.“[197] Andere Autoren wie beispielweise Origines (†253) legen sich nicht eindeutig auf ein Erscheinungsbild Christi fest, so heißt es in „Contra Celsum“ (VI,77), dass Christus „[…] einem jeden in der Gestalt erschien, die seinem Vermögen und seinem Heile angemessen war.“[198]

Für das Christusbild spielt eine weitere Schriftquelle eine wichtige Rolle, der so genannte „Lentulusbrief“, eine Ende des 13. Jahrhunderts entstandene, apokryphe Schilderung der äußeren Erscheinung Jesu.[199] Hier wird Jesus mit dunkel glänzendem, gelocktem und in der Mitte gescheiteltem Haar beschrieben, das von seinen Schultern herabfließt. Der Scheitel wird als ein typisch jüdisches Merkmal der Haartracht angesehen.[200] Die Stirn Christi wird im Lentulusbrief als offen und heiter beschrieben, ferner wird er mit einem faltenlosen Gesicht, regelmäßig gestalteten Mund und Nase, mit graublauen und strahlenden Augen und mit einem rötlichen in zwei Spitzen auslaufenden Bart charakterisiert.[201]

6.2 Christliche Bildtradition

Im frühen Christentum bildete sich zunächst (bis etwa zur ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts), aufgrund der vom Judentum übernommenen bilderfeindlichen Einstellung, kein spezifisches Christusbild heraus.[202] Vielmehr traten Christussymbole (Fisch, Lamm,

[197] PFEIFFER 1986, S. 53f.
[198] Zitiert aus: WINNEKES 1989, S. 15.
[199] WINNEKES 1989, S. 39.
[200] WOLTER 1931, S. 10.
[201] WINNEKES 1989, S. 39. Zur künstlerischen Umsetzung des Lentulusbriefs s.u.
[202] Belting konstatiert für die Darstellung Christi in den Anfängen des Christentums, dass Christus als Gottessohn nach dem Bild seines Vaters darstellbar sei, was also auch auf seine göttliche Herkunft abzielt, s. BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 46.

Kreuz, Initialen etc.) und allegorische Figuren auf, die antike Motive, wie das des Philosophen, des Orpheus oder des Sol, übernommen haben.[203]





ABB. 1 u. 2

„Die Intention der Darstellungen war es vielmehr, das Wesen des Heilands zu verbildlichen (beispielweise als Guten Hirten), wobei man das antike Schönheitsideal in Abstimmung mit Psalm 45,3 übernahm.“[204] So orientierte sich die Figur des Guten Hirten formal am antik-heidnischen Schafträger, der von den Römern als Symbol der Philantropia /Humanitas, der Menschenliebe, verwendet wurde.[205] In der frühchristlichen Ikonographie wird der schaftragende Christus als der Gute Hirte „der Seele“ gesehen.[206] Er verkörpert nach Psalm 23,1-2 das Bild eines guten Gottes, der um die Rettung der Menschen bemüht ist. In Anlehnung an das apollinische Schönheitsideal ist dieser als jugendlich schöner und bartloser Jüngling dargestellt,[207] wie in einer Statue des *Guten Hirten* in Rom (ABB.1)[208].[209] In den Katakombenmalereien erscheint die Figur (mit kurzgelocktem Haar ohne Scheitel)

[203] WINNECKES 1989, S. 20. Auf die frühchristlichen Darstellungen des Guten Hirten, Philosophen u.a. auf den Reliefsarkophagen kann hier nicht näher eingegangen werden, s. hierzu GERKE, Friedrich: Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1940. - Ders.: Christus in der spätantiken Plastik, Berlin 1941.

[204] REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE (RDK), hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München 1954, Bd. 3, Sp. 732f.

[205] KLAUSER, Theodor: Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst VII, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum,* 1964, S. 161.

[206] AK: IMAGO CHRISTI 1958, S. 11.

[207] Gerke differenziert zwischen vier verschiedenen Typen des jugendlichen Jünglings. Er weist u.a. auf den für uns interessanten Typus des schönen und weiblich wirkenden jugendlichen Christus mit langem Haar (Pagenkopf) hin, der auf Friessarkophagen des 4. Jahrhunderts auftritt, s. GERKE 1940, S. 228f..

[208] ABB: Datenbank Arachne, Universität Köln, Archäologisches Institut.

[209] Zum Bild des Guten Hirten in der frühchristlichen Zeit, s.a. KRAUS, Franz Xaver: Real-Enzyklopädie, Freiburg/Breisgau 1886, Bd. 2, S. 588ff., vgl. KOLLWITZ, J.: Christusbild, in: REALLEXIKON FÜR ANTIKE UND CHRISTENTUM (RAC), Bonn 1957, Bd. 3, Sp. 1. Anton Legner gibt einen Epoche übergreifenden Überblick zum Thema des Guten Hirten in der Kunst von der frühchristlichen Zeit bis zum Spätbarock, s. LEGNER, Anton: Der gute Hirte (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 9), Düsseldorf 1959.

auch mit zwei Schafen zu seinen Füßen, so beispielsweise in einem Fresko *Der Gute Hirte* in der Katakombe von San Callisto in Rom aus der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts (ABB.2)[210].
„Von den beiden Auffassungen, die sich entsprechend den beiden Naturen Christi bildeten, bevorzugte also die bildliche Darstellung anfangs die idealistische, die das Göttliche, und nicht die realistische, die das Menschliche betont."[211] Die Zwei-Naturen-Lehre von der Deitas und der Humanitas Christi wurde erst mit dem 4. Konzil von Chalcedon im Jahr 451 verbindlich anerkannt.[212]
Vereinzelt orientierte man sich in der frühchristlichen Kunst an den Versen von Jesaja, denen in Darstellungen (um 300 n. Chr.) Rechnung getragen wurde, die Christus in Form des bärtigen, weniger gepflegten Typus des Wanderphilosophen zeigten.[213] Auch in Passionsszenen trat Christus teilweise mit Vollbart als reiferer Mann (mittleren Alters) auf. Die Ausbildung des Typus' mit Mittelscheitel und schulterlangem Haar (entsprechend der jüdischen Haartracht zu Lebzeiten Christi) ist auf die konstantinische Zeit zurückzuführen. Wolter verweist in diesem Zusammenhang auf ein Fresken-Medaillon aus der Katakombe der Domitilla (früher als „San Callisto" bezeichnet), das aller Wahrscheinlichkeit nach Ende des 3. Jahrhunderts datiert.



ABB. 3

Es zeigt eine für seine Entstehungszeit ungewöhnliche Christusdarstellung, die allerdings aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Originals nicht bei Wolter abgebildet ist; vielmehr greift er auf eine Zeichnung von Carducci zurück (ABB.3)[214]. Hier ist ein leicht zur Seite gewandter Christus mit schulterlangem, mittig gescheiteltem und in Locken aufliegendem Haar dargestellt. Er trägt einen Vollbart, hat klare Gesichtszüge und einen

[210] ABB: WILPERT, Joseph (Hrsg.): Die Malereien der Katakomben Roms, Tafelbd., 1903, Taf. 66-2.
[211] RDK 1954, Bd. 3, Sp. 733.
[212] ANGENENDT, Arnold: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1994, S. 29.
[213] Jesaja berichtet im Vierten Lied vom „Gottesknecht" (Jes. 52,13-15): „Sehe, mein Knecht hat Erfolg, er wird groß sein und hoch erhaben. Viele haben sich über ihn entsetzt, so entstellt sah er aus, nicht mehr wie ein Mensch, seine Gestalt war nicht mehr die eines Menschen. Jetzt aber setzt er viele Völker in Staunen, Könige müssen vor ihm verstummen. Denn was man ihnen noch nie erzählt hat, das sehen sie nun, was sie niemals hörten erfahren sie jetzt." (Die Bibel, Studienausgabe, Stuttgart 1984). GERKE unterscheidet zudem zwischen dem Typus des Kynicus (des bärtigen Philosophen) und dem Typus des Wanderphilosophen.
[214] Zeichnung von Carducci (ohne Jahresangabe) nach dem Fresko in der Katakombe der Domitilla. ABB: WOLTER 1931, S. 18, Abb. 4.

erhabenen Gesichtsausdruck. Weiterhin wird er charakterisiert durch eine breite Stirn, eine schlanke Nase und einen weichen Mund sowie durch schmale Augenbrauen und große mandelförmige ausdrucksvolle Augen. Wolter sieht das Fresko von einem „Urbild" inspiriert, das er auf eine nicht erhaltene, zu Lebzeiten entstandene Porträtbüste Christi zurückführt.[215] Ein Anfang des 20. Jahrhunderts in Jerusalem aufgefundener und Wolter zufolge als Christusdarstellung „identifizierter" Kopf aus Alabaster, der vermutlich aus dem 1. Drittel des 1. Jahrhunderts stammt (ABB.4)[216], wird als formales Vergleichsstück

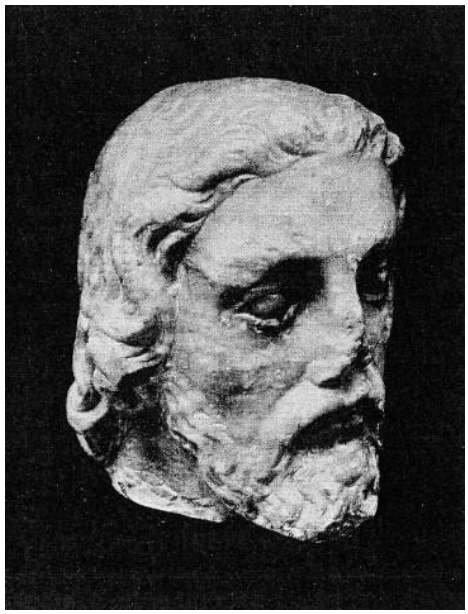


ABB. 4

herangezogen: „Ein starkes künstlerisches Können, dem antiken Geist entsprungen, ruht in der Verkörperung des edlen Kopfes, der nicht der Realität des Lebens entbehrt, und was das merkwürdigste ist, auch keine Vorstellung des rein jüdischen Typs vermittelt. Eine absolute Ruhe strahlt dieses Antlitz aus, das von edelster menschlicher Würde und Größe spricht."[217]

Ein Nimbus tritt in den frühen Darstellungen noch nicht auf, er wird (oft mit Kreuz versehen) als Zeichen der Heiligkeit Christi, erst von der Mitte des 4. Jahrhunderts an verwendet, wie in der Mosaiklünette im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna um 425-450 (ABB.5).[218] Hier ist der *Gute Hirte* Christus in einer bukolischen Szene dargestellt, die als Hinweis auf das Paradies gedeutet wird. Er sitzt in Gestalt eines Jünglings mit

[215] Ebda., S. 17f.
[216] Ebda., Abb. 8.
[217] Ebda., S. 20.
[218] ABB: BUSTACCHINI, Gianfranco: Ravenna. Die Mosaikhauptstadt, o.J., S. 13.

gelocktem, schulterlangem Haar auf einer Steinbank und hält den Kreuzesstab.[219] Weidende Schafe begleiten ihn.

Christus erscheint in der frühchristlichen Kunst unter anderem als Soter (Heiland/Retter) oder als der wahre Logos-Lehrer.[220]





ABB. 5 u. 6

Von circa 400 an (als Folge der Anerkennung des Christentums durch das Mailänder Toleranzedikt und des Konzils von Nicäa 325) sah man Christus auch in seiner Eigenschaft als „zeitlosen, immer gültigen Erhöhten", als Pantokrator und Dominus et Deus, dem die Ecclesia huldigt.[221] In dieser Form ist er als würdig thronender Christus (analog zu den Darstellungen römischer Kaiser),[222] mit dunklem, schulterlangem Haar und Vollbart im Apsismosaik von Santa Pudenziana in Rom (ABB.6, Detail)[223] aus dem 5. Jahrhundert dargestellt.[224] Er sitzt in der himmlischen Stadt auf einem prächtig verzierten Thron und wird von den zwölf Aposteln begleitet. Während seine rechte Hand den Redegestus vollzieht, hält er mit der Linken das aufgeschlagene Evangelien-Buch. Als auf Wolken

[219] Es handelt sich hier um ein östliches Doppelkreuz mit Suppedaneum.
[220] Die o.g. Begriffe wurden übernommen aus LThK, Bd. 1, 1957, Sp. 1175. Zur Erläuterung des Ursprungs, der Bedeutung sowie Terminologie des Soter s. CULLMANN, Oskar: Die Christologie des neuen Testaments, Tübingen 1957, insb. S. 246-251; zum Logos s. Ebda, S. 272-275 und zum Messias s. Ebda, insb. S. 114-128.
[221] LThK, Bd. 1, 1957, Sp. 1175. Der Titel des Weltenherrschers bezieht sich zunächst auf Gottvater, s. insb. in die Offenbarung des Johannes, erst im Laufe des 4. Jahrhunderts wird der Titel auch für den Sohn angewendet (s.a. Mt. 28,18), vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE (LCI), hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg 1990, Bd. 1, Sp. 392-394. - SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1971, Bd. 3, S. 165-202.
[222] Analogien zum römischen Kaiserkult spielen eine wichtige Rolle in der christlichen Ikonographie s. WINNECKES 1989, S. 22f.
[223] ABB: URL: http://www.wikimedia.com.
[224] Zur Deutung des Apsismosaiks von Santa Pudenziana s. DASSMANN, Ernst: Das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom, in: *Römische Quartalschrift*, 65, 1970, S. 67-81.

stehender Weltenherrscher mit Schriftrolle erscheint er im Apsismosaik von Santi Cosma e Damiano in Rom aus dem 6. Jahrhundert (o.ABB.).[225]

Der bärtige Typus des würdigen, in sich selbst ruhenden Christus überwiegt seit dem 6. Jahrhundert. Die Darstellungen nehmen „sichtlich auf Wunsch der Gläubigen“[226] porträthaften Charakter an. Die byzantinische Kunst hat diesen Typus weiterentwickelt, besonders häufig tritt hier die streng frontal ausgerichtete Darstellung eines älteren und erhaben wirkenden Christus auf. In der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts ist auch ein Authentizitätsanspruch an das Christusbild fassbar, beispielsweise in Christusbeschreibungen innerhalb von Pilgerberichten aus dem Heiligen Land.[227]



ABB. 7

Unter Justinian II. (reg. 685-95 und 705-711) wurde Christus erstmalig auf kaiserlichen Münzen (im Typus des Pantokrators) abgebildet (ABB.7)[228], die den Kaiser sogar auf den Revers verdrängten, „wodurch eine komplexe christomimetische Herrschaftslegitimation zum Ausdruck gebracht wird“[229]. Christus ist hier als älterer Mann in einer Brustbüste in Frontalansicht, mit welligem in der Mitte gescheiteltem Haar und Vollbart sowie mit Nimbus und Buch gezeigt.[230] Wolf verweist außerdem auf das trullanische Konzil (Synode) von 692, auf welchem alle symbolischen Darstellungen Christi in der Gestalt des Lammes untersagt wurden und seine Abbildung in Menschengestalt obligatorisch wurde.

Im Mittelalter sah man in den nicht von Menschenhand, sondern auf übernatürlichem Wege entstandenen Acheiropoiten (insb. aus byzantinischem Raum) ein verbindliches Abbild Christi.[231] Einer Legende zufolge geht das sogenannte *Abgarbild* oder *Mandylion von*

---

[225] LThK, Bd. 1, 1957, wie o.a., vgl. LCI 1990, Bd. 1, Sp. 363-366.
[226] RDK 1954, Bd. 3, Sp. 733.
[227] WOLF, Gerhard: „sed ne taceatur…“ Lavaters „Grille mit den Christusköpfen“ und die Traditionen der authentischen Bilder, in: SCHMÖLDERS, Claudia (Hrsg.): Der exzentrische Blick: Gespräch über Physiognomik, Berlin 1996, S. 45f.
[228] ABB. Ebda, S. 70, Nr. 3.
[229] Ebda, S. 47; Wolf stützt sich insbesondere auf die Forschungen von J. D. BRECKENRIDGE: The Numismatic Iconography of Justitianus II, New York 1959; bei Wolf außerdem weiterführende Literaturangaben, s.a. BELTING 1990, S. 153-158.
[230] Eine zweite, völlig unterschiedliche Darstellungsweise auf Münzen aus der zweiten Regierungsperiode Justitians II. wird im Gegensatz zu der o.a. ersten „hellenistischen“ als „syropalästinensisch“ ausgeprägter Regionaltypus bezeichnet, hat aber für unser Thema keine weitere Relevanz, s. WOLF 1996, S. 47.
[231] Zu diesem Kapitel s. WINNEKES 1989, S. 15f. Einen ausführlichen Überblick der Entwicklung des Christusbildes von karolingischer Zeit bis in die Neuzeit gibt das LCI 1990, Bd. 1, Sp. 399-447. - KÜNSTLE, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Freiburg/Breisgau 1928, S. 589-593, der auch auf die Bilder, die bestimmten Künstlern wie die Lukas zugeschreiben werden, verweist.

Edessa auf ein nach dem Leben gemaltes Bild eines Boten des Königs Abgar von Edessa zurück.[232]

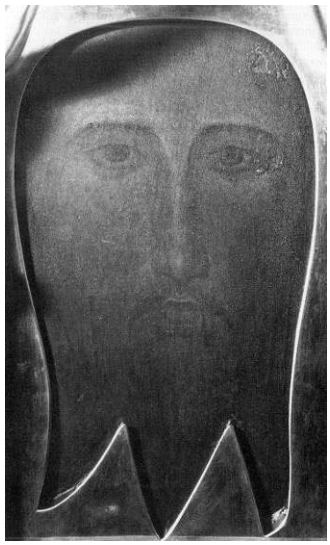




ABB. 8 a, b u. 9

Eine spätere Legende berichtet von einem Abdruck des Gesichtes Christi auf einem Schweißtuch (Mandylion), welches von Christus selbst zusammen mit einem Brief an den kranken Abgar gesandt wurde und das zudem einen Abdruck auf einem Ziegel hinterlassen habe. Das *Mandylion* (ABB.8)[233] zeigt im Stile byzantinischer und russischer Christusikonen ein streng frontal ausgerichtetes Porträt mit weit geöffneten Augen und feiner langer Nase. Die braunen schulterlangen Haare Christi sind zu Lockenbündeln zusammengefasst; charakteristisch ist der kurze spitze und zweigeteilte Bart.

Viele mittelalterliche Christusikonen des byzantinischen Bereichs orientierten sich an diesem Christusbild wie beispielsweise eine *Ikone des heiligen Antlitzes unseres Herrn* von 1249 in Laon (ABB.9)[234]. Dieser byzantinisch geprägte Typus trat auch in der italienischen Malerei der Spätgotik und Frührenaissance auf, so bei Giotto oder Taddeo Gaddi.



ABB. 10

[232] Zum Mandylion und den Acheiropoiten s. insb. DOBSCHÜTZ,1899, S. 102-176. - SCHLÖRNER, Blandina P.: Der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin. Resch, Innsbruck 1999. - SPANKE, Daniel: Das Mandylion. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der „Nicht-von-Menschenhand-gemachten" Christusbilder. Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen, Bd. 5. Recklinghausen 2000. - BÜCHSEL, Martin: Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose, Mainz 2004. - BULST, Werner: Christusikone – Edessabild – Turiner Grabtuch, in: *Hermeneia – Zeitschrift für ostkirchliche Kunst*, 1, 1985, S. 42-61 u. 2, 1896, S. 77-84, vgl. Ders.: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild, Frankfurt/Main 1987.

[233] Das Original-Mandylion wird sowohl von der Sainte-Chapelle in Paris, von Genua (Turiner Grabtuch s.u.) als auch vom Vatikan beansprucht. Künstle berichtet von insg. 42 Leichentücher (Sindones) oder Schweißtüchern, die alle mehr oder minder „echt" sein sollen, s. KÜNSTLE 1828, Bd. 1, S. 589. Hier wird das *Mandylion aus San Silvestro in Capite* im Palazzo Pontifici im Vatikan gezeigt. ABB: a, URL: http://www.wikimedia.org (Farbe) – b, BELTING 1990, S. 68, Abb. 15 (Schwarz-Weiß).

[234] *Ikone des heiligen Antlitzes unseres Herrn* in Laon, 1249 von Jacques de Troyes dem späteren Papst Urban IV. aus Rom gesandt. ABB: Postkarte (Editions MAGE, Coudray).

Das „wahre Abbild“, die Vera Ikon Christi, erkennt man außerdem im *Schleier von Manopello* (ABB.10)[235] und im sogenannten „Schweißtuch der Veronika“ (Sudarium).[236] Einer Legende des 14. Jahrhunderts entsprechend, handelt es sich hierbei um einen Abdruck des Gesichtes Christi auf einem Leinentuch, das Veronika ihm gereicht haben soll. Das Original befindet sich im Tresor des *Veronika-Pfeilers* in Sankt Peter in Rom. Zunächst wird Christus in Vera-Ikon-Darstellungen als verklärter Christus bildlich umgesetzt.[237] Er tritt also als strahlende Gestalt auf, gemäß dem Matthäusevangelium (Mt. 17,2), wo Jesus auf einem Berg vor den Augen der Jünger Petrus, Jakobus und Johannes in eine Lichtgestalt verwandelt wird: „Sein Gesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht.“[238]



ABB. 11

Als Beispiel dient ein Gemälde von **Hans Memling** (ca.1433/40-1494) um 1470 (ABB.11)[239] in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid.

Im Laufe des Mittelalters vollzog sich in der Christusdarstellung eine wesentliche Veränderung, sowohl in der byzantinischen Kunst, als auch in der westlichen Kunst (hier unter wesentlichem Einfluss von Bernhard von Clairvaux): Christus wird nun „nicht so sehr vom dogmatischen oder symbolischen Standpunkt, als vom Gefühl her gestaltet“[240] und rückt so dem Menschen näher. Seine Gesichtszüge erscheinen häufig weicher und natürlicher, wobei die Schönheit auch in der mittelalterlichen Scholastik weiterhin zum Ausdruck göttlicher Vollkommenheit zählt. In einem Kommentar zu Psalm 45 äußert sich Thomas von Aquin folgendermaßen: „Christus besaß jene körperliche Schönheit in höchstem Grade, die seinem Antlitz etwas majestätisches und anmutiges zugleich verlieh, es leuchtete etwas Göttliches in seinem Angesicht, das alle mit Ehrfurcht erfüllte.“[241]

---

[235] ABB: URL: http://www.voltosanto.it.
[236] Grundlegende Literatur hierzu s. PEARSON, Karl: Die Fronica, ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter, Straßburg 1887. – AK: CHRISTUS UND MARIA. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle. Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1992, Karlsruhe 1992, insb. S. 39.
[237] Zur Verklärung s. WOLTER, G.: Ikonographie der Verklärung, Phil. Diss. [o.O.] 1970.
[238] Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Studienausgabe, Katholische Bibelanstalt Stuttgart 1984.
[239] ABB: BELTING 1994, S. 225, Abb. 225.
[240] RDK 1954, Bd. 3, Sp. 735f.
[241] Zitiert aus: Ebda., Sp. 736.

Der idealistischen Auffassung stand auf der anderen Seite eine realistische gegenüber, die sich im Laufe des Mittelalters, auch unter dem Einfluss der Mystik, noch gesteigert hat.

Die Darstellung Christi als Menschensohn geht auf das 12. Jahrhundert zurück: Anstelle der aus dem Lebenskontext entrückten Vorstellungen des Kosmokrators, des triumphierenden Christenkönigs oder des Weltenrichters (Pantokrators) des frühen Mittelalters, wird Christus als Menschensohn gezeigt. Man sieht diese Veränderungen insbesondere durch Franz von Assisi inspiriert. Neue Typen wie das hilflose Christuskind in der Krippe oder die Figur des Beau Dieu entstanden in einer Zeit der Kreuzzüge und der Pest in Europa: „Die Menschen halten Ausschau nach dem Christus, der nicht länger unbewegt und weit entfernt von ihrem Leid, ihrer Qual im Gold der Ewigkeit weilt."[242] Es folgten im ausgehenden Mittelalter die Pietà-Darstellungen und die des leidenden Christus am Kreuz. Künstler wie Grünewald, Bosch oder Breughel gaben dem Christusbild porträthafte Züge, in ihm spiegelten sich die Probleme der Zeitgenossen.

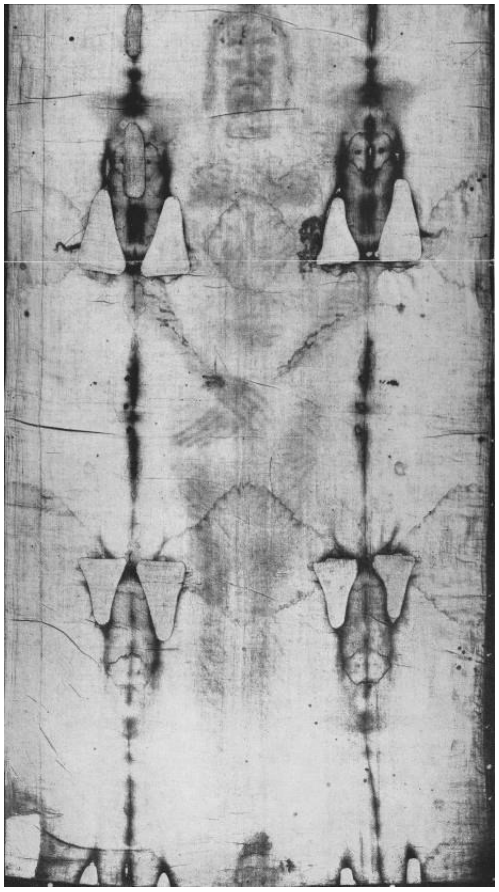


ABB. 12

Auch die Darstellungen der bereits angeführten Vera Ikon erfuhren im 14. Jahrhundert eine Veränderung. Sie trugen nicht mehr die Züge des verklärten Christus, sondern wurden nach dem Lukasevangelium (Lk. 23, 27-31) mit der Passion Christi verbunden und stellten den leidenden Christuskopf mit der Dornenkrone dar. Als Vorbild wird die Reliquie des **Turiner Grabtuches** herangezogen (ABB.12)[243], die einen Abdruck des Leichnams Christi mit Wundspuren zeigen soll (s.o.).[244] Die Passion selbst rückte in realistischen und oftmals

[242] HARBARTH 1981, S. 13.
[243] ABB: BULST, Werner: Das Grabtuch von Turin: Forschungsberichte und Untersuchungen, Frankfurt/Main 1955, Beilage 1, Rückseite (Photopositiv).
[244] Die Frage nach dem Alter, der Entstehung des Körpers auf dem Tuch, der Echtheit und der Rolle Leonardos da Vinci ist in der Wissenschaft ein viel diskutiertes und umstrittenes Thema, bezüglich Zusammenfassungen jüngeren Datums s. beispielsweise ERMEL, Gisela: Das Turiner Grabtuch. Das Rätsel des Todes und die Auferstehung Christi aus neuerer Sicht, Greiz/Thüringen 2008; KOLLMANN, Bernd: Das Grabtuch von Turin Ein Porträt Jesu? - Mythen und Fakten, Freiburg/Breisgau 2010. - TELESKO, Werner u. Leo ANDERGASSEN (Hrsg.): Iconographia christiana - Festschrift für Gregor Martin Lechner OSB zum 65. Geburtstag, Regensburg 2005.

drastischen Darstellungen in den Mittelpunkt der mittelalterlichen Andacht, neben Szenen aus der Vita Christi und dem Marienleben.[245]

Der frontal ausgerichtete Kopf Christi und ein scheinbar allen Seiten zugewandter Blick (der das Allsehende verkörpern soll) sind charakteristisch für diese Darstellungen. In seinem berühmten *Selbstporträt im Pelzrock* von 1500 (ABB.13)[246] in der Alten Pinakothek in München gelingt **Albrecht Dürer** (1471-1528) die Verbindung seines eigenen naturnahen Stiles mit dem antiken Ideal. Er stellt sich in strenger Frontalansicht dar mit „dem grenzenlosem Blick einer Ikone“[247] und schafft durch ein nachweisbares exakt berechnetes und überaus ausgewogenes Konstruktionssystem ein ideales Bildnis.[248]



ABB. 13

So überträgt er die Form der Vera Ikon auf sein eigenes Antlitz und drückt durch seine Christusähnlichkeit den Willen zur Imitatio Christi aus.[249] Mit diesem Bild begründete Dürer die Vermischung von anthropomorphen und christomorphen Zügen, die später im 19. Jahrhundert eine Rolle spielen sollte.[250] Dürer hat sich auch persönlich bezüglich des Aussehens Christi geäußert, wobei er auf die Antike zurückgreift: In seinem Nachlass befindet sich eine kunsttheoretische Abhandlung mit dem Titel „Speis der Malerknaben“, in dessen Kapitel „Von der Gliedmoos der Menschen“ sich Dürer auf Plinius bezieht und konstatiert: „Plinius schreibt, dass die alten Moler und Bilhauer als Abelles, Protognes und die anderen haben gar künstlich beschrieben, wie man ein wolgestaltte Gliedmoss der Menschen soll machen. Nun ist wol müglich, dass solche edle Bücher seien im Anfang der Kirchen verdrückt [unterdrückt] und ausgetilgt worden um Hass der Abgötterei willen. Dann sie haben gesagt: Der Jupiter soll ein solche Proportz haben, der Abbollo ein andre (...) wär [ich] dieselb Zeit entgegen [zugegen] gewest, so hätt ich gesprochen: O liebn

[245] WÖRTERBUCH ZUR CHRISTLICHEN KUNST, hrsg. v. Hannelore SACHS, Ernst BADSTÜBNER und Helga NEUMNANN, Hanau o.J., S. 81.
[246] ABB: Datenbank HeidICON - Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karls-Universität, Universitätsbibliothek, Heidelberg.
[247] BELTING 1990, S. 116.
[248] STEINGRÄBER ²1986, S. 165, vgl. CHASTEL, Andrè: Les Auto-Portraits de Dürer, in: La glorie de Dürer. Colloque de Nice, Paris 1974, S. 43f.
[249] Ebda. u. RDK 1954, Bd. 3, Sp. 740. Zu Dürers Selbstbildnis und auch zum Aspekt, das Bild könne weiterhin auf die Ableitung von Dürers Schaffenskraft von der Schöpferkraft Gottes hinweisen (STRIEDER 1971 u.a.) s.a. grundlegende Arbeiten von Fedja ANZELEWSKY: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971, Nr. 66. - AK: Albrecht Dürer, Kat. Ausst. Nürnberg 1971, Nürnberg 1971. - STRIEDER, Peter: Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer, in. ALBRECHT DÜRER. Kunst einer Zeitenwende, hrsg. von Herbert Schade, Regensburg 1971, S. 84ff.
[250] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 436, vgl. BELTING 1990, S. 114.

heiligen Herren und Väter, um des Bösen willen wöllt die edlen erfundenen Kunst, die do durch gross Mühe und Erbet [Arbeit] zusammenbracht ist, nit so jämmerlich tödten. Dann die Kunst ist gross, schwer und gut, und wir mügen und wöllen sie mit grossen Ehren in das Lob Gottes wenden. Dann zu gleicher Weis, wie sie die schonsten Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo (Apollo), also wolln wir dieselb Moss brauchen zu Crysto dem Herren, der der schönste aller Welt ist."[251]

Noch im 17. Jahrhundert hat **Claude Mellan** (1598-1688) in beschriebener mittelalterlicher Manier ein Antlitz Christi mit Dornenkrone auf dem *Schweißtuch der Veronika* von 1649 (ABB.14)[252] gestaltet. Der frontal ausgerichtete Kopf weist mittig gescheiteltes, lockiges und dunkles Haupthaar auf, der Vollbart teilt sich am Kinn in zwei Spitzen. Blutstropfen laufen über das Gesicht. Der Blick der dunklen Augen wendet sich direkt und eindringlich an den Betrachter. Er drückt das Leid aus, das Christus auf sich genommen hat, scheint aber darüber hinaus den Betrachter auch direkt zum Mitleiden aufzufordern, was durch die halb geöffneten Lippen verstärkt wird, die so wirken, als würden sie gerade zum Sprechen ansetzen. Das Gesicht selbst ist ebenmäßig, aber nicht als ideal-schön charakterisiert, vielmehr weist es eine leicht gebogene Nase sowie Furchen an der Stirn und Augenringe auf.

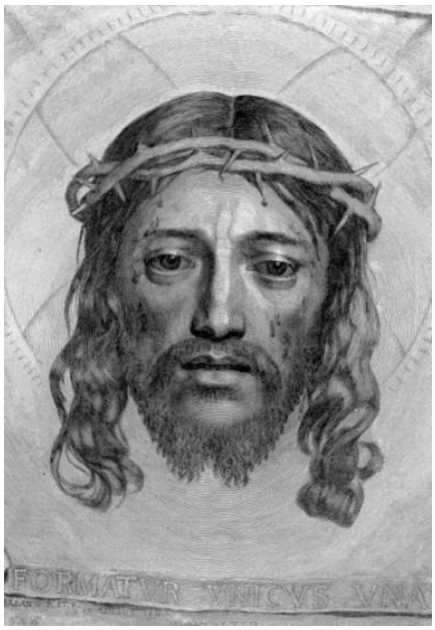


ABB. 14

In Italien setzten sich im Laufe der Renaissance die spätantiken, griechisch beeinflussten Vorbilder des Christus philosophicus und Christus heroicus durch.[253] **Leonardo da Vinci** (1452-1519) verwendet in seinem *Abendmahl* (ABB.15)[254] im Kloster Santa Maria delle Grazie in Mailand den Typus des Christus philosophicus. Dieser verkörpert das „Ideal des stillen, von höchster Weisheit erfüllten Dulders"[255].

[251] Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlass, Eine Auswahl (von Hubert Faensen), Berlin 1962, S. 237.
[252] Claude Mellan: *Schweißtuch der Veronika*, 1649. Kupferstich, Plattengröße 42,8 x 32 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Das Besondere der Darstellung ist allerdings, dass sie nur aus einer Linie, ausgehend von der Nasenspitze Christi, kreisförmig von innen nach außen verlaufend, entwickelt wurde. ABB: Graphische Sammlung Albertina Wien. Eine Kopie nach Mellan befindet sich auch im AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 211, Kat. 65.
[253] RDK 1954, Bd. 3, Sp. 739.
[254] ABB: GOMBRICH, Ernst: Die Geschichte der Kunst, [16]1996, S. 298, Abb. 192.
[255] RDK 1954, Bd. 3, Sp. 739.

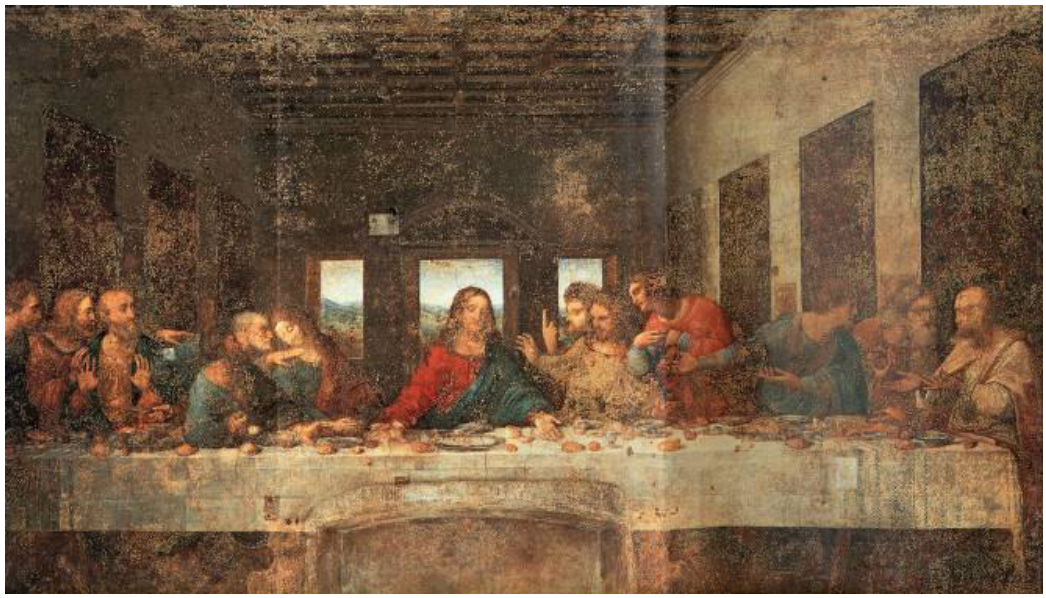


ABB. 15 u. 16



Der Kopf ist schmal, die Stirn ist relativ flach, die Gesichtszüge Christi sind von feinen, anmutigen, weiblich wirkenden Zügen bestimmt. Das Gesicht weist eine schmale lange Nase und dünne Augenbrauen auf; gerahmt wird es durch wellig locker fallendes Haar. Für die im Rahmen dieser Arbeit stattfindenden Untersuchungen ist festzuhalten, dass Goethe das *Abendmahl* Leonardos besonders als Vorbild empfohlen hat. Seit 1800 hatte zudem ein weit verbreiteter Nachstich des *Abendmahls* von Raffael Morghen (o.ABB.) für einen großen Bekanntheitsgrad des Bildes gesorgt.[256] Vergleichbar fein geschnittene, feminin wirkende Züge weist auch der *Salvator mundi* (ABB. 16)[257] eines in der Zuschreibung strittigen Gemäldes, wahrscheinlich von Leonardo da Vinci, auf.

Der Christus heroicus tritt in **Michelangelo Buonarrotis** (1475-1564) *Jüngstem Gericht* (ABB.17)[258] in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan in der Gestalt eines nackten Titanen auf. Die Figur des Christus heroicus wurde bereits an frühchristlichen Fries-Sarkophagen beobachtet.[259] Bei Michelangelo ist Christus bartlos, von überaus kraftvoller muskulöser Gestalt und mit lockigem, hell-braunem Haar dargestellt. Vergleichbar kraftvoll, nackt und

[256] AK: KOSMOS RUNGE. Der Morgen der Romantik, Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle/Hypo Kulturstiftung München 2010/2011, München 2010, S. 230.
[257] Zur derzeitigen Auseinandersetzung um das Gemälde, dessen Zuschreibung an Leonardo da Vinci kontrovers diskutiert wird, s. *Spiegel online*, 17.7.2011. ABB: Ebda.
[258] ABB: Prometheus Bildarchiv.
[259] GERKE 1940, S. 228.

selbstbewusst wird Christus in Michelangelos Marmorstatue *Auferstehender Christus* von 1529-31 (ABB.18)[260] in Santa Maria sopra Minerva in Rom gezeigt.





ABB. 17 u. 18

Das Christusbild der Renaissance ist jedoch nicht, wie häufig behauptet, ein säkularisiertes, sondern es projiziert die „durch Bildung und Wissenschaft erfahrenen neuen Werte“[261], auf deren Grundlage es tiefste Deutungen erfährt. „Im Bild der vollkommenen körperlichen Schönheit spiegelt sich das Göttliche, das über das ideal Menschliche gefunden wird.“[262] In diesem Sinne sind auch Raffaels Werke zu sehen, die im 19. Jahrhundert eine große Rolle als Vorbild spielen und, deshalb im Folgenden ausführlicher betrachtet werden.



ABB. 19

[260] ABB: BELTING 2005, S. 113, Abb. 31.
[261] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 601.
[262] Ebda., Sp. 427.

Um das Charakteristische an **Raffaels** (1483-1520) Christusdarstellungen zu erfassen, werden diese zunächst anhand ausgewählter Beispiele beleuchtet. In dem frühen Fresko *Dreifaltigkeit mit Heiligen* (ABB.19)[263] von 1505 in San Severo in Perugia ist Christus im Himmel auf Wolken thronend mit nacktem Oberkörper dargestellt; sein Unterkörper wird von einem purpurnen Umhang verhüllt. Sein Kopf ist länglich, das Gesicht schmal, helles Haar fällt lang und wellig über seine Schultern.



ABB. 20-22





Raffaels *Grablegung Christi* von 1507 (ABB.20)[264] (ursprünglich in San Francesco in Perugia, später im Palazzo Borghese in Rom) zeigt eine bewegte, vielfigurige Szene im Querformat. Genau genommen handelt es sich hier um eine Grabtragung, mit der Raffael einen neuen abendländischen Typus geschaffen hat.[265] Der helle Körper Christi ist diagonal ins Bild gesetzt, er wird im linken Vordergrund von zwei Figuren gehalten, eine Frauenfigur (Maria Magdalena) hält die linke Hand. Der Leichnam wirkt schlank und kraftlos, das Inkarnat ist leicht grünlich gehalten. Der Kopf ist nach hinten gesunken, das Gesicht ist länglich, es

[263] ABB: CHAPMAN, Hugo u.a.: Raffael: von Urbino nach Rom, Stuttgart 2004, S. 32, Abb. 15.
[264] ABB: DE VECCHI, Pierluigi: Raffael, München 2002, S. 111, Abb. 105.
[265] Dieser Typus, der fortan häufig kopiert wurde (s.u.), zeigt im Gegensatz zu früheren Darstellungen auch Figuren, die den Leichenzug begleiten (die in älteren Darstellungen am Grab standen) s. SCHILLER 1971, Bd.2, S. 185.

wird von hellem Haar und einem am Kinn zweigeteilten Bart gerahmt, die Nase ist schlank, der halb geöffnete Mund klein, seine Lippen sind voll. Das Bild wird unter anderem 1883 von J. E. Wesselin in der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* als großartiges Meisterwerk gewürdigt, welches die klassische Schönheit verkörpere und in dem anstelle der Ruhe Bewegung die dramatische Handlung betone.[266] Im Freskenzyklus in der Stanza della Segnatura im Vatikan (1508-1511) führt Raffael die in Perugia vorgebildete Christusdarstellung fort: In der *Disputa del Santissimo Sacramento* (ABB.21)[267] thront Christus auf einem von Wolken gebildeten Podest, er ist von einer Aureole umgeben, sein Oberkörper ist entblößt, ein weißes Tuch ist um seinen linken Arm geschlungen und bedeckt seinen Unterkörper. Die Seitenwunde ist deutlich sichtbar, mit geöffneten Armen präsentiert er die Stigmata an seinen Händen. Er trägt einen Nimbus sowie schulterlanges, in Lockenbündeln herabfallendes blondes Haar. Es ist in der Mitte des Kopfes gescheitelt, außerdem tritt der bereits bekannte, am Kinn zweigeteilte kurze und wellige struppige Vollbart auf (ABB. 22, Detail).[268] Christus hat mandelförmige dunkle Augen mit schweren Lidern, gerundete Augenbrauenbogen, eine recht lange, gerade Nase und einen kleinen Mund mit vollen Lippen. Seine Gesichtszüge sind weich und mild, der Blick wirkt gütig. Es handelt sich um d e n für Raffael charakteristischen Christustypus, den man bis heute unweigerlich mit dem Künstler in Verbindung bringt.[269]

Er wird von Raffael in den sich zeitlich anschließenden Werken, je nach Thema, mehr oder weniger exakt übernommen: Eine Zeichnung von **Antonio Fantuzzi** nach Raffael *Der wunderbare Fischzug* (ABB.23)[270] nach 1516/17 zeigt zwei Boote mit Aposteln: im linken Boot ist der Fischfang dargestellt, im rechten Boot sitzt Christus den Rücken zum Betrachter gekehrt, das Gesicht ist im Profil widergegeben, die rechte Hand zum Redegestus erhoben. Er trägt ein antikisierendes Gewand und über dem Haupt befindet sich eine Gloriole.

---

[266] WESSELN, J. E.: Raffael Santi. Zu seinem vierhundertjährigen Geburtstag, in: *Vom Fels zum Meer*, 1883, Bd. 1, S. 628.

[267] Raffael: Freskenzyklus, 1509-1511, Vatikan, Vatikanischer Palast/Palazzo di Pontificio. ABB: Bildarchiv Foto Marburg. Zur *Disputa* s. GUTMANN, H. B.: Raffael's Disputa (Franciscan Studies, Bd. 23) 1942. - Ders.: Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 21, 1958, S. 30-32.

[268] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

[269] Raffaels Stil der Stanzenausmalung wurde von den Nazarenern als „Höhepunkt der Kunstentwicklung angesehen" wie Jansen ausgeführt hat: „Nur in diesen Werken war es dem Urbinaten gelungen, geistigen, d.h. religiösen Gehalt und technische Umsetzung zur vollkommenen Identität zu bringen." (JANSEN, Gudrun: Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration: die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionsspädagogischen Kunstkonzeption, Phil. Diss. Bochum 1991, Essen 1992, S. 115.

[270] Raffaels Original *Der letzte Fischzug* befindet sich im Preußischen Kulturbesitz/Kupferstichkabinett - Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik in Berlin. ABB: Bildarchiv Foto Marburg. Hier ist die Zeichnung *Der wunderbare Fischzug* von Antonio Fantuzzi nach Raffael gezeigt. ABB: AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Kat. Aust. Staatsgalerie Stuttgart 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 483, Kat. Nr. H 1.2, Abb. 506.

Der Kopf wirkt schlank und länglich, vergleichbar mit der Peruginer Darstellung in der *Dreifaltigkeit*, das Haar fällt in Lockenbündeln auf die Schulter, ein struppiger Bart ist erkennbar. Nach Raffaels Kartons wurden auch die Tapisserien im Vatikan ausgeführt, wie derjenige mit dem Thema des Fischzugs (o.ABB.)

In einer Federzeichnung der *Beweinung Christi* (ABB.24)[271] im Louvre sind Gestalt und Physiognomie Christi sehr gut zu erkennen: Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Christus ist von schlanker aber gut proportionierter Gestalt, sein helles Haar ist in der Mitte des Kopfes akkurat gescheitelt, der Kopf ist oval, seine Augen unter den schweren geschlossenen Lidern vermutlich mandelförmig, die Nase lang und gerade, der Mund klein, die Lippen voll.

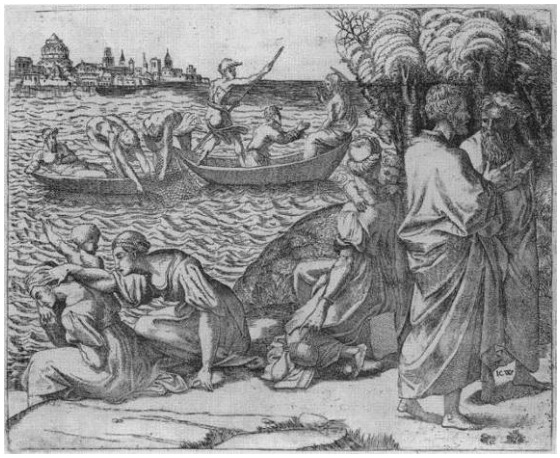




ABB. 23 u. 24

Der Körper des toten Christus ist vergleichbar mit dem oben gezeigten Gemälde der *Grablegung* (s.o.). Wichtiger als die Zeichnungen (die aber häufig in Form von Kupferstichen reproduziert wurden) sind für die Rezeption im 19. Jahrhundert die Gemälde Raffaels, wie die *Verklärung Christi* von 1517/20 in den Vatikanischen Museen in Rom (ABB.25)[272].[273] Das Bild wurde beispielsweise in einer Rede von Carl Justi (publiziert 1870) ausführlich besprochen.[274] Obgleich die Transfiguratio Domini („Verwandlung des Herrn in die Herrlichkeit") den Evangelienberichten (Mt. 17, 1-9, Mk. 9, 2-9 u. Lk. 9, 28-36) zufolge zu Zeiten des Erdenlebens Jesu stattfand, wurde der göttliche Charakter seines Wesens bereits durch die Verwandlung seines äußeren Erscheinungsbildes visualisiert.

[271] Raffael: *Beweinung Christi*, Federzeichnung Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[272] Raffael: *Verklärung Christi*, 1517/1520, Vatikan, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Pinacoteca Vaticana. Zur Auseinandersetzung der Forschung mit Raffaels Gemälde s. LÜTGENS, H.: Raffaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte, Diss. Göttingen 1929. ABB: BUCK, Stephanie u. HOHENSTATT, Peter: Raffaello Santi, genannt Raffael 1483-1520, Köln 1998, S. 114.
[273] Zur Verklärung Raffaels s. EINEM, Herbert von: Die „Verklärung Christi" und die „Heilung des Besessenen" von Raffael, Mainz/Wiesbaden 1966.
[274] Die Verklärung Christi. Gemälde Raphaels in der Pinakothek des Vatikan. Eine Rede von Carl Justi, Leipzig 1870. Zur Verklärung Raffaels s. VON EINEM, Herbert: Die „Verklärung Christi" und die „Heilung des Besessenen" von Raffael, Mainz/Wiesbaden 1966.

Gemäß des Bibeltextes wurden während eines Gebets auf einem Berg (laut Cyrill von Jerusalem der Berg Tabor) im Beisein der Apostel Petrus, Johannes und Jakobus d. Ä., Gesicht und Kleidung Christi von einer überirdischen Leuchtkraft erfasst: „Sein Angesicht leuchtete wie die Sonne und seine Kleider wurden weiß wie Schnee“[275]. Die Stimmen von Moses und Elias sprachen währenddessen zu ihm. Eine weitere, sich aus einer Wolke an Christus wendende Stimme, wies ihn als wohl gefallenden Sohn aus, auf den die Jünger hören sollten (Mt. 17,5).[276] Wie Schiller erläutert hat, hat Raffael die Verklärung erstmals aus dem traditionellen ikonographischen Zusammenhang gelöst: „Die Lichtwolke ist nicht nur Glorie, sondern sie verkörpert […] die Gegenwart Gottes und des Heiligen Geistes. – Die Schwerelosigkeit der schwebenden Gestalt Christi, der Gestus der erhobenen Hände und das Aufblicken verweisen auf die Auferstehung und die Himmelfahrt des Herrn.“[277] In Raffaels Gemälde hat sich die Christusdarstellung auch im Vergleich zu den vorher Besprochenen verändert: Christus ist in antikisierendem Gewand gezeigt, der Körper wirkt stämmiger, seine Kopfform ist weniger länglich, mehr oval, die Haare sind ähnlich behandelt wie in oben genanntem Karton, auch hier fallen sie in Lockenbündeln auf die Schultern, sie wirken aber deutlich dunkler.



ABB. 25

Eine vergleichbare Christusfigur erscheint in *Das letzte Abendmahl* um 1517-19 (ABB.26)[278] in im Vatikan. Die Szene wird von gleißendem Licht angestrahlt. Die am Tisch versammelten Apostel sind kompositorisch in zwei Gruppen geteilt, um den Blick auf Christus, der aus der Mittelachse nach rechts herausgerückt ist, freizugeben. Er trägt ein schlichtes Gewand, eine Aureole umgibt seinen Kopf, kontrastierend zu seinem wahrscheinlich dunkelblonden Haar und Bart, die den

[275] Zitiert aus: SCHILLER 1971, Bd. 1, S. 155.
[276] Zur Ikonographie der Verklärung s. grundlegend LCI 1990, Bd. 4, Sp. 416-421. - SCHILLER 1971, Bd. 1, S. 155-161.
[277] SCHILLER 1971, Bd. 1, S. 161.
[278] Raffael: *Das Abendmahl*, 1517-1519, Vatikan. ABB: Bildarchiv Foto Marburg. - KELBER, Wilhelm.: Raphael von Urbino. Stuttgart 1979, S. 250, Abb. 172.

ovalen Kopf rahmen. Die Gesichtszüge sind ebenmäßig, der Blick wirkt leicht grimmig.[279] Als *Salvator* (ABB.27)[280] in einem Gemälde in Parma, das hier nachempfunden ist in dem Stich *Christus in der Glorie mit Maria und den heiligen Johannes, Paulus und Katharina/Das Blatt mit den fünf Heiligen* von **Raimondi** nach Raffael (ABB.28)[281], ist der nackte Oberkörper des sitzenden Christi in helles Licht getaucht. Die Figur wirkt zierlich, schlank sowie wohlproportioniert. Der Kopf wird von dunkelblondem, lockig auf die Schultern fallendem Haar und kurzem, am Kinn zweigeteilten Bart gerahmt. Das Gesicht ist oval, die Gesichtszüge ebenmäßig, die Nase gerade geschnitten, der Mund wie schon an anderen Beispielen beobachtet, klein, aber mit vollen Lippen, die Augen mandelförmig und dunkel. Raffaels Christusbild ist also kein durchgehend einheitliches, vielmehr kann wie dargestellt, zwischen einem frühen und einem späteren unterschieden werden.





ABB. 26-28

Anders als Raffael hat **Tizian** (um 1487/90-1576) in der venezianischen Hochrenaissance das Christusbild gestaltet. Tizian zeigt einen dunkelhaarigen Christus mit weichen Gesichtszügen, die an das Mandylion und die byzantinischen Ikonen erinnern – er wirkt im Vergleich zu demjenigen von Raffael weniger geschönt und idealisiert, auch ernster. Die Gemälde *Christus und die Samariterin* (ABB.29)[282] und *Christus mit dem Zinsgroschen* von 1516 (ABB.30)[283] in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden veranschaulichen Tizians Christusdarstellung.

[279] Auf der zur Verfügung stehenden Schwarz-Weiß-Aufnahme des Gemäldes ist die Haarfarbe nicht auszumachen.
[280] Raffael: *Der Salvator umgeben von Heiligen*, Parma, Galleria Nazionale. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[281] Kupferstich, 41,8 x 29,3 cm, Prov. Geschenk der Max-Kade-Foundation, New York. ABB: AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN 1983, S. 178, Abb. 182.
[282] ABB: URL: http://www.bilddatenbank.khm.at. Die Zuschreibung an Tizian ist nicht gesichert.
[283] ABB: WALTHER, Angelo (Red.): Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Leipzig 1992, Taf. 5.



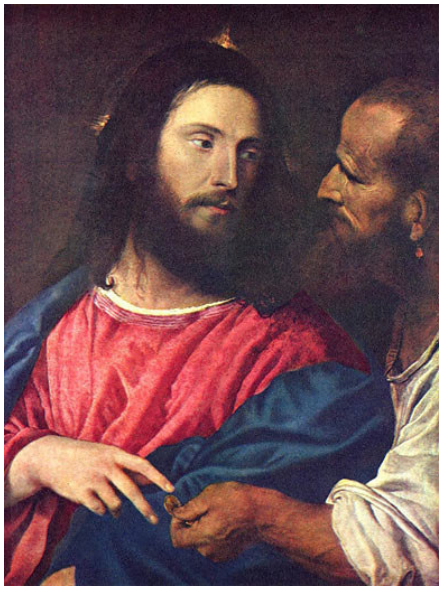


ABB. 29 u. 30

Wolfgang Kirchbach sieht in der Christusfigur im Zinsgroschen das „ernstere Ideal des strenggesinnten Rabbis“ verkörpert, „der da gelehrt hatte, dass wir Alles, was wir Gutes thun, nur als unsere Pflicht ansehen. Vielleicht hat kein Maler die eigentliche Lehre Jesu als eines einfachen Lehrmeisters der Menschheit in ihrer Verbindung von Strenge und Humanität mit so richtigem Instinkt erfasst, als Tizian.“[284]

Bei Tizian ist eine Anlehnung an das byzantinische, östlich geprägte Christusbild gegeben, von einer rein jüdischen Physiognomie weicht die Darstellung allein durch die lange, gerade geschnittene Nase wiederum ab.



In den Bildern der Reformation tritt eine neue Strenge und Askese auf. Im Gegensatz zu katholisch geprägten Bildern mit bevorzugten Mysterien-Darstellungen wurden nun Themen der Eucharistie wie „Die Hochzeit zu Kana“ oder „Das Abendmahl“ bearbeitet (ABB.31)[285]. Der Christus der Cranach-Darstellungen ist nicht braunhaarig, sondern rotblond mit einer auffällig ovalen Gesichtsform (entsprechend dem damaligen Schönheitsideal).

ABB. 31

[284] KIRCHBACH 1898, S. 116.

[285] Als Beispiel dient das *Abendmahl* von Lukas Cranach (d. Ä.) in Wittenberg, wo neben Christus auch Reformatoren am Tisch Platz genommen haben. ABB: URL: http://www.wikimedia.com.

Der Calvinismus lehnte bildliche Darstellungen Christi völlig ab. Die Druckgraphik wird sowohl von reformatorischer Seite als auch von der Gegenreformation im 16. Jahrhundert genutzt, von den Protestanten insbesondere, um Lehrsätze und Meinungen zu verbreiten, vom Katholizismus im Bereich von Andachts- und Erbauungsbüchern. Andachtsbilder werden zudem zu Altarbildern monumentalisiert, wie beispielsweise in dem Gemälde von **Peter Paul Rubens** (1577-1640) *Der Lanzenstoß* von 1620 (o.ABB.) im Museum in Antwerpen. Der Christustypus von Rubens ist rotblond, wie im Gemälde *Christus übergibt dem heiligen Petrus die Himmelsschlüssel* um 1614 (ABB.32)[286] in der Berliner Gemäldegalerie. Ein rotblonder und muskulöser kraftvoller Christus erscheint in Rubens' *Auferstehung* von 1616 (ABB.33)[287] im Palazzo Pitti in Florenz.





ABB. 32 u. 33

Auf der anderen Seite spielen in Zusammenhang mit den Visionen von heiligen Frauen wie der Karmeliterin Marguerite du Saint-Sacrament Darstellungen des Jesuskindes und des Herz-Jesu in Form von unhistorischen aber durchaus populären Darstellungen eine Rolle (s.u.). Im (Früh-) Barock prägen insbesondere Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1616) und Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669) das Christusbild. Hier gibt es zwei wesentliche Neuerungen, die aber bereits im Mittelalter vorbereitet wurden, zu konstatieren: eine Vermenschlichung des Antlitzes Christi sowie das Auftreten Christi in der barocken Deckenmalerei als Triumphator und Pantokrator. Hier entweicht Christus als heroische Gestalt in die himmlische Sphäre und wird zu einer überirdischen Gestalt.[288]

[286] ABB: Datenbank bpk - Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
[287] URL: http://www.uni-leipzig.de.
[288] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 435.

Die Zweipoligkeit Christi, als irdisches und überirdisches Wesen wird bei **Caravaggio** in dem Gemälde *Die Berufung des Matthäus* von 1599 (ABB.34)[289] umgesetzt, wo sich ein bisher unbekannter Realismus in der Figurenbehandlung Christi mit einer unrealistischen, auf das Überirdische verweisenden Lichtführung paart.



ABB. 34

„Von jetzt an wird Christus als Mensch von dieser Welt gezeichnet und gleichzeitig sein Erscheinen als ein Wunder, angezeigt durch ein 'unnatürliches' Verhalten des 'natürlichen' Lichtes."[290] **Rembrandt**, selbst überaus religiös, führt diese Vorstellung Caravaggios fort, was beispielsweise in seinem Gemälde *Emmaus* von 1648 im Louvre (s.u.) deutlich ersichtlich wird. Christus tritt (in Anlehnung an die orthodoxen Juden des Amsterdamer Ghettos, in dem Rembrandt damals lebte) als junger Jude mit langem, zu Locken gedrehtem Haar, Bart und tiefliegenden großen Augen, die ekstatisch zum Himmel gerichtet sind, auf.[291] Die Betonung des transzendentalen Charakters durch die Lichterscheinung wird auch im 18. Jahrhundert noch vielfach verwendet. Rembrandts Christusdarstellungen wirken überaus menschlich und „realistisch" wie die Züge eines jungen Juden in dem Gemälde *Christuskopf* in den Berliner Staatlichen Museen (ABB.35)[292] und auch in dem Gemälde *Auferstandener Christus* (ABB.36)[293].





ABB. 35 u. 36

[289] Caravaggio da Merisi: *Berufung des hl. Matthäus*, 1599/1600. Öl auf Leinwand, 328 x 348 cm. Rom, S. Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli. ABB: VARRIANO, John: Caravaggio. The Art of Realism, State University Press Pennsylvania, 2006, S. nach S. 183, Abb.9.
[290] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 436, vgl. RDK, 1954, Bd. 3, Sp. 740.
[291] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 436.
[292] Rembrandt (Schule): *Christuskopf*, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, ABB: Bildarchiv Foto Marburg, s.a. das Rembrandt zugeschriebene *Porträt eines jungen Juden als Christus* um 1648 im Museum Bredius in Den Haag. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[293] Rembrandt: *Der auferstandene Christus*, 1661, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Der Bologneser Barockmaler **Giovanni Francesco Barbieri / Il Guercino** (1591-1666) zeigt Christus ähnlich wie Rembrandt mit langem, lockigem braunem Haar und einem braunen Vollbart wie im Gemälde des *Ungläubigen Thomas* (ABB.37)[294] in den Vatikanischen Museen in Rom.

Für die Entwicklung des Christusbildes im 19. Jahrhundert spielt außerdem Guercinos Kollege **Guido Reni** (1575-1642) eine gewisse Rolle; dessen Christus ist häufig mit einem überaus charakteristischen (schmachtenden) Blick zum Himmel hin gewandt, „bei dem das Göttliche lediglich als Pseudoekstase mit entsprechendem Augenaufschlag sichtbar werden soll“[295]. Dies kommt beispielsweise in seinen verschiedenen Gemälden mit dem Thema *Ecce homo* wie demjenigen in der National Gallery in London (ABB.38)[296] zum Ausdruck. Auch das Gemälde *Christus am Kreuz* (ABB.39)[297] in Lucca zeigt eine theatralische Christusdarstellung mit dem „himmelnden“ Blick Christi.





ABB. 37-39



[294] AK: GUERCINO IN BRITAIN: Paintings from British Collections, Kat. Ausst. National-Gallery London 1991, London 1991, S. 28, Abb. 10.
[295] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 436 u. Sp. 444.
[296] ABB: SPEAR, Richard. E.: The Divine Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, Yale 1997, S. 199, Nr. 97.
[297] ABB: SPEAR 1997, S. 196, Nr. 95.

7. Das klassizistische Christusbild

Über das Christusbild im Klassizismus werden in der kunsthistorischen Literatur und in den einschlägigen Lexika lediglich wenige und fragmentarische Äußerungen getroffen.[298] Gemäß der Themenschwerpunkte des Klassizismus traten Christusdarstellungen nur selten (meist in Zusammenhang mit Kirchenausstattungen) auf. Hinsichtlich einer Abgrenzung gegenüber neuen Tendenzen und bezüglich möglicher Parallelerscheinungen im frühen 19. Jahrhundert spielt die Christusdarstellung im Klassizismus jedoch für unser Thema eine nicht unerhebliche Rolle, so dass sie hier gesondert Betrachtung finden soll. Zudem wirkte der Klassizismus weit in das 19. Jahrhundert hinein, was unter anderem auch zu teilweise unvermeidlichen Vorgriffen und Überschneidungen mit Themen führt, die in den nachfolgenden Kapiteln detailliert erläutert werden. Charakteristische Werke wurden zusammengetragen und sollen hier exemplarisch vorgestellt und analysiert werden, um eine Aussage über das Christusbild des Klassizismus machen zu können. Die getroffene Auswahl der Werke versucht, jeweils führende Künstler aus den unterschiedlichen Kunstzentren Deutschlands zu berücksichtigen. Da die Gattungen Malerei und Plastik hier in engem Zusammenhang stehen, wird auf eine sonst übliche Trennung verzichtet und so weit wie möglich chronologisch vorgegangen.

Bereits seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert spielte die Kunstästhetik für die Betrachtung der sakralen Malerei eine Rolle: Galt zuvor die auf Gregor den Großen zurückgehende Maxime, das religiöse Bild sei primär eine Illustration der Heiligen Schrift entsprechend dem klassischen Prinzip Ut pictura poesis mit diskursiv-belehrender Ausrichtung, so traten mit dem neuen Autonomieverständnis des Kunstwerkes Komponenten auf, die das subjektive Gefühl des (emanzipierten und aufgeklärten) Kunstbetrachters berücksichtigten.[299] Ein „Wandel von Inhalts- zu einer Wirkungsästhetik“ vollzog sich mit der Abwendung von der diskursiven Kunsttheorie der Klassik und hatte weitreichende Auswirkungen auf das theologische Bildverständnis und die Begründung des christlichen Bildgebrauchs.[300] Die zunehmende Diskrepanz zwischen dem kirchlich-theologischen Bildverständnis und der Kunstästhetik wirkte sich auch auf die Beurteilung von religiösen Bildern als „Kunstwerke“ durch die Kunstkritik aus – deren Rolle an anderer Stelle noch eingehender Beachtung finden wird.

---

[298] Beispielsweise im RDK 1954, Bd. 3 oder LCI 1990, Bd. 1, s.u.

[299] SCHIEDER, Martin: Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im Ancien régime (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 9) Berlin 1997, S. 24-29. Schieder bezieht sich primär auf die französische Kunsttheorie u.a. von Roger de Piles, Jean-Baptiste du Bos und Denis Diderot, die durch den Einfluss des französischen Klassizismus auch auf die deutsche Kunst und Kunsttheorie übergegangen ist.

[300] Ebda., S. 25.

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts konstatiert das Reallexikon der Kunstgeschichte dem Hinschwinden der Glaubensüberzeugung für das Christusbild einen „Tiefstand".[301] Die allgemeine Auffassung gegenüber christologischen Darstellungen spiegelt die Formulierung im „Lexikon der christlichen Ikonographie" wieder: „Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verlor das Christusbild an Darstellungswürdigkeit und lebte in einer auf das italienische Barock bezogenen […] sentimental-süßlichen Formulierung der Christusdarstellungen fort […]."[302] Diese Darstellungen gründen auf den ideologischen Vorstellungen des Idealismus (Hegel), der Christus als Mittler zwischen der Welt und dem Transzendenten versteht.[303] Aus diesen Vorstellungen entstammten auch die Bemühungen der klassizistischen Künstler um das Christusbild, „die nicht die Erlösungstat und damit das „historische" Leiden Christi zu erfassen trachteten."[304] An erster Stelle stand die Ästhetik und somit Schönheit der Christusfigur. Johann Joachim Winckelmann (1717-68), der geistige Begründer des Klassizismus und einer seiner wichtigsten Kunsttheoretiker im deutschsprachigen Raum, hat seinen Wertmaßstab in der Ästhetik manifestiert. Von 1755 an weilte er in Rom, wo er insbesondere der jungen dort versammelten Künstlergeneration seine Ideale von klassischer Schönheit und Antike vermittelte. Winckelmanns Ästhetik basiert auf dem Platonismus, in dem die Schönheit eines Kunstwerkes die sichtbare Natur übertreffen solle, „um eine bildliche Vorstellung von der dem Menschen unsichtbaren und nur als Idee vorstellbaren wahren Natur zu geben".[305] Platon wertete „das sichtbare Erscheinungsbild der Welt lediglich als Schatten der wahren Natur und Schönheit".[306] Mit seinen Schriften „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei" von 1755 und „Geschichte der Kunst des Altertums" von 1764 hat Winckelmann „der Menschheit ein neues Mittel der Wahrnehmung" beschert.[307] Als Künstler hat Winckelmann selbst keine herausragenden Leistungen erbracht.[308] Seine Kunsttheorie jedoch übte überaus großen Einfluss auf die Künstler aus, unter denen sich in Rom Angelika Kauffmann, die Landschaftsmaler Brüder Hackert und Wilhelm Heinrich

---

[301] RDK 1954, Bd. 3, Sp. 740.
[302] LCI, 1990, Bd. 1, Sp. 443.
[303] Ebda., Sp. 444.
[304] Ebda.
[305] AK: ANTON RAPHAEL MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS. Kat. Ausst. Padua/Dresden 2001, München 2001, S. 21. Zu Winckelmanns Schönheitsideal s. HÜBENER, Thomas: Winckelmanns Schönheitsideal. Eine kunstphilosophische Studie, Hannover 2008.
[306] AK: ANTON RAPHAEL MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS. Kat. Ausst. Padua/Dresden 2001, München 2001, S. 21. Das o.a. Zitat ist nur bedingt als richtig zu werten, daders.
Platon Kunstwerke nur als Mimesis der unvollkommenen Erscheinungswelt kannte, nicht als Ideen (Anmerkung Michael Bringmann, Mainz).
[307] Das o.g. Zitat von Schnapper bezieht sich auf eine Aussage Hegels über Winckelmann, s. SCHNAPPER, Antoine: Jacques-Louis David und seine Zeit, Würzburg 1981, S. 33. – Winckelmanns Auffassung ist selbstverständlich am besten in seinen eigenen vielfältigen Aussagen nachzuvollziehen, s. beispielsweise: WINCKELMANN, Johann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, Dresden/Leipzig ²1756. – Ders.: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764.
[308] VOGT, Adolf Max: Kunst des 19. Jahrhunderts. Malerei. Plastik, Architektur, Stuttgart/Zürich (Belser Stilgeschichte) 1991, S. 119.

Füssli befanden. Von diesen widmete sich lediglich Kauffmann in ihrer Spätzeit der religiösen Malerei (s.u.).

Anton Raffael Mengs

Anton Raffael Mengs (1728-1779) gilt als derjenige deutsche Künstler des 18. Jahrhunderts, der Winckelmanns Vorstellungen von „edler Einfalt und stiller Größe“ treffend in die Malerei umgesetzt hat.[309] Der Dresdener Hofmaler unter August III. hielt sich bereits zwischen 1741 und 1744 sowie von 1747 bis 1749 zum Studium der Antike und italienischen Hochrenaissance (insbesondere der Kunst Raffaels) in Rom auf, wohin er 1751 zurückkehrte und wo er 1755 Johann Joachim Winckelmann kennen lernte. Die beiden verband eine enge Freundschaft und Winckelmann beeinflusste in entscheidender Weise die kunsttheoretischen Vorstellungen von Mengs, der 1762 selbst eine Schrift „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Malerey“ verfasste. Mengs ist als einer der erfolgreichsten Künstler seiner Zeit mit internationalem Ruf anzusehen und vertrat einen akademischen Klassizismus, der zu seinen Lebzeiten überaus hohe Anerkennung fand.[310]







ABB. 40, 41 u. 25

[309] Zu Mengs s. PECHT, Friedrich: Mengs, Anton Raffael, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 21, Leipzig 1885, S. 348-354. - RÖTTGEN, Steffi: Anton Raffael Mengs. 1728–1779, 2 Bde. München 1999, vgl. AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001.

[310] KELLER, Harald: Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10), Berlin (Sonderdruck) 1971, S. 409.

Ein frühes ungewöhnlich großes Altargemälde *Himmelfahrt Christi* von 1752 (ABB.40)[311] für den Hochaltar der unter August III. von Polen und Sachsen erbauten katholischen Dresdener Hofkirche hatte Mengs vor dem Zusammentreffen mit Winckelmann in Rom geschaffen. Entsprechend der Berichte der Evangelien bei Matthäus (Mk. 16,19), Lukas (Lk. 24,50f.) sowie in den Apokryphen (Apg. 1,9) steigt Christus im Zentrum des horizontal in drei Zonen verlaufenden Bildes mit jugendlich schönem Körper und mit verklärtem Blick im Beisein seiner Jünger (und Maria), die in der unteren Zone versammelt sind, zum Himmel auf.[312] Zu beiden Seiten wird er von einem Engel begleitet. Im Himmel wartet Gottvater auf einem Thron, der von zwei Engeln gehalten wird, mit ausgestreckten Armen, um Christus in Empfang zu nehmen. Er ist von einer strahlenden Aureole umgeben.[313] Der zum Himmel auffahrende Christus ist unbekleidet, nur von einem wallenden, leuchtend roten Tuch umhüllt, das um seinen rechten Arm und den Lendenbereich gewunden ist. Sein Kopf ist leicht nach rechts geneigt, sein linker Arm seitlich abgewinkelt, der rechte Richtung Himmel zeigend, so dass die Figur in ihrer Bewegung der Arme eine Schrägachse ausbildet, die sowohl eine Verbindung zur Erde als auch zum Himmel vollzieht. Ein Entwurf hierzu (ABB. 41)[314] befindet sich in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. Allerdings sind hier einige deutliche Unterschiede zum später ausgeführten Gemälde hervorzuheben: Beide Bilder sind in drei horizontale Ebenen gegliedert, akzentuiert durch Farbabstufungen und Helligkeitswerte: Die untere Zone markiert den irdischen, die obere den himmlischen Bereich. In der mittleren Zone ist das eigentliche Thema, die Himmelfahrt dargestellt. In der Ölskizze ist der Körper Christi durch die Lichtaureole jedoch stärker an den himmlischen Bereich angebunden, im ausgeführten Bild ist die Mittelzone durch eine deutliche Abstufung der Helligkeit und auch durch eine völlig unterschiedliche Farbpalette klar von den anderen beiden Zonen getrennt. Außerdem ist der Körper Christi in der Skizze mehr von dem weißen Gewand überdeckt als im ausgeführten Gemälde, die Physiognomie ist unterschiedlich, Haar und Bart Christi sind wesentlich heller als im Gemälde. Das weiße Gewand entspricht der Beschreibung des verklärten Christus bei Matthäus (s.o.). Auch die Armhaltung unterscheidet sich im Bozzetto, wo beide Arme mit nach oben gerichteten Handflächen zum Himmel zeigen. Noch eindeutiger zum Himmel ausgerichtet ist der auffahrende

[311] Das (überaus großformatige) Gemälde misst 9,30 m x 4,50 m. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[312] Roettgen sieht in dem ausgeführten Gemälde eine klare zweizonige Gliederung, dem hier auch aufgrund der deutlichen farblichen Akzentuierung in drei unterschiedliche Farbbereiche, widersprochen wird. Die Zweizonigkeit wie auch das Motiv der flatternden Gewandteile sieht Roettgen aus Tizians *Assunta* in der Frarikirche in Venedig übernommen, die Mengs während seines Aufenthaltes dort 1751 eingehend studiert hatte, s. AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS, 2001, S. 149.
[313] Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi s. grundlegend SCHRADE, Hubert: Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi. Vorträge der Bibliothek Warburg 8, 1928/29, London 1930.
[314] Anton Raffael Mengs: Bozzetto: *Himmelfahrt Christi,* Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. ABB: URL: http://www.kulturstiftung.de/uploads.

Christus in **Raffaels** *Verklärung Christi* (ABB.25)[315]. Dieses Gemälde muss Mengs bekannt gewesen sein (vermutlich orientierte er sich letztlich an einer Druckgraphik, worauf die spiegelbildliche Umsetzung hindeutet). Die seitlich ausgebreiteten Arme Christi sind bei Raffael nach oben hin abgewinkelt, wobei die Hände vertikal zum Himmel weisen. Die Haltung und Figurenauffassung von Christus im Bozzetto von Mengs wirkt nahezu wie eine spiegelbildliche Kopie der Figur Raffaels, die allerdings in einen zweiteiligen Bildaufbau eingebettet ist: Der größere Teil des Bildes (nahezu Zweidrittel) wird vom irdischen Bereich eingenommen. Hier ist eine weitere Szene aus den Evangelien (Mt., Mk., Lk.), die der Heilung, bzw. die ihr unmittelbar vorangehende Szene des "mond-süchtigen" (anfallkranken) Knaben dargestellt (diese folgt in den Evangelien unmittelbar auf die Beschreibung der Verklärung). In der oberen Bildzone der *Verklärung Christi* ist Christus umhüllt von hell angestrahlten Wolken und wird von zwei Engeln begleitet; der von Mengs ausgeführte thronende Gottvater im Himmel fehlt. Sowohl bei Mengs als auch bei Raffael ist die Christusfigur in ein (traditionell) weißes Gewand gehüllt; allerdings ist bei Raffael die Brust nicht einseitig freigelassen wie bei Mengs (obgleich dies ein für Raffael charakteristisches Motiv ist, das er in anderen Christusdarstellungen verwendet hat s.o.). Raffaels Christus wirkt außerdem kräftiger im Körperbau, das Gewand voluminöser als das von Mengs' Christus. Im Vergleich zum ausgeführten Gemälde von Mengs kommt in dessen Bozzetto auch die Auffassung der Einhüllung der Figur Christi in helles Licht näher an Raffael heran. Im Dresdener Gemälde wiederum ist eine größere Ähnlichkeit in der Gestaltung des Gesichts Christi zu sehen, auch das dunklere Haar von Raffaels Christus ist aufgenommen. Prinzipiell orientiert sich Mengs in seiner Christusdarstellung im Bozzetto stärker an Raffael als im Ölgemälde.

Mengs Künstlerkollege, der Dresdener Hofmaler und spätere Akademieprofessor **Christian Wilhelm Ernst Dietrich** (1712-1774), wurde von Winckelmann insbesondere aufgrund seiner Schöpfungen in der Gattung der Landschaftsmalerei geachtet und als „Raffael unserer und aller Zeiten Landschaften"[316] gerühmt; er tat sich aber auch in den Bereichen der Historien- und der Genremalerei hervor.[317] Dietrich hat Raffaels Christusdarstellung in seinem Altargemälde der *Himmelfahrt* von 1752 (ABB.42)[318] in der Freiberger Pfarrkirche Sankt Nikolai kopiert.[319] Dies wird sowohl in der Armhaltung als

[315] Das Bild wurde bereits oben erwähnt.
[316] Zitiert aus: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 38.
[317] Zu Dietrich s. CLAUSS, Carl: Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 5, 1877, S. 192-193.
[318] ABB: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.
[319] Auf Dietrich wird unten noch näher eingegangen.

auch in der Gewandauffassung und Physiognomie deutlich (ABB.43 Detail)[320]. Umso unabhängiger von Raffael erscheint im Gegensatz hierzu der Christustypus von Mengs.







ABB. 42-44

Die kraftvolle Christusfigur Raffaels tritt außerdem bei **Lavater** in einer Detailabbildung mit deutlich noch herberen und kraftvolleren Zügen auf (ABB.44)[321], was den Kontrast zu Mengs Figurenauffassung sowohl im Dresdener Gemälde als auch im Bozzetto noch deutlicher macht. Während Zeitgenossen das ausgeführte Gemälde der *Himmelfahrt Christi* von Mengs goutierten, empfand die nachfolgende Generation das Bild als zu „barock" und zu wenig „raffaelisch".[322] Durchaus beeindruckt von dem verklärten Gesichtsausdruck Christi äußert sich wiederum Ludwig Richter in seinen „Lebenserinnerungen".[323] Die Christusfigur des Bozzetto wurde in ihrer Komposition, Farbgestaltung und im Christustypus in einem zweiten Bozzetto *Ausgießung des Hl. Geistes* um 1751 (ABB.45)[324] von Mengs in der Eremitage in Sankt Petersburg übernommen.[325]

[320] Allerdings sitzt Christus bei Dietrich auf einer Wolke, während Raffaels Christus frei in den Himmel auffährt. ABB: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.
[321] ABB: LAVATER 1775-78, Bd. 4, o. S. Zu Lavaters Bildbeschreibung und Analyse zu dem hier gezeigten Detail nach Raffael, s. Ebda, S. 447f.
[322] ROETTGEN, Steffi: Anton Raphael Mengs in Dresden und Madrid: Zur Geschichte des Hochaltarbildes in der katholischen Hofkirche. Dresden und Spanien. Akten des interdisziplinären Kolloquiums Dresden, 22.-23. Juni 1998, hrsg. von Christoph Rodiek. Frankfurt/Main 2000, S. 13-23.
[323] RICHTER**,** Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. u. ergänzt von Heinrich Richter, 31.-40. Tausend der Volksausgabe des Dürerbundes, Leipzig [1909; 1. Aufl. 1885], o.S.
[324] ABB: URL: http://www.wikimedia.de.
[325] Das Bild wird von Roettgen auf 1751 datiert, es kursieren aber auch spätere Datierungen, s. AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 146.





ABB. 45, 41 u. 46

Es handelt sich um einen Alternativvorschlag zum Hochaltarsbild der Dresdener Hofkirche.[326] Auch hier ist eine horizontale Gliederung gegeben, die im oberen Bereich die himmlische Zone mit Gottvater, Christus (im Vordergrund links sitzend dargestellt) und Engeln zeigt; im unteren Bereich befindet sich die irdische Zone mit Maria, Petrus und weiteren Figuren. Die hell erleuchtete Szene der Ausgießung des Heiligen Geistes erfolgt am unteren Rand der himmlischen Zone und vermittelt so zwischen Himmel und Erde. Das weiße Gewand Christi ist vergleichbar mit dem Gewand im Bozzetto zur Dresdener Himmelfahrt, nun aber ist der Oberkörper (in der Manier Raffaels) frei gelassen, lediglich die linke Schulterpartie und der linke Arm Christi sind bedeckt. Die Physiognomie Christi ist der in der *Verklärung* sehr ähnlich, quasi identisch. Mit seinem idealisierten Körper entspricht Christus dem Schönheitsideal der Antike. Kompositionelle und motivische Anleihen nahm Mengs von Guido Renis *Pfingstwunder* von 1608 (o.ABB.) in der Sala delle Dame im Vatikan. Mit den Werken Renis und auch Guercinos hatte Mengs sich in jener Zeit (zwischen 1752 und 1761) ausgiebig auseinander gesetzt.[327] Die Physiognomie Christi bei den letztgenannten Werken erinnert an Renis Christusdarstellungen, an denen Mengs

[326] Ein dritter Vorschlag behandelt die Anbetung der Hirten, s. AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS, 2001, S. 149.
[327] Hierzu s. ROETTGEN, Steffi: Guido Reni und die römische Malerei im 17. Und 18. Jahrhundert, in: AK: GUIDO RENI UND EUROPA: RUHM UND NACHRUHM, Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 1988/89, Frankfurt/Main 1988, S. 570f.

sich beispielweise auch in dem von Reni geschaffenen Gemälde der *Himmelfahrt Christi* von 1640/50 im Prado in Madrid (ABB.46)[328] orientiert hat.



ABB. 47

Eine deutliche Veränderung der Christusdarstellung und Auffassung zeigt sich in einem für den spanischen König Karl III. geschaffenen Gemälde von **Mengs** mit einer *Beweinung Christi*. Das Original (ABB.47)[329] ist Teil des Bildprogramms des königlichen Schlafzimmers im Palacio Real in Madrid mit insgesamt fünf Andachtsbildern von Mengs. Die vier Supraporten-Gemälde zeigen die Passionsszenen *Gebet am Ölberg*, *Geißelung Christi*, *Kreuztragung* [330] und *Noli me tangere*. Roettgen gemäß sind mindestens zwei der Bilder in Rom entstanden.[331] Der hier abgebildete Ausschnitt und auch der Stich der *Beweinung Christi* (ABB.48)[332] aus der Wessenberg-Galerie in Konstanz geben lediglich den unteren Teil des Gemäldes wieder, das über eine zusätzliche obere Himmelszone verfügt: Dort wird Gottvater von einer Lichtaura umgeben, und schwebt mit weit ausgebreiteten Armen in den Wolken. Er wird von zwei Engeln flankiert und blickt nach unten auf den Leichnam Christi. Links im unteren Bereich der göttlichen Sphäre sind die drei Kreuze auf Golgatha in Kleinformat gezeigt. Direkt vor Gottvater (und über der Achse von Christus) schwebt der Heilige Geist.[333] Die Szene im unteren Bildteil ist grell erleuchtet, besonders der fahle Leib Christi erscheint im Gemälde überaus hell, fast so weiß wie das Tuch auf das er gebettet ist; im Stich ist dieser Kontrast etwas abgemildert. Christus ist relativ körperhaft

[328] ABB: AK: GUIDO RENI UND EUROPA 1988/89, D 51.
[329] ABB: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 210.
[330] ABB: Ebda.
[331] AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 75.
[332] ABB: Foto: Michael Bringmann, Mainz.
[333] ABB: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 75, Nr. 3.

mit einem ovalen Gesicht, einem kleinen Mund mit vollen Lippen und leicht gebogener Nase dargestellt. Ihn kennzeichnen ein lockiger kurzer Bart und in Lockenbündeln auf die Schultern fallendes, recht dunkles Haar. Er wirkt ruhig und friedlich, sein Körper weist zwar (gereinigte) Wundmale auf, ist aber muskulös und von jugendlicher Schönheit. Das „historische Leiden" (s.o.) kommt nicht zum Ausdruck. Weitere Studien wie eine Pinselzeichnung der *Kreuzabnahme Christi* (vor 1765 geschaffen) aus dem Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam (ABB.49)[334] und eine Studie *Kopf Christi* (des Leichnams) von 1778/79 (ABB.50)[335], die beide im Zusammenhang mit der *Grablegung* entstanden sind, zeigen eine vergleichbare Körperbehandlung Christi.





ABB. 48-50

Die Gestaltung des Kopfes Christi in der *Beweinung* ist vergleichbar mit der, die in den „Physiognomischen Fragmenten" des Schweizer Pfarrers **Johann Caspar Lavater** unter dem Titel *Christus von Mengs* (ABB.51)[336] abgebildet ist[337]. Welchem Werk von Mengs dieses Bild zugeordnet werden kann, wird bei Lavater nicht angeführt. Christus ist in einem frontal ausgerichteten Brustbild dargestellt, ein Umhang liegt auf seiner linken Schulter (im Ausschnitt erkennbar). Er blickt den Betrachter direkt an, sein dunkles lockiges Haar ist in der Mitte gescheitelt und gibt eine runde hohe Stirn frei. Das Haar fällt locker auf die Schultern, ein lockiger Vollbart umrahmt sein Gesicht. Die Augen sind mandelförmig, die Lider sind schwer, Nasolabialfalten sind deutlich zu erkennen, auch die Backen wirken voll, ebenso wie die Lippen des zierlichen Mundes. Die Figur wirkt sehr präsent, weniger

[334] ABB: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 212.
[335] ABB: Ebda., S. 215.
[336] LAVATER, Bd. 4, S. 447, dort bezeichnet als „Mengs-Seidelmannischer Christus". ABB: AK: …UND HAT ALS WEIB UNGLAUBLICHES TALENT (Goethe). Angelika Kauffmann (1741-1807); Marie Ellenrieder (1791-1863). Malerei und Graphik. Kat. Ausst. Rosgartenmuseum Konstanz 1992, Konstanz 1992, S. 111. Der Ausstellungskatalog wird künftig abgekürzt als: AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER. Hier ist der Kupferstich als von Johann Heinrich Lipps gestochen bezeichnet.
[337] Die Schriften Lavaters im Hinblick auf das Christusbild werden unten ausführlicher behandelt.

idealisiert als die vorher beschriebenen Darstellungen in der *Himmelfahrt* und in der *Ausgießung des Heiligen Geistes*. Lavater hingegen äußert hierzu eine konträre Meinung: Er sieht diese Christusdarstellung als zu sehr im der Tradition und dem Geschmack des 18. Jahrhunderts verhaftet, als zu „galant", glatt und nicht aussagekräftig genug: „So einer gefiel aller Welt und wird nimmermehr gekreuzigt!"[338] Auch die ausschnitthaft wirkende Nahaufnahme der bereits genannten *Kreuztragung* von Mengs aus dem Palacio Real zeigt einen idealisierten Christus (ABB.52)[339], der sich, zusammengebrochen unter der Last des Kreuzes, mit Redegestus an den Betrachter wendet.[340] Er blickt den Betrachter ernsthaft an, von Anstrengung und Schmerz der Peinigung ist kaum etwas in seinen Gesichtszügen abzulesen. Die Körperauffassung und die Physiognomie Christi korrespondieren mit der Darstellung in der *Beweinung*. Roettgen hat diesen Bildtypus als „eigenständige Variante des Sakralen Historienbildes"[341] bezeichnet, der weder dem Altarbild, noch dem Andachtsbild eindeutig zuzuordnen sei.[342]

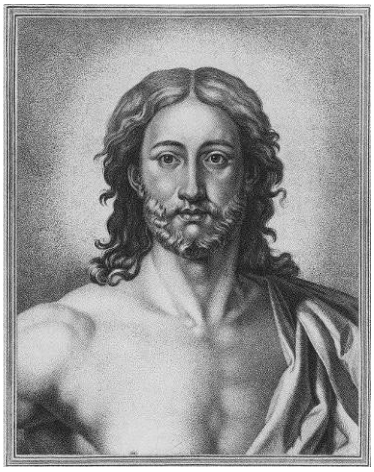




ABB. 51 u. 52

Christian Wilhelm Ernst Dietrich

Weitere Werke des bereits genannten Dresdener Künstlerkollegen von Mengs, Christian Wilhelm Ernst Dietrich, sollen hier betrachtet werden.

---

[338] Ebda.

[339] Auf die Nähe der Komposition zu Domenichinos *Kreuztragung* im Paul Getty-Museum in Los Angeles hat Roettgen hingewiesen, s. AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 210.

[340] Ebda. Kat. Nr. 59.

[341] Ebda, S. 211.

[342] Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle auch der wesentlich von Mengs beeinflusste Heinrich Friedrich Füger (1751-1818). Füger ist einer der bedeutenden deutschen Historienmaler des Klassizismus, hat aber hauptsächlich im profanen Bereich gearbeitet. Im Zusammenhang mit der Wiener Kunst unter Führich wird unten eine Zeichnung Fügers mit Christusfigur gezeigt, s. ABB. 311. Zu Füger s. insb. WEISS; Karl: Füger, Heinrich, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 8, Leipzig 1878, S. 177-179. - WILCZEK, Carl: Füger, der Klassizist und Großmaler, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., Bd. II, 1928, S. 329–354.



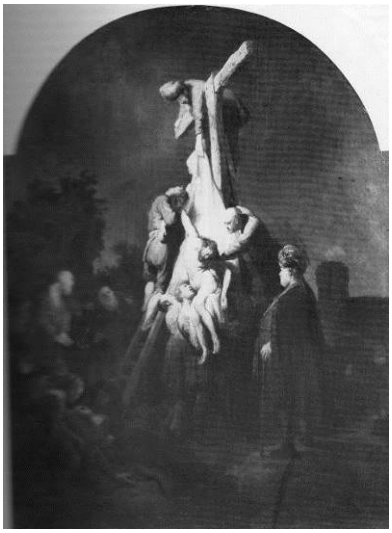


ABB. 53 u. 54

Um 1730 entstand eine *Kreuzabnahme* (ABB.53)[343] in der Staatlichen Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. In Komposition und Lichtführung wirkt das Gemälde ähnlich dramatisch wie **Rembrandts** (undatierte) *Kreuzabnahme* (ABB.54)[344] aus der Alten Pinakothek in München, das auch 1633 als Radierung seitenverkehrt dargestellt, Verbreitung fand (o.ABB.).[345] Bei Dietrich nimmt der diagonal ins Bild gesetzte Leichnam Christi allerdings mehr Raum ein, die Szene ist mit mehreren Figuren gestaltet und verfügt über weitere Erzählelemente, wie das gerade auf dem Boden ausgebreitete Tuch oder die hinter dem Kreuz stehenden klagenden Figuren von Maria und Johannes dem Täufer, die dem Bild eine stärkere Lebendigkeit und Dynamik geben.





ABB. 55 u. 56

[343] ABB: MARX, Harald: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, illustrierter Katalog in zwei Bänden, Bd. 2: Illustriertes Gesamtverzeichnis Köln 2005 (= BK GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN 2005), S. 546.

[344] ABB: BK ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München [2]1986, S. 418. Rembrandt orientiert sich im Übrigen seinerseits an der Mitteltafel des Triptychons der Antwerpener Kathedrale von Rubens bzw. an einem Kupferstich von 1620 von Lucas Vostermann, s. Ebda.

[345] Im BK GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN 2005 (S. 546) sind neben Rembrandt als mögliche prinzipielle Vorbilder für Mengs die Künstler Jean Jouvenet, Charles LeBrun, Antonis van Dyck, Raffael, Caravaggio (und Umkreis) aufgeführt, allerdings ohne Nennung konkreter Beispiele.





ABB. 57 u. 58

Wesentlich theatralischer als Mengs hat Dietrich den Leichnam Christi in einer *Beweinung* von 1734 (ABB.55)[346] und auch in dem Gemälde *Maria mit dem Leichnam Christi* (ABB.56)[347] von 1752 geschildert. In diesem späteren Gemälde erinnert die extreme Kontrastierung von Hell und Dunkel an Rembrandt, oder auch an **Benjamin Gerritsz Cuyps** (1620-1691) Gemälde *Auferweckung des Lazarus* (ABB.57)[348], wo ebenfalls hellstes Licht eine wesentliche Rolle spielt. Der Leichnam Christi ist bei Dietrich weniger präsent, das Gesicht des zurückgesunkenen Kopfes ist nicht detailliert ausgearbeitet wie bei Mengs. In seinem Gemälde der *Auferweckung des Lazarus* von 1751 (ABB.58)[349] lässt Dietrich den Auferweckten aus einer tiefen Gruft hervor kommen. Das Thema, das Dietrich mehrfach bildlich umgesetzt hat, entstammt dem Johannes-Evangelium (Joh. 11, 1-45) und schildert die Erweckung des vier Tage zuvor verstorbenen Lazarus von Bethanien.[350] Der Fokus der Beleuchtung liegt wie bei Cuyp auf der Bildmitte und umfasst den Kopf des Lazarus, den erhöht stehenden Christus (analog zum Lazarusbild von Cuyp wo Christus ebenfalls den höchsten Punkt der Personengruppe ausmacht) und mehrere der vorne stehenden Personen.



ABB. 59

[346] Christian Wilhelm Ernst Dietrich: *Die Beweinung Christi*, 1734, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[347] Christian Wilhelm Ernst Dietrich: Maria mit dem Leichnam Christi in der Grabeshöhle, 1752, Schwerin, Staatliches Museum Schwerin. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[348] Benjamin Gerritsz Cuyp: *Die Auferweckung des Lazarus*, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[349] ABB: BK Gemäldegalerie Alte Meister Dresden 2005, S. 546.
[350] Ebda.

Christus hat den linken Arm ausgestreckt, seine Rechte greift in den roten Mantel, seine Physiognomie wirkt ebenmäßig. Im Bestandskatalog der Gemäldegalerie in Dresden wird allerdings **Rembrandts** Gemälde *Auferweckung des Lazarus* (s.u.) als kompositionelles Vorbild genannt, hier gezeigt in einem Stich (ABB.59)[351]. Meines Erachtens kommt Cuyps Gemälde aufgrund kompositorischer Analogien aber eher als Vorbild in Frage.



Der körperhaftere Christustypus der *Beweinung* von Mengs tritt auch in dessen unvollendetem Gemälde der *Schlüsselübergabe* (1772 bis 1777) auf (ABB.60)[352]. Das Bild war für ein Altarblatt in Sankt Peter in Rom bestimmt.[353] Es ist zweiteilig aufgebaut und zeigt in einer unteren Zone im Vordergrund die Schlüsselübergabe mit dem vor Christus knienden Petrus gemäß dem Matthäusevangelium (Mt. 16,19). Im Hintergrund befinden sich die anderen Apostel. Während Petrus die Arme zu Christus hin ausgestreckt hat, weist dieser mit seiner rechten Hand auf Petrus, seine linke Hand zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger nach oben. Christi Kopf wird von einer Aureole umfangen, die Taube des Heiligen Geistes schwebt in der Mitte des Bildes über der Szene und markiert den Übergang zwischen Himmel und Erde. Im oberen Bildteil thront Gottvater auf einer Wolke, umgeben von einer Engelsschaar. Die Komposition orientiert sich Roettgen zufolge prinzipiell an Raffaels Schlüsselübergabe der Teppich-Entwürfe zur Apostelgeschichte für die Sixtinische Kapelle., hier gezeigt in einem Kupferstich von Pieter Claesz Soutman (1596/97-1661) (ABB.61)[354].



ABB. 60 u. 61

[351] ABB: TÜMPEL, Christian: Rembrandt: Mythos und Methode, Antwerpen 1986, S. 45.
[352] ABB: ROETTGEN 2001, S. 159, Kat. Nr. 32.
[353] AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 158.
[354] Kupferstich von Pieter Claesz Soutman nach Raffaels Teppichkarton: *Die Schlüsselübergabe an Petrus,* Städtische Wessenberg-Galerie, Konstanz. ABB: AK: IGNAZ HEINRICH VON WESSENBERG 1774-1860. Kirchenfürst und Kunstfreund, hrsg. von Barbara Stark, Kat. Ausst. Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz 2010, Konstanz 2010, S. 105.

Das konkrete Vorbild für die Christus-Petrus-Gruppe ist laut Roettgen die von Agostino Masucci und Pompeo Batoni 1842 ausgeführte Deckenmalerei des Caféhauses im Garten des Quirinalspalastes in Rom.[355] Außerdem hat sie auf die motivische und ikonographische Neuerung durch die Einführung der Himmelszone mit Gottvater verwiesen. Unserer Meinung nach sind Motive wie die Ponderation Christi, die Faltenbildung des Gewands und das schöne idealisierte Gesicht aber deutlich von der Antike inspiriert im Gegensatz zu den frühen Christus-Darstellungen bei Mengs. Mengs entwickelt folglich seine Christusdarstellung ausgehend von einem frühen Typus der besprochenen Bilder der *Himmelfahrt* und der *Ausgießung des Hl. Geistes* im Sinne Winckelmanns weiter. Christus ist in den späteren Darstellungen körperhafter, weniger schmal und „entrückt", dafür aber präsent gezeigt. Seine Statur ist voluminöser behandelt, was beispielsweise unterstrichen wird durch das füllige Gewand in der *Schlüsselübergabe*; sein Gesicht wird „fleischlicher" wie anhand der *Beweinung* und der *Kreuztragung* dargestellt wurde. Kompositionelle und motivische Anleihen nimmt Mengs gerne von Raffael aber auch von den Bologneser Künstlern. Die dramatische Beleuchtung, die Reduzierung auf wenige Assistenzfiguren oder die ausschnitthafte Behandlung von Szenen sind typisch. Auch der zu beobachtende Verzicht auf die Darstellung physiognomischer Spuren von Leid und Qual sowie der direkte Zugang zum Betrachter scheint ein prinzipielles Charakteristikum der Christusdarstellung von Mengs zu sein.

Ernst Wilhelm Dietrichs Christusdarstellung wirkt wesentlich stärker dem Barock verhaftet als diejenige von Mengs, was auch in Dietrichs *Die Todesangst Christi am Ölberg* von 1750 (ABB.62)[356] zum Ausdruck kommt. Christus wird gemäß dem Lukasevangelium (Lk.22,39ff.) von einem Engel gehalten, ein zweiter hat seine Hand ergriffen. Der mit düsteren Wolken verhangene Himmel bricht auf und lässt göttliches Licht gleich einem Hoffnungsschimmer auf Christus fallen.



ABB. 62

[355] Ebda.

[356] Das Gemälde befindet sich in den staatlichen Kunstsammlungen in Dresden. ABB: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 37.

Diese recht seltene Darstellung erinnert (- obwohl es die Ölbergszene vor dem Kreuzestod ist und Christus ohne Wundmale zeigt -) auch an die sogenannte „Engelspietà“ und hat den Charakter eines Andachtsbildes.[357] Die Engelspietà selbst wird in Verbindung zu Texten von Moses (1.Mos.28,12) und Johannes (Joh.1,51) gesehen. Der Leichnam Christi erscheint mit mehreren Engeln oder als Schmerzensmann mit Engel(n) vor dem ausgespannten Velum oder er wird mit verhüllten Händen aufrecht gehalten bzw. gestützt. Die Darstellung der Engelspietà ist im Zusammenhang mit der Kreuzigung und der Kreuzabnahme bereits im Mittelalter belegt. Sie tritt beispielsweise auch in Federico Zuccaris (um 1540/1541-1609) Gemälde *Christus mit Engel* in der Galleria Borghese in Rom auf (o.ABB.).

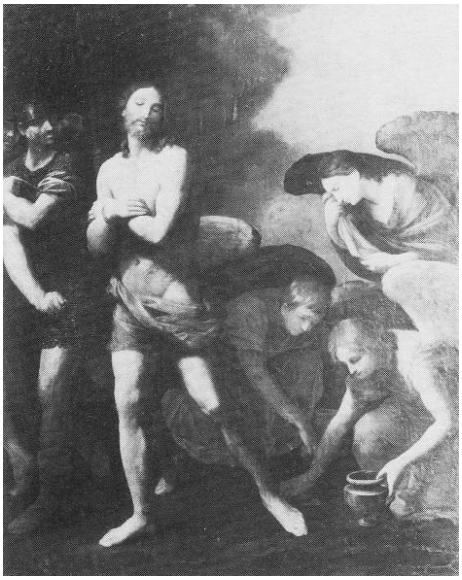


ABB. 63

In Deutschland und Italien ist ein Typus mit dem ganzfigurigen Christus gebräuchlich, der häufig von zwei Engeln gehalten wird, während in Frankreich das Zweifigurenbild mit einem großen Engel, der den Leichnam Christi fasst, charakteristisch ist.[358] Dietrich orientiert sich offenbar am italienischen Typus. Vergleichbar ist die Christusdarstellung mit **Guido Renis** Gemälde *Christus nach der Geißelung/Passionsschristus mit Engeln* (ABB.63)[359] in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München. Reni zeigt in diesem Gemälde einen ideal-schönen Schmerzensmann, dessen übereinandergelegte Arme an Imago pietatis-Darstellungen erinnern.[360] Auch die Physiognomie Christi ist in den Bildern Renis und Dietrichs vergleichbar; beide zeigen ihn mit einem ovalen schmalen Gesicht, schlanker gerader Nase und eng am Kopf anliegenden Haaren. Bei Dietrich ist die Beziehung zwischen den Engeln und Christus allein durch die körperliche Verbindung wesentlich enger, das Leid Christi stärker thematisiert als bei Reni. Die Handhaltung Christi mit den ausgestreckten Armen und nach oben zeigenden Handflächen hingegen ist laut Bestandskatalog der Gemäldegalerie in Dresden als „beinahe formelhafte

[357] Grundlegend hierzu s. LCI 1990, Bd. 4, Sp. 92 und RDK 1967, Bd. 5, Sp. 601-621. Grundlegend zur Imago pietatis s. PANOWSKI, Erwin: Imago pietatis, in: Festschrift für Max Friedländer, Leipzig 1927, S. 261-308. Der Hinweis auf Zuccaris Pietà stammt von WIMBÖCK, Gabriele: Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 154.
[358] RDK 1967, Bd. 5, Sp. 611.
[359] ABB: AK: GUIDO RENI UND EUROPA 1888/89, S. 700, Abb. 154.
[360] Das Gemälde ist genannt in: AK: GUIDO RENI UND EUROPA 1888/89, S. 672.

Ausdrucksgebärde zu verstehen, als gotterfüllte Resignation und bedingungslose Hingabe.“[361]

Angelika Kauffmann





ABB. 64 u. 65

Als weitere charakteristische Künstlerin, die eine klassizistisch geprägte Christusdarstellung geschaffen hat, ist Angelika Kauffmann (1741-1807) anzuführen.[362] In Rom trat sie in Beziehung zu Goethe und Winckelmann „und huldigte den antiken Formen, hatte jedoch zu viel Gefühl, um sich mit den hohlen Phrasen zu begnügen […]“[363]. Erst in späterer Zeit hat sich Kauffmann religiöser Themen angenommen: 1796 ist das Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* (ABB.64)[364] aus den Bayerischen Staatgemäldesammlungen in München entstanden, das 1799 im Berliner Salon und 1804 auf der Berner Kunstausstellung gezeigt, und noch Anfang des 19. Jahrhunderts als „vortrefflich“ gelobt wurde.[365] Die fast lebensgroßen Figuren von Christus und der Samariterin sitzen hier vor einem südlichen Landschaftshintergrund auf einer Mauer. Christus ist im Profil dargestellt, er trägt ein antikes Gewand und hat die Hände erhoben, die Linke im Redegestus, seine Rechte fasst in Brusthöhe an den Oberkörper. Sein Profil ist von klassischer Schönheit, ebenmäßig und klar, er blickt ernst und eindringlich zur Samariterin, sein Haar fällt in einzelnen Lockenbündeln auf die Schulter. Wie Roettgen aufgezeigt hat, orientiert sich

[361] BK GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN 2005, S. 548.
[362] Zu Kauffmann s. HOLLAND, Hyacinth: Kauffmann, Angelika, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 15, Leipzig 1882, S. 466-469. - JÄGER, Hans-Wolf: Kauffmann, Angelica, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 11, Berlin 1977, S. 340–342.
[363] BEISSEL, Stephan: Der Entwicklungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutschland, in: *Stimmen aus Maria Laach*, 42, 1892, S. 51.
[364] AK: ANGELIKA KAUFFMANN, Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München und Kunstmuseum Bern 1998/99, hrsg. u. bearbeitet von Bettina Baumgärtel mit Beiträgen von Brian Allan, Ostfildern-Ruit 1998, S. 270, Nr. 48.
[365] AK: ANGELIKA KAUFFMANN 1998, Kat. Nr. 270.

Kauffmann mit ihrem charakteristischen Frauentypus an Reni.[366] Aus der gleichen Zeit (1795) wie das Gemälde *Christus und die Samariterin* stammt auch ein großformatiges Gemälde *Christus und die Kinder* (ABB.65)[367] von 1796.[368] Christus sitzt auf einem Mauervorsprung auf der rechten Bildseite, links ist der Blick auf den Himmel freigegeben. Die Figur Christi wirkt aufrecht und würdig, nahezu überirdisch (betont durch ihre Aureole) und abgehoben. Sein Blick wendet sich nicht den beiden Kindern zu, die ihn flankieren und sich vertrauensvoll an ihn lehnen; er berührt sie zwar, aber er wirkt abwesend. Weitere Staffagefiguren umringen ihn, scheinen sich aber mehr mit den Kindern als mit Christus zu beschäftigen, so dass er isoliert wirkt und sich deutlich von den anderen Personen abhebt. Dies wird untermauert durch die Farbigkeit seiner strahlend rot-blauen Gewandung, die sich von der in erdigen Braun-Rot-Grün-Tönen gehaltenen Kleidung der weiteren Figuren abhebt. Christus als Lehrer und Kinderfreund wird als idealisierter Gottessohn gezeigt und wirkt deutlich distanzierter. Im Christustypus scheint sich Kauffmann ebenfalls an Guido Reni zu orientieren, was der Vergleich mit oben gezeigten Darstellungen belegt, desweiteren wird auf eine *Kopfstudie Christi* von **Guido Reni** in Windsor Castle (ABB.66)[369] verwiesen, die insbesondere dem Christuskopf im Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* nahe steht.

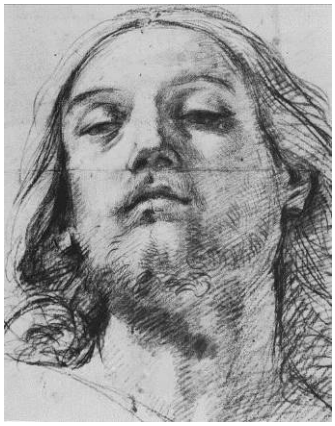


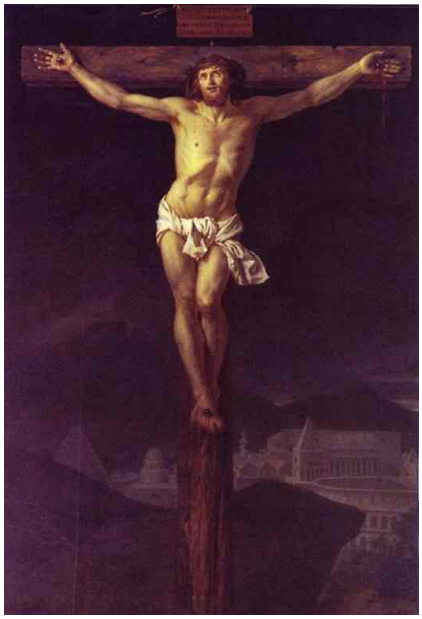
ABB. 66

Jacques-Louis David und seine deutschen Schüler Tischbein und Schick

Für die deutsche Kunst des Klassizismus spielte prinzipiell das Vorbild des napoleonischen Hofmalers Jacques-Louis David (1748-1825) eine wichtige Rolle. Seine Kunst, 1892 von Stephan Beissel als „hohler Klassizismus“ bezeichnet, wurde zu Lebzeiten des Künstlers jedoch hoch geschätzt. Sie „[…] fand in Deutschland umso leichter Nachahmung, weil dort bereits Winckelmann und Goethe die Antike als höchstes Muster angepriesen und

[366] ROETTGEN in AK: GUIDO RENI UND EUROPA 1988/89, S. 572.
[367] ABB: URL: http://www.artvalue.com.
[368] Das Gemälde *Lasset die Kindlein zu mir kommen/Christus segnet die Kinder* von 1796 wurde am 11. März 2009 bei Neumeister als Lot 423 versteigert.
[369] ABB: AK: GUIDO RENI UND EUROPA 1988/89, S. 340, B 36.

verherrlicht hatten“[370]. 1774 ging David, der an der französischen Akademie in Paris ausgebildet wurde, zusammen mit seinem Lehrer Joseph-Marie Vien als Preisträger nach Rom.[371] Das Studium der Antike, insbesondere Raffaels und Michelangelos stand im Zentrum seines Interesses.



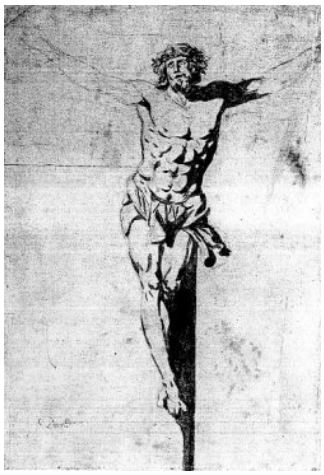




ABB. 67, 71 u. 68

Außerdem beschäftigte er sich, obgleich seine Themen primär in der (profanen) Historienmalerei und in der Porträtmalerei angesiedelt sind, mit religiöser Kunst. Insbesondere inspirierten ihn die Werke der Bologneser Maler des 17. Jahrhunderts (vor allem von Guido Reni und Domenichino), was sich in zahlreichen Zeichnungen Davids widerspiegelt.[372] Diese verschiedenartigen Einflüsse zeigen sich auch in seinem Erstlingsbild, dem 1779 vollendeten heiligen *Rochus mit den Pestkranken vor der Madonna* in Marseille (o.ABB.). Christusdarstellungen findet man kaum unter seinen Werken, lediglich eine Mariendarstellung mit Jesusknaben: *Un Vierge et l'enfant Jesus à mi-corps* (o.ABB.)[373], eine Christusdarstellung: *Un Christ, grand comme nature* (o.ABB.), die David in einer Liste zu seinen Werken aufgeführt hat sowie eine weiteres Bild mit demselben Titel (o.ABB.), bei dem es sich wahrscheinlich um einen Privatauftrag handelt (verzeichnet als „Pour M^{me} le maréchale de Noailles“).[374]

[370] BEISSEL, Stephan: Der Entwicklungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutschland, in: *Stimmen aus Maria Laach*, 42, 1892, S.51.
[371] Zur Romzeit von Jacques-Louis David s. AK: DAVID E ROMA, Kat. Ausst. Rom 1981/82, Rom 1981.
[372] AK: JACQUES-LOUIS DAVID, Kat. Ausst. Musée National du Louvre Paris 1989/90, Paris 1989, S. 36.
[373] ABB: AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 19.
[374] Zum Verzeichnis der oben angeführten Werke s. AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 19-21, die für dieses Thema interessanten Bilder wurden in der verfügbaren Literatur bedauerlicherweise nicht abgebildet.

Außerdem ist eine *Kreuzigungsdarstellung* von 1782 (ABB.67)[375] erhalten, ein Gemälde der Kirche Saint-Vincent in Mâcon, das (ebenfalls) vom Bürgermeister von Noailles für dessen Hauskapelle in der Kapuzinerkirche in Auftrag gegeben wurde.[376] Auf dem Gemälde erhebt sich das Kreuz monumental vor einer dunklen Landschaft; dort befinden sich Bauten (das Kolloseum, eine Kirche, eine Pyramide etc.) umgeben von einer dunklen Hügellandschaft. Diese hier auftretende Monumentalisierung und Isolierung des Kreuzes, bzw. die bewusste Konzentration auf das Kernthema des Bildes, ist keine Erfindung von David, sondern ein Konzept, das beispielsweise auch von **Guido Reni** in mehreren Kreuzigungsdarstellungen verwendet wurde, wie in dem Hauptaltarbild *Kreuzigung* von ca. 1635-38 in San Lorenzo in Lucina in Rom (o.ABB.)[377] oder in der später entstandenen Kreuzigung von 1639-40 in der Galleria Estense in Modena (ABB.68)[378]. Bei Reni ist im Gegensatz zu Davids Darstellung der Blick des lebendig dargestellten Christus in der für Reni charakteristisch „schmachtenden" Weise zum Himmel gerichtet.[379] Christus, hell angestrahlt und alleine vor dunklem Landschaftshintergrund, erscheint außerdem in **Renis** *Christus mit dem Kreuz* von 1620 aus dem National Museum in Valetta auf Malta (o.ABB.)[380] oder in dem Bild *Christus an der Martersäule* im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main (ABB.69)[381].



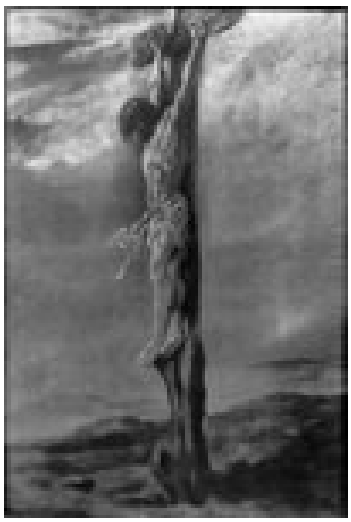


ABB.69 u. 70

Auch **Rembrandt** arbeitete mit vergleichbaren Mitteln, was die Isolierung der Figur Christi vor dunklem Hintergrund anbelangt. Als Beispiel hierfür wird eine Zeichnung Rembrandts im Musée Bonnat in Bayonne (ABB.70)[382] herangezogen, wo der Gekreuzigte (hier in

[375] ABB: AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 145.
[376] Zur Genese des Werkes existieren unterschiedliche Dokumente, s. AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 144, vgl. SCHNAPPER, Antoine: les Académies peintes et le „Christ en croix" de David, in: *Revue du Louvre et des Musées*, XXIV/6, 1974, S. 381-191.
[377] ABB: SPEAR, Richard E.: The „Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven/London 1997, S. 194.
[378] ABB: SPEAR 1997, S. 196, Nr. 95.
[379] Lediglich in einer Kreuzigung von Reni ist Christus als Toter am Kreuz gezeigt, nämlich in dem Altarbild der *Trinitas* von 1625-26 in Santissima Trinità Pellegrini in Rom, ABB: SPEAR 1997, S. 198, Nr. 96.
[380] ABB: SPEAR 1997, S. 189, Nr. 87. Zu dem Motiv existiert ferner eine Skizze mit vollständig nacktem Christus nach Michelangelos *Auferstandenem Christus* in Santa Maria Sopra Minerva in Rom. ABB: der Skizze Renis: SPEAR 1997, S. 188, Nr. 86.
[381] Guido Reni: *Christus an der Martersäule*, Frankfurt (Main), Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie. ABB: Bildarchiv Foto Marburg .
[382] Rembrandt: *Christus am Kreuz*, 1646, Bayonne (Pyrénées-Atlantiques), Musée Bonnat. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Profilansicht) einsam vor einem dramatisch verhangenen Wolkenhimmel dargestellt ist.[383] Allerdings handelt es sich hier um einen Entwurf, nicht um ein ausgeführtes Gemälde. Im Übrigen verwendete auch Rubens das Motiv des einsamen Gekreuzigten.

Der schöne, wohl proportionierte und hell angestrahlte Körper Christi im Gemälde von Jacques Louis David scheint am Kreuzesbalken mehr zu stehen als zu hängen. Das extreme körperliche Leid der Kreuzigung kommt in der Körperhaltung nicht zum Ausdruck; allerdings fließt reichlich Blut aus den Wundmalen an Händen und Füßen. Christus ist von muskulöser Statur und wirkt kraftvoll. Sein Blick ist wach und zum Himmel gerichtet. Das rötliche Haar fällt wellig auf die Schultern, das Kinn wird von einem Backenbart umrahmt. Noch kraftvoller und muskulöser stellt Jacques-Louis David die Christusfigur in einer heute im Musée Bonnat in Bayonne befindlichen Vorzeichnung zum Gemälde dar (ABB.71)[384]. Im Unterschied zu der ausgeführten Version ist in der Zeichnung das Gesicht des Gekreuzigten vom Schmerz gezeichnet, sein leidender Blick ist zum Himmel gerichtet.

Für seine wenigen Christusdarstellungen hat sich David an alten und „berühmten" Bildmustern orientiert.






ABB. 72-74

So ist beispielsweise die Körperhaltung des Jean-Paul Marat in seinem Gemälde *Der Tod des Marat* von 1793 (ABB.72, Detail)[385] von der des toten Christus in Pietà-Darstellungen entlehnt, was der Vergleich mit **Michelangelos** *Pietà* (ABB.73, Detail)[386] veranschaulicht; insbesondere die Übernahme der Haltung des schlaff herabhängenden Arms von Marat ist

[383] Eine Aufhellung im oberen Bereich weist allerdings hier im Gegensatz zu Davids vollkommener Verdunklung des Himmels auf das göttliche Prinzip und gibt somit bereits einen Hinweis auf die spätere Auferstehung Christi. Außerdem ist das Bild in Hinsicht auf die Körperhaltung des Gekreuzigten nicht vergleichbar.
[384] ABB: Ebda., S. 144, Fig. 49.
[385] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[386] Michelangelo Buonarroti: Pietà**,** 1497-1499, Vatikan, Sankt Peter. ABB: Bibliotheca Hertziana, Foto: Oscar Savio.

eine offenkundige Kopie von Michelangelos Christusdarstellung, den David bekanntlich bewunderte. Doch nicht nur die Körperhaltung ist mit der des toten Christus zu assoziieren, auch der Lichteinfall von oben erinnert an das „Göttliche" im Himmel, an das übergeordnete Prinzip, das in der christlichen Ikonographie ein gängiges Motiv ist. Hier stilisiert es den Revolutionär Marat zum politischen „Märtyrer", gleich einer säkularen Heiligsprechung.[387] Die Übernahme solcher Stereotypen in der (profanen) Historienmalerei aus dem Bereich der christlichen Kunst kann auch am Beispiel des Gemäldes von Jacques Louis David *Andromache beweint den toten Hector* von 1783 (ABB.74)[388] verifiziert werden, wo der aufgebahrte Körper Hectors an Darstellungen des toten Christus erinnert. Mit solchen Darstellungen spielt Jacques-Louis David eine wichtige Rolle für die Tradierung von Darstellungs- und Sehweisen bestimmter christlicher Motive. Darüber hinaus werden wie auch an unserem Beispiel ersichtlich, Davids Werke durch extreme Hell-Dunkel-Kontraste charakterisiert, die die Dramatik der Szenen unterstreichen.

Diese Dramatik übernimmt prinzipiell der deutsche Maler **Johann Heinrich Wilhelm Tischbein** (1751-1829), der von Jacques-Louis David künstlerisch beeinflusst wurde, was bereits Goethe in der „Italienischen Reise" festgehalten hat.[389] Tischbein suchte von seinem zweiten Romaufenthalt an (ab 1783) den Kontakt zu David und weiteren französischen Künstlern aus dessen Akademieumkreis. Auch von Tischbein sind kaum religiöse Themen zu verzeichnen. Im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen befindet sich eine undatierte Zeichnung Tischbeins *Christus am Kreuz* (ABB.75)[390]. Der Gekreuzigte nimmt hier den zentralen Bildraum ein, wobei das Kreuz im unteren Bereich von einer karg wirkenden Landschaft umgeben wird; ansonsten dominiert ein von bedrohlich dunklen Wolken verhangener Himmel den Hintergrund.



ABB. 75

Er kontrastiert zu dem hell beleuchteten Kreuzesbalken und Körper Christi und sorgt so für eine außerordentliche Dramatik in der Darstellung. Am linken Bildrand ist die zusammengesunkene Maria gezeigt, die auf dem Boden liegt und von einer männlichen Figur gestützt wird.

---

[387] Hierzu s.a. LANKHEIT, Klaus: *Jacques-Louis David, Der Tod des Marat*, Stuttgart 1962. – TRAEGER, Jörg: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1986.
[388] ABB: AK : JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 147, Fig. 56.
[389] MILDENBERGER, Hermann: Die neue Energie unter David, in: AK: GOETHE UND DIE KUNST 1994, S. 280f.
[390] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Hinter dieser Gruppe stehen zwei weitere Personen. Die Gestalt Christi ist dünn, sein Körper hängt ausgemergelt am Kreuz, der Kopf ist auf seine rechte Seite gesunken, die Augen sind geschlossen, sein Gesicht wirkt erschöpft von dem zugefügten Leid. Helles Haar hängt wirr am Kopf, die Dornenkrone ist angedeutet. Vergleichbar mit der Darstellung Davids ist der Aspekt der Dramatik: der dunkle Himmel als kontrastierender Hintergrund des Geschehens, die Christusfigur selbst hell im Bildmittelpunkt. Während David auf figürliche Staffage gänzlich verzichtet, ist bei Tischbein das menschliche Leid nicht nur in der von Schmerz gezeichneten Christusfigur, sondern zudem in der Marienfigur widergespiegelt. Eine stilistische Verbindung zu David kann anhand dieses Bildes aber nicht konstatiert werden.

Christian Gottlieb Schick (1776-1812), ein aus Stuttgart stammender Maler des Klassizismus, wurde unter anderem 1797 unter die Fittiche Danneckers genommen und trat 1798 als Schüler in das Atelier von Jacques-Louis David ein. 1802 kam er nach Rom, wo er unter anderem auch religiöse Stoffe verarbeitet hat.[391] Aus dem Jahre 1808 ist ein Gemälde *Christus, der den Kelch* segnet (o. ABB.) schriftlich überliefert, das im Palast des Bischofs von Haeffelin, des bayrischen Gesandten in Rom zwei Monate lang (zusammen mit anderen Bildern Schicks) ausgestellt wurde, wie ein Bericht von K. G. Graß im *Morgenblatt* von 1809 bezeugt.[392] Außerdem hat Schick ein kleineres Gemälde mit dem Titel *Die drei Marien am Grabe Christi* (o.ABB.) gemalt sowie eine Ölskizze zu einer *Himmelfahrt Christi* (o.ABB.) erstellt.

Auch er bedient sich einer makellos schönen Christusdarstellung, die auch in einer weiteren Ölskizze zu einem (nicht vollendeten) großformatig angelegten Gemälde *Christus erblickt im Traum das Kreuz* von 1810 (ABB.76)[393] in der Stuttgarter Staatsgalerie zum Ausdruck kommt. Christus, als Jüngling dargestellt, schlummert nackt im Schoße eines Engels; drei weitere Engel, auf Wolken kniend, begleiten ihn. Auch hier ist wie bei Dietrich die Beziehung zwischen Christus und den Engeln eine enge und innige. Die Engel mit ihren weich fließenden, teilweise gegürteten Gewändern erinnern stilistisch an die italienische Spätgotik und Frührenaissance (Giotto, Botticelli etc.). Die Physiognomie Christi könnte mit Gemälden über Darstellungen des zwölfjährigen Jesus im Tempel verglichen werden, meines Erachtens insbesondere mit dem gleichnamigen, 1506 in Venedig entstandenen, Gemälde von **Albrecht Dürer** (ABB.77)[394]. Konkret vergleichbar sind das

[391] Zur Biographie Christian Gottlieb Schicks (1776-1812) s. WINTERLIN: Schick, Christian Gottlieb, in: Allgemeine Deutsche Bibliographie, Bd. 31, 1890, S. 161-166 (mit weiterführenden Literaturangaben).
[392] Ebda.
[393] ABB: EINEM 1978, Nr. 51.
[394] ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

überschulterlange dunkelrot-blonde Haar, das ovale runde Gesicht des Christusknaben, die schweren Lider und der relativ kleine Mund mit vollen Lippen (wie er auch bei Wiedergaben des erwachsenen Christus gebräuchlich ist), vergleiche diesbezüglich auch die Kopfstudie Dürers zum *Zwölfjährigen Jesus* in der Albertina Wien (ABB.78)[395].





ABB. 76-78

Die Darstellung des im Traum das Kreuz erblickenden Christus von Schick wird als himmlische Offenbarung gedeutet; der Himmel selbst ist dunkel, eine Neumondsichel ist zu sehen, ferner ein in den Lüften schwebendes strahlendes Kreuz, das von dunklen Wolken gerahmt wird. Es „[…] gießt blendendes Licht auf die himmlische Gruppe; der heilige Knabe träumt, die durch sein Leiden errungene Seligkeit der Erlösten' und streckt Liebe lächelnd die Arme dem Schmerzensholze entgegen."[396] Der Künstler wird als sehr gläubig, und zum Zeitpunkt des Entstehens der Skizze, die nicht mehr zur Ausführung in Form eines Gemäldes kam, als sehr krank und als am Ende seines Lebens bezeichnet. Der „symbolisch-mystische Zug"[397] des Bildes weist hin auf die neuen geistigen Strömungen der Romantik, zu deren Vertreter (zum Beispiel zu A. W. Schlegel und den Brüdern Tieck) Schick freundschaftliche Kontakte unterhielt.[398]

Schick selbst hat sich in einem Brief vom 24. Oktober 1810 über das Bild geäußert und bezeichnet den „Sinn" des Bildes als „die erste Vorempfindung seines Leidens und der Erlösung des menschlichen Geschlechts durch dieses Leiden."[399] Auch der Entwurf *Verlobung der heiligen Katharina mit Christus* konnte aufgrund des sich kontinuierlich verschlechternden Gesundheitszustands von Schick nicht mehr ausgeführt werden, der

[395] THULIN, Oskar: Die Sprache der Christusbilder, Berlin 1962, S. 106. ABB: Ebda., S. 105.
[396] EINEM 1978, S. 10f.
[397] WINTTERLIN 1890, s.o.
[398] Im Ausstellungskatalog zu Schick wird Schicks frühe ansatzweise Hinwendung zur Romantik also lange vor der Ankunft der Nazarener in Rom vollzogen, s. AK: GOTTLIEB SCHICK: EIN MALER DES KLASSIZISMUS. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1976, hrsg. von Ulrike Gauß und Christian v. Holst, Stuttgart 1976, S. 166. Bei Winterlin ist auch die Rede von einem Gemälde *Christus, der den Kelch segnet*, das zusammen mit weiteren Bildern im Palast des deutschen Gesandten, Bischoff von Haeffelin zwei Monate lang ausgestellt wurde, genannt in einem Artikel von K. G. Grass im *Morgenblatt*, 1809, S. 338f., s. WINTERLIN 1890, s.o.
[399] Ebda.

1812 seiner Krankheit erlag. 1818 wird ein Gemälde Schicks mit dem Titel *Christus mit dem Abendmahlskelche* (o.ABB.) im *Kunst-Blatt* besprochen.[400] Christus ist sitzend, begleitet von zwei Engelsknaben dargestellt, und hält den von sparsamem Kerzenlicht erleuchteten Abendmahlskelch in die Höhe. Das Bild hinterlässt dem Autor im *Kunst-Blatt* zufolge einen tiefen Eindruck, „durch die feyerlich einsame Stille, welche es umgibt, und den erhabenen im innbrünstigen Gebete aufwärtsgerichteten Blick des Erlösers, in welchem die wehmütig-selige Verklärungsahnung sich mit dem Vorgefühle der nahen Leidensstunden unaussprechlich innig verschmilzt“[401]. Aspekte der Romantik klingen hier bereits an. Schick war außerdem ein gemeinsamer Freund von Dannecker und Thorvaldsen, deren Christusdarstellungen unten behandelt werden.

Johann Peter von Langer und Schüler

Als weitere charakteristische Vertreter für das klassizistische Christusbild in der deutschen Malerei werden Johann Peter von Langer (1756-1824) und sein Sohn Robert von Langer (1783-1846) angeführt. Hier spielt, wie auch bei vielen anderen Zeitgenossen, Raffaels Kunst als großes Vorbild eine herausragende Rolle. Die Kunstwerke Raffaels und auch die von Leonardo da Vinci (für unser Thema insbesondere dessen *Abendmahl*) wurden unter anderem von Goethe besonders der Nachahmung empfohlen. In Form von Kupferstichen fanden ihre Werke einen hohen Bekanntheitsgrad und Verbreitung im nordalpinen Raum.[402]

Johann Peter von Langer (1756-1824) hat sich am Vorbild Raffaels orientiert und eine größere Anzahl von christlichen Darstellungen geschaffen.[403] Als erster Direktor der 1808 von Maximilian I. gegründeten Kunstakademie in München trug er maßgeblich zur Verbreitung des klassizistischen Christusbildes im süddeutschen Raum bei.

„Die kühle, klassizistische Stillage, die sich sowohl an der italienischen Malerei um Raffael als auch an der zeitgenössischen Malerei Frankreichs orientiert, war zu diesem Zeitpunkt gewünscht und erfolgreich, da sie staatlichen Kunstvorstellungen entsprach.“[404] Von

---

[400] ANONYMUS: Ueber die Geschichtsmahler Schick aus Stuttgart und Kratzenstein Stubb aus Kopenhagen, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 3, 1818, S. 9-11.
[401] Ebda.
[402] Hierzu s.a. AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN 2001.
[403] Johann Peter von Langer studierte an der Düsseldorfer Akademie unter Krahe, wo er selbst 1784 Professor, 1798 Direktor wurde. Nach Reisen in die Niederlande und Paris wurde er 1806 nach München berufen, um die dortige Kunstakademie zu gründen und zu leiten. Langer war u.a. Mitglied der Berliner Akademie, nach Italien reiste er 1822. Sein Nachfolger in München wurde Cornelius, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807. Zu Langer siehe außerdem: FÖRSTER 1860, Bd. IV, S. 100, Nr. 294; THIEME-BECKER, Bd. 22, 1928, S. 336-338. - OLDENBURG, Rudolf: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, Teil 1: Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I., München 1922, S. 80-82. - LÜTHGEN, Eugen: Johann Peter Langer. Sein Leben und sein Werk, Bonn 1930.
[404] AK: VERA IKON 1987, S. 181, vgl. SCHWINGENSTEIN, Christoph: Langer, Johann Peter von, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 13, 1982, S. 591-593.

1775/1824 (voll.) ist ein Tafelbild Johann Peter von Langers *Christus erscheint dem Hl. Sebastian und der Irene* (ABB.79)[405] erhalten.





ABB. 79 u. 80

Es zeigt in der unteren Bildzone den hl. Sebastian und Irene von einem Engel begleitet, im oberen Bereich ist die Erscheinung Christi in einer von Wolken umsäumten Aureole zu sehen. Christus ist sitzend mit entblößtem Oberkörper dargestellt. Sein blauer Mantel umhüllt seinen Unterkörper und liegt über seinem rechten Arm. Diese Art der Darstellung des in Wolken thronenden Christus mit entblößtem Oberkörper, wie auch die gesamte Körperauffassung und Haltung sind durchaus vergleichbar mit

Raffaels Christusdarstellung in der *Disputa* (ABB. 21, nur spiegelverkehrt) und auch mit dem um 1520/25 entstanden Kupferstich *Christus in der Glorie mit Maria und den Hll. Johannes, Paulus und Katharina (Das Blatt mit den fünf Heiligen)* von **Marcantonio Raimondi** (ABB.80)[406] nach Raffael. Auch die Physiognomie des ebenmäßig „schönen" Gesichts Christi mit weichen Zügen und die blonden, auf die Schultern herabfallenden Haare erinnern an Raffaels *Disputa*. 1789 schuf **Langer** dreizehn kleinformatige Kupferstiche mit den Standfiguren von Christus (ABB.81)[407] und den zwölf Aposteln. Als Vorlage diente eine 1520 datierte Kupferstichfolge von Marcantonio Raimondi (s.o.) nach Vorzeichnungen, die vermeintlich von Raffael stammten - heute geht man allerdings davon

[405] ABB: LUDWIG, Horst: Münchner Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, München 1982, S. 23, Abb. 28.
[406] Hier: Kopie nach Marcantonio Raimondi, ABB: AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN 2001, S. 178, Abb. 182, vgl. auch die auf dieselbe Vorlage Raffaels zurückgehende Darstellung von Joseph Théodore Richomme, ABB: Ebda, Abb. 183.
[407] ABB: BRINGMANN, Michael: Zur „Kupferstichsammlung" des Freiherrn von Wessenberg, in: AK: IGNAZ HEINRICH VON WESSENBERG 2010, S. 99.

aus, dass es sich bei dem tatsächlichen Urheber um Giulio Romano handelt.[408] Die überaus beliebte Folge wurde später noch mehrfach in Kupfer gestochen. Langers Kupferstiche wurden 1789 von Goethe in Heft 12 des *Teutschen Merkur* rezensiert.[409]





ABB. 81 u. 82

Langers Christus, als *Salvator Mundi* gezeigt, ist von schlanker Gestalt, der Kopf ist ebenfalls schmal und weist ebenmäßige Züge auf. Das Haar ist in der Kopfmitte gescheitelt und fällt in Lockenbündeln auf die Schultern, die Nase ist gerade und lang, der Mund klein, die Lippen voll. Er hält den Kreuzesstab als Zeichen seiner Auferstehung. Im Vergleich zu einer Kupferstichversion von **Joseph Rubeis Formis** von 1616 (ABB.82)[410] erscheint Langers Figur allerdings deutlich gestreckt, der Körper wirkt bei Formis voluminöser, das Gesicht ovaler und voller. Während der Salvator bei Formis den Betrachter auffordernd anblickt, ist die Blickführung bei Langers Christus nicht klar auszumachen, er erscheint mehr in sich gekehrt, stärker vergeistigt. Bei den Zeitgenossen Langers hat die Figur (wie auch der gesamte Zyklus) positive Anerkennung erhalten. In Anlehnung an Winckelmanns Definition antiker Schönheit bezeugt Goethe den Figuren Langers „eine innere Größe, Ruhe und Festigkeit, [...] eine unbeschreibliche Harmonie."[411] Wie Bringmann betont, hat Goethe mit diesem Aufsatz einen wesentlichen Beitrag „zur Etablierung des ‚göttlichen' Raffaels als Muster und Maßstab klassizistischer Figurenmalerei geleistet."[412]

---

[408] BRINGMANN 2010, S.99, vgl. AK: GOETHE UND DIE KUNST. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt u. Kunstsammlungen zu Weimar 1994, hrsg. von Sabine Schulze, Ostfildern 1994, S. 77-81. Zu Raimondis Stichen s. AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN 2001, Nr. A 26, S. 172-177.

[409] Goethes Rezension erschien unter dem Titel: *Über Christus und die zwölf Apostel*, nach Raffael von Marc Anton gestochen und von Herrn Professor Langer in Düsseldorf kopiert, s. GOETHE, Johann Wolfgang: Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden, Bd. 33, München 1962, S. 41-48.

[410] ABB: AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN 2001, S. 174, Nr. A 26.3.1.

[411] Zitiert aus: BRINGMANN 2010, S. 99.

[412] Ebda.



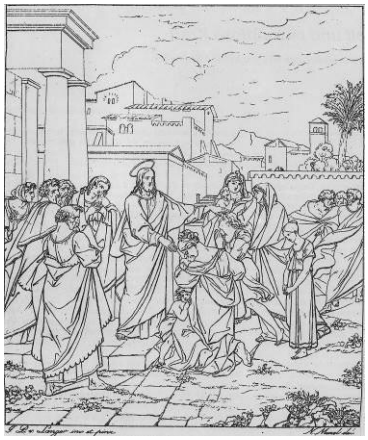


ABB. 86, 83 u. 84

Aus der Zeit zwischen 1807 und 1819 hat sich von Langer außerdem eine Entwurfsskizze *Christus segnet die Kinder* (ABB.83)[413] erhalten. Laut Bernhard von Waldkirch hat Langer mit dem Entwurf *Lasset die Kindlein zu mir kommen* eine von König Max Joseph veranlasste öffentliche Ausschreibung für ein Altarbild gewonnen.[414] In einer Akademieausstellung präsentierte er darüber hinaus Pastellzeichnungen, eine Ölskizze und einen Karton zum Gemälde. Es handelt sich bei Langers Skizze um einen von insgesamt zwanzig erhaltenen Entwürfen zu dem monumentalen Gemälde in der Studienkirche in München (ehem. Karmeliterkirche, die in der Säkularisation 1803 aufgelöst wurde); sie wurde auf der Münchner Kunstausstellung 1814 ausgestellt. Das gleichnamige monumentale Gemälde (o.ABB.)[415] befand sich ursprünglich über dem Choraltar. Es wurde zu Beginn der vierziger Jahre entfernt und 1871 (allerdings schwer beschädigt) wiederaufgefunden und in Teile zerschnitten, die man als Einzelbilder verwendete. Eine Lithographie hierzu als Umrisszeichnung (ABB.84)[416] wurde im Juli 1820 in *Schorn's Kunstblatt* veröffentlicht, das Langers Komposition vorstellt und würdigt; außerdem wurde eine mit einem Text von M. E. Freyberg versehene Abbildung 1824 in Stuttgart publiziert.[417]

Christus ist hier neben dem Portikus eines links angeschnittenen Gebäudes erhöht auf einer Stufe stehend, dargestellt. Seine aufrechte, würdig wirkende Figur in antikisierendem Gewand überragt die übrigen Personen deutlich, eine Aureole verweist auf seinen göttlichen Status.

---

413 AK: VERA IKON 1987, S. 181, ABB: Ebda., Nr. XIII.I. Vermutlich handelt es sich bei o.g. Blatt um die bei Boetticher aufgeführte Farbenskizze *Christus die Kinder segnend*, zu dem auch ein Karton aufgeführt ist, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 1.

414 WALDKIRCH, Bernhard von: „Bewußte Tätigkeit und bewußtlose Kraft". Zeichnungen und Entwürfe zur Kindersegnung von Marie Ellenrieder, in: AK: KAUFFMANN/ELLENIEDER 1992, S. 109.

415 Das 8 x 9 m große Gemälde mit dem Thema des die Kinder segnenden Christus, ersetzte den barocken Hauptaltar. Das Gemälde entstand im Zusammenhang mit der Neugestaltung des Münchener Karmeliterklosters am Promenadenplatz während der Säkularisation 1803, als die Klosterkirche als Studienkirche genutzt und zu diesem Zweck neu ausgestaltet wurde.

416 ABB: AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992, S. 110, Abb. 1.

417 BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 2.



ABB. 85

Mit ausgestreckten Armen segnet er die ihm von den Müttern dargebrachten Kinder. Vergleichbar ist die Christusdarstellung in ihrer Figurenauffassung und Gewandbehandlung meines Erachtens mit **Poussins** Christusdarstellungen in der zweiten Sakramentenserie in der National Gallery of Scotland in Edinburgh, hier am Beispiel der *Ordination/Schlüsselübergabe* (ABB.85)[418] verdeutlicht. Auch die jeweils seitlich vor Christus knieenden Figuren sind vergleichbar, ebenso wie der Hintergrund, eine Staffage aus Stadtkulisse und südlicher Landschaft. Das *Haupt Christi* (ABB.86)[419] aus dem stark in Mitleidenschaft gezogenen Gemälde Langers konnte gerettet werden und unterscheidet sich interessanterweise etwas von der Darstellung des Christuskopfes in der Skizze. Das Detail zeigt braune, lockig auf die Schultern fallende Haare und stellt Christus mit zum Himmel gerichtetem Blick dar, der das Weiß seiner Augäpfel freigibt (s.a. Guido Reni). In der Skizze wirkt die Gestalt starr. Die Wahl des Themas hatte in dem Münchener Lehrinstitut ohne Zweifel pädagogische Intentionen: „[...] ursprünglich eine die Bibel zitierende ikonographische Neuschöpfung der Reformationszeit [...] erscheint zu diesem Zeitpunkt in neuer Aktualität als Thema mit unübersehbar pädagogisch moralisierender Absicht: Christus ist der große, weise Lehrer und Menschenfreund, in dessen Weisungen sich die Heranwachsenden vertrauensvoll fügen sollen. Zugrunde liegt die Theologie der Aufklärung im Dienst staatlicher Ideale.“[420] Auch Langers damalige Schülerin Marie Ellenrieder hat sich, sicherlich von ihrem Lehrer beeinflusst, mit diesem Thema beschäftigt (s.u.).

[418] ABB: MÉROT, Alain: Nicolas Poussin, London 1990, S. 106 links, Kat. Nr. 109-115.
[419] ABB: AK: VERA IKON 1987, S. 181.
[420] AK: VERA IKON 1987, S. 181. Detaillierter hierzu s. WALDKIRCH 1992, S. 109.

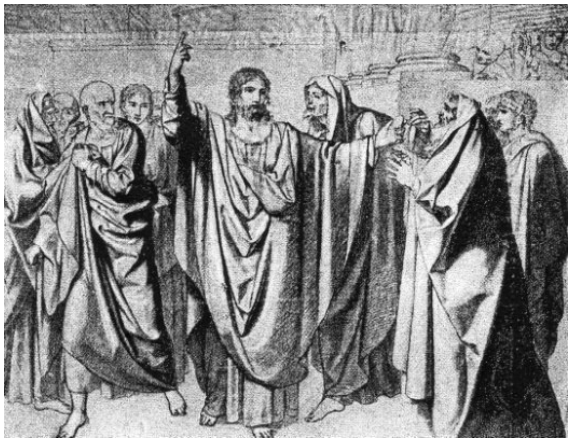




ABB: 87 u. 88

Aus Langers Hand stammt eine Reihe weiterer (undatierter) Gemälde, wie *Christus und die Juden mit dem Zinsgroschen* (ABB.87)[421], wo Christus etwas statuenhaft, in ein voluminöses Gewand gekleidet, dargestellt ist. Desweiteren ist ein Gemälde *Gottvater in der Glorie* (o.ABB.) bei Boetticher verzeichnet.[422] Außerdem ist eine Kohlezeichnung *Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch* (ABB.88)[423] überliefert, die 1820 auf der Münchner Kunstausstellung gezeigt wurde. Das auf dem Schweißtuch präsentierte Christusbild entspricht der traditionellen mittelalterlichen Darstellung. Die hölzern wirkende Veronika wird zudem von zwei Putten flankiert. Im graphischen Bereich ist die Radierung *Christus als Knabe im Tempel lehrend wird von seinen Eltern aufgefunden* (qu. fol.)[424] aufzuführen, sowie eine Folge von 13 Blättern mit dem Titel *Der Herr und seine Apostel (Nach Marc Anton's Stichen nach Raffael)* mit erläuterndem Text von M. E. Freyberg, Stuttgart und Tübingen.[425]

Eine Radierung von **Robert von Langer**, dem Sohn und Schüler Johann Peter von Langers, zeigt eine *Kreuzabnahme* (ABB.89)[426] nach einem Gemälde seines Vaters in der Münchener Frauenkirche (o.ABB.)[427].[428] In der *Kreuzabnahme* wird ein überlängt wirkender Körper Christi vom Kreuz genommen. Der Körper wirkt ebenso manieriert wie die

---

[421] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 3. Hier wiedergegeben in einem graphischen Blatt. Die Darstellung ist im Besitz der Graphischen Sammlung München s. LÜTHGEN, Eugen (Hrsg.): Johann Peter Langer. Sein Leben und sein Werk. Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, Bonn 1930, S. 69. ABB: Ebda, S. XXXXII, Nr. 60.

[422] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 4.

[423] Ebda., Nr. 23. Die Darstellung ist im Besitz der Graphischen Sammlung München und ist bei Lütghen in das Jahr 1821 datiert. ABB: Ebda, S. XXXXVII, Nr. 67.

[424] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 25.

[425] Ebda., Nr. 26. Ferner weist Boetticher (S. 808) auf 56 Radierungen Langers hin, unter denen sich „Compositionen von Michel Angelo, A. Carracci, Domenichino, Maratti, Perugino, N. Poussin, Raffael, Guido Reni und G. Romano" befänden.

[426] Hier eine Radierung nach dem o.g. Gemälde. ABB: Quelle unbekannt, wahrscheinlich Sammlung der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz, Foto zur Verfügung gestellt durch Michael Bringmann, Mainz.

[427] Der Historienmaler, Zeichner und Radierer Robert von Langer (1783-1846) ist der Sohn und Schüler Peter Langers, von dem er seine Ausbildung erhielt und verschiedene Reisen (Dresden, Berlin, Kassel, Paris). Nach einem einjährigen Italienaufenthalt wurde er 1806 an der Münchener Akademie Professor (unterrichtete Plastik, richtete den Antikensaal ein). Von 1820 war er Generalsekretär an der Akademie, im Anschluss leitete er das königliche Handzeichnungskabinett und war u.a. nach dem Tod von Dillis von 1841 an mit der Neueinrichtung der Pinakothek und der Galerie in Schleißheim betraut, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, zu o.g. Gemälde ebda. Nr. 1; Zu Langer s. THIEME-BECKER 1928, Bd. 22, S. 338f. - HOLLAND, Hyacinth: Langer, Robert von, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 17, 1883, S. 670f.

[428] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 4. Eine eigenhändige Radierung, roy. fol. des Künstlers ist außerdem in Pechts „Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert" (nach S. 30) abgebildet. Das Gemälde seines Vaters wurde 1823 auf der Münchner Kunstausstellung zusammen mit *Christus am Ölberge* ausgestellt, s. Ebda., Nr. 10 u. Nr. 14.

gesamte Szene, die in gleißend helles Licht gehüllt ist. Eine an den Kreuzesbalken angelehnte Leiter bildet eine deutliche vertikale Achse. Auffällig lehnt sich dieses Motiv an **Nicolas Poussins** (1594-1660) *Kreuzabnahme* (ABB.90)[429] in der Eremitage in Sankt Petersburg an. Auch die Körperhaltung ist von Poussin übernommen sowie der von dunklen Wolken verhangene Himmel. Poussin hat die Szene allerdings auf drei Figuren und zwei Putti, die sich zu Füßen des Leichnams befinden, beschränkt.



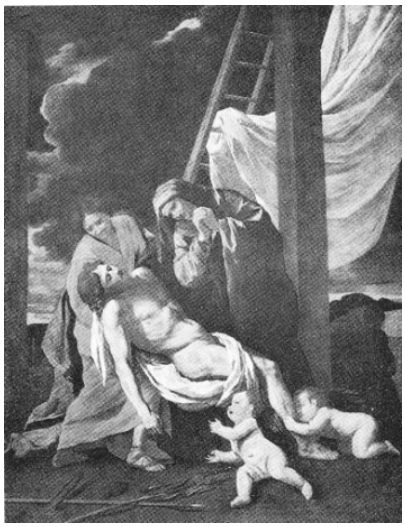


ABB. 89 u. 90

Raczynski, der die Kunst Langers als nicht dem Zeitgeschmack entsprechend empfindet, bezeichnet das Gemälde der *Kreuzabnahme* als noch am „passabelsten".[430] Desweiteren hat sich **Robert von Langer** mehrfach (vermutlich auftragsbedingt) mit der Thematik der Wunderheilungen beschäftigt, so 1810 in dem Gemälde *Auferweckung des Lazarus* (o.ABB.)[431] 1810 und 1814 in dem in Grisaille gehaltenen Altarbild *Christus heilt Blinde und Lahme,* (ABB.91)[432] für die Kirche des allgemeinen Krankenhauses in München. Die Szene spielt an einer Stadtmauer mit süditalienischer Landschaftskulisse im Hintergrund. Christus ist mit dunklem Haar und vollem Bart dargestellt.

[429] Nicolas Poussin: *The Deposition from the Cross*. ABB: MÉROT 1990, S. 266, Kat. Nr. 79.
[430] RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 283.
[431] Der Historienmaler, Zeichner und Radierer Robert von Langer (1783-1846) war der Sohn und Schüler Peter Langers, von dem er seine Ausbildung erhielt und verschiedene Reisen (Dresden, Berlin, Kassel, Paris). Nach einem einjährigen Italienaufenthalt wurde er 1806 an der Münchener Akademie Professor (unterrichtete Plastik, richtete den Antikensaal ein). Von 1820 war er Generalsekretär an der Akademie, im Anschluss leitete er das königliche Handzeichnungskabinett und war u.a. nach dem Tod von Dillis von 1841 an mit der Neueinrichtung der Pinakothek und der Galerie in Schleißheim betraut, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, zu o.g. Gemälde ebda. Nr. 1.
[432] Wahrscheinlich identisch mit dem Gemälde von Robert von Langer: *Heilung des Blinden*, Neue Pinakothek München, ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 4 Bde., München 1981, Bd. 3, S. 24, Nr. 29.







ABB. 91-93

Ein weißer Umhang ist über ein dunkles Gewand drapiert, in etwas steifer Haltung streckt Christus seinen rechten Arm in Richtung des Blinden, der am Boden vor ihm kauert und ihm beide Arme entgegen reckt. Verschiedene männliche und weibliche Figuren unterschiedlichen Alters wohnen dem Wunder bei. Die ganze Szene wirkt steif und gewollt komponiert. Die Behandlung von Architektur und Landschaft in Langers Bild erinnert an ähnliche Szenen **Nicolas Poussins**, die in den Kunstakademien behandelt wurden. Als Beispiel sei hier das Gemälde *Blindenheilung* Poussins von 1650 aus dem Louvre in Paris angeführt (ABB.92)[433]. Die Szene spielt ebenso wie bei Langer vor der Kulisse einer italienischen Stadt und gibt durchaus vergleichbare Ausblicke auf die Fels- und Hügellandschaft der römischen Campagna frei, so dass auch an eine direkte Übernahme dieser Elemente aus dem genannten Gemälde von Poussin zu denken ist. Das oben bereits angeführte Bild aus der Serie der sieben Sakramente kann hier wiederum als Beispiel fungieren. Auch der über die rechte Schulter geschlungene Mantel bei Langer erinnert motivisch stark an Poussin, beispielsweise auch an die Christusdarstellung in dessen 1653 geschaffenem Gemälde *Christus und die Ehebrecherin* (o.ABB.)[434] aus dem Louvre, bei Langer allerdings etwas unbeholfen und steif wirkend. Neben Raffael war Poussin also für die Langers ein wichtiges Vorbild, aber auch prinzipiell für die Künstler des Klassizismus. Poussins religiöse Gemälde wurden an den Akademien abgehandelt und neben Raffael galt

[433] Nicolas Poussin: *Blindenheilung,* Musée du Louvre, Paris. ABB: MÉROT 1990, S. 265, Nr. 73.
[434] ABB: Ebda., Nr. 74.

Poussin als wichtigstes Vorbild. Poussins Werke fanden auch Verbreitung in Form von Stichen, als Beispiel hierfür sei ein Stich nach Poussin von J. Pesne *Christus und die Samariterin* (ABB.93)[435] genannt, in dem Christus gütig blickend in antikisierendem Gewand gezeigt wird.





ABB. 94 u. 95

Charles LeBrun (1619-1690), der als barocker Künstler gilt, hat dennoch die klassizistischen Prinzipien Poussins in seinen Akademievorträgen und Werken behandelt und zur Nachahmung propagiert.[436] Als Beispiel dient LeBruns Gemälde *Magdalena zu Füßen Christi* (ABB.94)[437] in der Galleria dell'Accademia in Venedig. In seinem Gemälde *Christus erscheint dem siegreichen Ludwig XIV.* (ABB.95)[438] im Musée des Beaux-Arts in Lyon greift auch LeBrun den Christustypus von Raffaels *Verklärung* auf.

Zurück zu Langer: Zugehörig zu dem oben genannten Gemälde Langers sind sieben weitere Grisaillen: *Sieben Werke der Barmherzigkeit*, die auch von Johann Heinrich Lipps (kl. fol.) gestochen wurden (o.ABB.)[439], ferner eine undatierte *Grablegung* Robert Langers in Form einer Ölskizze. Der bei Raczynski abgebildete Holzschnitt (o.ABB.)[440] (geschnitten von Andrew Best und Leloir in Paris) stammt aus dem Dürer-Album in Nürnberg.[441] Ausgestellt wurde Langers *Grablegung* auf der Münchener Kunstausstellung 1845 und der Münchener allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1854.[442] Außerdem ist von Robert

[435] ABB: MÉROT 1990, S. 264, Nr. 72.
[436] Zu LeBrun s. NAGLER, Georg Kaspar: Brun, in: Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 2, München 1835, S. 163 ff..
[437] ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.
[438] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[439] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 2.
[440] ABB: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 283.
[441] Das als „Dürer-Album" bezeichnete Stammbuch mit Zeichnungen und Kupferstichen neuerer Künstler wurde in Nürnberg in der Kunstanstalt des Direktors und Professors Reindel verwahrt, s. RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 221.
[442] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 16.

Langer ein Gemälde *Christus und die Samariterin* bekannt, eine Photographie hiervon befindet sich Boetticher zufolge im König Ludwig-Album (o.ABB.).[443]

Frühe Werke von Peter von Cornelius

Ein weiterer Schüler Johann Peter von Langers war **Peter von Cornelius** (1783–1867). Der gebürtige Katholik hat sich mit einer Vielzahl von biblischen Themen beschäftigt, entsprechend viele Christusdarstellungen weist sein Œuvre auf.[444] In seinen frühen Werken hat Cornelius sich deutlich am akademischen Klassizismus orientiert. Als früheste bekannte Christusdarstellungen des Künstlers können mit hoher Wahrscheinlichkeit die Blätter *Christus und Thomas* (ABB.96)[445] ein Karton für den Campo-Santo in Berlin mit einem sehr statisch und klassisch wirkenden Christus sowie *Predigt und Wunderheilung* um 1808 (ABB.97)[446] angesehen werden. Die Thomasdarstellung zeigt traditionell den Moment der Berührung der Seitenwunde Christi nach dem Johannesevangelium (Joh. 20,24-29). Die Erscheinung Christi in sakramentalem Leib als Auferstandener wirkt entsprechend der Ikonographie erhaben und göttlich, was der idealschöne Körper, die würdevolle Haltung und der Nimbus unterstreichen.

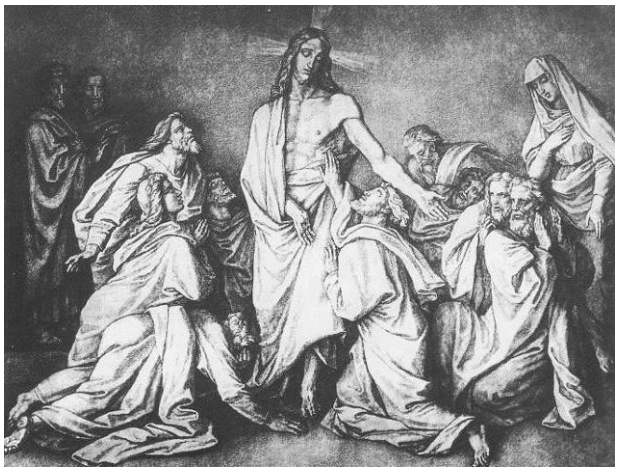




ABB. 96 u. 97

Die Bleistift- und Federzeichnung *Predigt und Wunderheilung* befindet sich im Kunstmuseum Düsseldorf. Aufgrund formaler Mängel (das Fehlen räumlicher Tiefe, anatomische

[443] Ebda., Nr. 17.
[444] Zu Peter von Cornelius s. insb. FÖRSTER, Ernst**:** Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, 3 Bde., Berlin 1874. - EINEM, Herbert von: Peter Cornelius, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 19, 1954, S. 104-160. - BÜTTNER, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Wiesbaden 1980/1999. - Ders.: Subjektives Gefühl, künstlerisches Ideal und christliche Weisheit: Das religiöse Bild in den frühen Werken von Peter Cornelius, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 52, 1991, S. 237-261. Hierzu s.a. Verzeichnis, leider sind nicht alle der genannten und für diese Arbeit relevanten Werke durch Abbildungen dokumentiert.
[445] ABB: BÜTTNER 1999, Taf. LXXXII, Abb. 162.
[446] ABB: KALNEIN 1978, Teil 2, Nr. 349.

Unsicherheiten etc.) geht Kalnein von einer frühen Arbeit aus, die während der Akademiezeit von Cornelius und folglich vor seinem Zusammentreffen mit Overbeck in Rom (1811) entstanden sein muss. Die stilistische Anlehnung an die Arbeit seines Lehrers Johann Peter von Langer scheint deutlich.[447] Dies bestätigt sich auch hinsichtlich der Christusphysiognomie. „Die kühle, klassizistische Stillage, die sich sowohl an der italienischen Malerei um Raffael als auch an der zeitgenössischen Malerei Frankreichs orientiert, war zu diesem Zeitpunkt gewünscht und erfolgreich, da sie staatlichen Kunstvorstellungen entsprach."[448]

Im Gegensatz zu Langers Werken wirken spätere Kompositionen von Cornelius lebendiger, weniger statisch, die Assistenzfiguren sind bewegter, sie greifen ineinander über, überschneiden sich und wirken in ihrem Ausdruck von Schmerz dramatisch. Die Gestaltung der Dramatik und die deutlich gesteigerte Darstellung von Empfindung kommt in einer weiteren Studie *Kreuzabnahme Christi*, um 1811/13 (ABB.98)[449] von Cornelius zur Geltung. Im Gegensatz zu der bereits beschriebenen Darstellung der *Kreuzabnahme* von Robert Langer, wird der Leichnam Christi bei Cornelius vornüber vom Kreuz genommen – diese Haltung verstärkt den dramatischen Effekt der Komposition. Im Katalog „Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom" wird in diesem Zusammenhang auch auf die Auseinandersetzung von Cornelius mit italienischen Vorbildern hingewiesen.[450] Die Christusfigur der *Kreuzabnahme* ist ähnlich derjenigen in dem unvollendeten Gemälde der *Beweinung Christi* im Leipziger Museum der bildenden Künste (ABB.99)[451]. In diesem Zusammenhang stehen eine undatierte, in München befindliche Feder- und Bleistiftzeichnung der *Beweinung Christi* (ABB.100)[452] sowie ein Stich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main (o.ABB.)[453] nach dieser Zeichnung. Zum Thema der Beweinung kann außerdem der Entwurf *Beweinung Christi* für die Fresken des Berliner Campo Santo von 1844/1845 (ABB.101)[454] in den Staatlichen Museen zu Berlin angeführt werden. Charakteristisch für alle genannten Darstellungen ist, dass Christus nach wie vor in einem recht kühlen, klassizistischen Stil dargestellt ist.

---

[447] KALNEIN 1978, Teil 1, S. 79 Kat.-Nr. 183. ABB**:** Ebda, Teil 2, Nr. 349.
[448] AK: VERA IKON 1987, S. 181.
[449] ABB: AK: DEUTSCHE KÜNSTLER UM LUDWIG I. IN ROM, Kat. Ausst. Schloss „Villa Ludwigshöhe" bei Edenkoben/Pfalz. Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München 1982, München 1982, S. 21.
[450] Ebda, S. 22.
[451] BÜTTNER 1991, S. 242. - ABB: Ebda., S. 244, Abb. 6.
[452] ABB: BÜTTNER 1991, S. 242, Abb. 5.
[453] Ebda., S. 252, Abb. 9.
[454] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.







ABB. 97-101

Karl Wilhelm Wach und Wilhelm Hensel

Der aus Düsseldorf stammende und zunächst dort an der Akademie ausgebildete Maler Karl Wilhelm Wach (1787-1845) wurde ebenfalls vom französischen Klassizismus und seit 1817 maßgeblich von der Kunst Raffaels geprägt. Er weilte ab 1815 in Paris und war dort zunächst Schüler von Jacques-Louis David und anschließend von Antoine-Jean Gros wie auch sein Kollege Wilhelm Hensel.[455] In Wachs Pariser Zeit entstand unter anderem das Altarbild *Christus am Kreuz* (o.ABB.) für die Berliner Garnisonkirche, außerdem das Gemälde *Christus mit seinen Jüngern* (o.ABB.) wie auch *Das Abendmahl und die Auferstehung Christi* in der evangelischen St. Peter-Paulskirche in Moskau (o.ABB.). Ein kleinformatiges Ölgemälde *Christus am Ölberg* (ABB.102)[456] von Wach wurde außerdem bei 2001 bei Lempertz versteigert. Wach arbeitet hier mit einem extremen Hell-Dunkel-Kontrast, der das Bild diagonal in zwei Bereiche teilt: Oben links befindet sich der helle himmlische

[455] Wach studierte Kunst an der Akademie in Düsseldorf und war dort Schüler des Malers Karl Kretschmar. Durch dessen Fürsprache bekam Wach bereits mit 20 Jahren den Auftrag, für ein Altargemälde *Christus mit vier Aposteln* (1807) für die Dorfkirche von Paretz. Vier Jahre später schaffte Wach mit seinem Porträt der Königin Luise seinen künstlerischen Durchbruch. Nach den Feldzügen von 1813 bis 1815 schied Wach im Rang eines Landwehroffiziers aus der Armee aus und ließ sich in Paris nieder. Er befreundete sich mit Wilhelm Hensel und die beiden wurden Schüler der Maler Antoine-Jean Gros und Jacques-Louis David. 1817 unternahm Wach eine längere Studienreise nach Italien, um dort vor allem die Künstler aus dem Quattrocento zu studieren. 1819 kehrte er nach Berlin zurück, wo er unter anderem von Friedrich Wilhelm II. protegiert wurde, 1820 wurde er auch Professor an der Akademie, s. LIER, Hermann Arthur: Wach, Karl Wilhelm, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 41, Leipzig 1896, S. 774–776. Die aufgeführten Werke sind bei Lier erwähnt.

[456] ABB: URL: http://www.artnet.de.

Bereich mit einer zarten (rokokohaften) Engelsfigur mit blondem aufgestecktem Haar und rosa Wangen, die den Kelch hält.





ABB. 102 u. 103

In der unteren Zone ist das Bild dunkel, fast schwarz gehalten; eine schwarze Wolke im rechten Teil flankiert und kontrastiert die in einem leuchtend roten Gewand kniende Figur Christi, die sich in der Bildmitte und im Schnittpunkt der Diagonale befindet. Christus zeichnet sich durch ein schönes, fein geschnittenes Gesicht mit melancholischem Gesichtsausdruck aus. Sein blondes Haar liegt in mehreren, fein gedrehten Lockenbündeln auf den Schultern. Christus ist hier eher als sich seinem Schicksal ergebender Dulder gezeigt (im Gegensatz zu Darstellungen des deutlich mit der Todesangst ringenden schmerzverzerrten Christus).

In Paris hatte sich Wach mit dem aus Berlin stammenden Künstler **Wilhelm Hensel** (1794-1861) angefreundet, der ebenfalls ein Schüler in den Ateliers von Antoine-Jean Gros und Jacques-Louis David war.[457] Hensel nahm bereits 1812 an der großen Jahresausstellung der Berliner Akademie teil. Sein Gemälde *Christus auf dem Ölberg* (o. ABB.) wurde von der Kunstkritik lobend besprochen und von der Jury ausgezeichnet.

[457] Zu Wilhelm Hensel s. Cécile LOWENTHAL-HENSEL u. Jutta ARNOLD: Wilhelm Hensel, Maler und Porträtist 1794-1861. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin 2004.



ABB. 104 u. 105

Hensels Christustypus entspricht (wie der seiner Lehrer) dem klassischen Schönheitsideal, wie in seinem Gemälde *Christus und die Samariterin* (ABB.103)[458]. In der Ausführung ist Christus mit seinen weich auf die Schultern fallenden Locken und milden, glatten und faltenlosen Gesichtszügen auch vergleichbar mit Raffaels reifem Christus (s.o.) und auch mit Christusdarstellungen von Angelika Kauffmann. In den vorbereitenden (variierenden) Skizzen zum Gemälde wird deutlich, dass die Figur Christi sorgfältig durchkomponiert ist, auffällig ist die akkurate Faltenlegung des Gewands des Sitzenden nach antikem Schema. Auf einer Skizze (ABB.104)[459] sitzt Christus vor einem Fenster (mit Ausblick in die Landschaft). Auf der anderen Skizze (ABB.105) hat er seine rechte Hand im antiken Redegestus erhoben. Die Samariterin steht neben ihm und ist in Profilansicht dargestellt. Auch sie wirkt mit ihrem bauschigen Gewand sowie mit ihrer Kopfbedeckung sehr antikisch und erinnert auch an Michelangelos Frauenfiguren. Hensel schuf außerdem die Gemälde *Abschied des Apostels Paulus* von 1856 (ABB.106)[460] in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe sowie *Christus in der Wüste* (o.ABB.) und *Christus vor Pilatus* von 1834 aus der Berliner Garnisonskirche.

Zu letztgenanntem Bild ist hier eine Ölskizze abgebildet (ABB.107)[461], die Christus in erhabener Haltung im Bildzentrum auf einer Plattform vor dem Thron des Pilatus stehend zeigt, umringt von einer unruhig wirkenden Menschenmasse (wie sie auch in Werken von Jean-Antoine Gros auftreten). Im Bildhintergrund hat Hensel eine südliche Stadtansicht gemalt, die wiederum an Poussin erinnert.

---

458 ABB: LOWENTHAL-HENSEL 2004, Taf. V.
459 ABB: Ebda., S. 127.
460 ABB: THEILMANN, Rudolf u. Edith Ammann: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett: Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, Karlsruhe 1978, S. 140, Abb. 1496.
461 ABB: LOWENTHAL-HENSEL 2004, Taf. VII.





ABB. 106 u. 107

Karl Friedrich Schinkel

Für den Berliner Klassizismus, wenn auch hauptsächlich auf dem Gebiet der Architektur, spielt Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) eine herausragende Rolle. Er hat aber auch Entwürfe zu Christusdarstellungen angefertigt, beispielsweise 1815 zu einem *Christusdenkmal* für die Berliner Friedenskirche (o.ABB). Im Lexikon der christlichen Ikonographie wird dieses unter anderem als Beispiel für die Darstellung christologischer Themen jener Zeit angeführt, in denen sich „ein von kosmischen bis mythisch-pantheistischen Vorstellungen bestimmtes Christusverständnis" spiegele, „ohne daß das idealisierte Heiland-Bild der Nazarener und Präraffaeliten eine Wandlung erfuhr."[462] Die angesprochene Tendenz der Übernahme des nazarenischen Christusbildes durch Schinkel kann von Seiten der Autorin nicht nachvollzogen werden, da andere Darstellungen emotionslos und distanziert wirken: Dies zeigt beispielsweise sein Entwurf zu einem Apsisgemälde in der Nikolaikirche zu Potsdam 1829-35 (ABB.108)[463]. Hier stellt Schinkel einen, trotz seines muskulösen Körperbaus recht kraftlos wirkenden, thronenden Christus in der Himmelszone dar, der mit seiner entblößten Brust an Raffaels Christusdarstellungen erinnert. Auch der auferstandene Christus an der Kanzel der Potsdamer Nikolaikirche von 1836-1837 (ABB.109)[464] zeigt Christus mit nacktem Oberkörper, der ansonsten von einem in raffinierte antikisierende Falten gelegten Umhang gehüllt ist. Er steht aufrecht, die linke Hand hat er auf die Brust gelegt, mit der Rechten hält er den Kreuzesstab. Er hat schulterlanges, leicht welliges Haar und trägt einen recht voluminösen Vollbart. Dieser

[462] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 444, ohne ABB. Aufgeführt werden hier auch Peter Cornelius' *Jüngstes Gericht* und Holman Hunts *Licht der Welt*. In Ermangelung einer Abbildung der Christusfigur von Schinkel kann diese Aussage von der Autorin nicht weiter geprüft werden.
[463] ABB: LCI 1990, Bd. 1, Sp. 443, Abb. 32.
[464] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Typus ist auch in dem Relief der *Bergpredigt* (ABB.110)[465] übernommen. Die Schöpfungen Schinkels auf diesem Gebiet sind nicht als besonders innovativ oder herausragend zu bezeichnen, doch ist das Christusbild im Sinne des Klassizismus ebenmäßig, antikisch schön gebildet, wenn auch die Figuren etwas hölzern wirken. Schinkels Orientierung an Raffael kommt auch in seiner Kopie von Raffaels *Grablegung* zum Ausdruck.





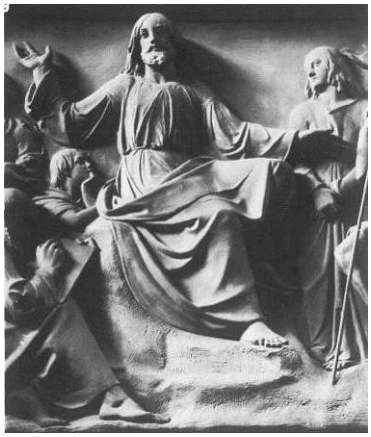


ABB. 108-110

Johann Heinrich von Dannecker

Formvollendet umgesetzt hat die ausgewogene Proportion im plastischen Bereich (kurz vor Schinkel) Johann Heinrich von Dannecker (1758-1841) mit seiner Skulptur *Der predigende Christus* von 1823 (ABB.111)[466], einer Figur für Kaiserin Elisabeth für die Schlosskapelle von Zarskoje-Selo (bei Sankt Petersburg), die 1817 bestellt, 1821 als Modell vollendet wurde (ABB. 112)[467]. Eine zweite Fassung wurde 1827-32 für den Fürsten Maximilian von Thurn und Taxis (nach dem Tod seines Vaters Karl Alexander) geschaffen. Sie wurde hauptsächlich von Danneckers Schüler **Theodor Wagner** gefertigt und zunächst 1832 in der Schlosskapelle in Neresheim aufgestellt,[468] dann 1840 in die Gruftkapelle des Schlosses Sankt Emmeram in Regensburg versetzt (ABB.113)[469]. Die Skulpturen wurden durch zahlreiche Zeichnungen Danneckers vorbereitet, außerdem sei auf das von Dannecker

[465] ABB: Ebda.
[466] ABB: URL: http://www.wikimedia.org. Weitere Angaben s.a. AK: JOHANN HEINRICH VON DANNECKER. Der Bildhauer, Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1987, Stuttgart 1987, Kat. Nr. 141.
[467] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[468] Hierzu s.a. Artikel: Danneckers *Christus* in der Kirche zu Neresheim, in: *Morgenblatt für gebildete Leser,* Bd. 27, 1833, S. 92.
[469] ABB: AK: DANNECKER 1987, S. 413, Kat. Nr. 170b, Abb. 389.

selbst ausgeführte Kopfmodell aus gebranntem Ton im Stuttgarter Museum verwiesen (ABB.114)[470].







ABB. 112, 111 u. 113

Überlieferungen zufolge studierte Dannecker „unermüdlich in der Bibel. Eine tiefe Herzensfrömmigkeit beschwingte seine künstlerische Arbeit.“[471] In einem Brief äußert sich der Künstler: „Ich will Christus darstellen, wie er der Menschheit zuruft: Folget mir nach!“[472]. Gottlob Heinrich Rapp schildert 1824 das Bemühen Danneckers um die vollkommene Form des Christusbildes in einem Artikel im *Kunstblatt* wie folgt: „eine hohe Mannesgestalt in dem schönsten Verhältnisse und im besten Alter […]. Sein Haupt neigt sich wohlwollend etwas vorwärts […] ein Blick auf dieses Haupt gewinnt Vertrauen. Es ist vielleicht die reinste Kopfform, die wir uns denken können, ein langes Oval, nicht überfüllt, nicht hager […]. Der hohe bedeutende Schädel zeugt von dem hohen Vermögen, von der nahen Verwandtschaft eines Geistes in Menschengestalt mit dem Göttlichen […] das Auge groß und klar, nicht zu weit geöffnet […] die Nase im besten Verhältnis zum Ganzen, lang und fein gebildet; der Mund halb geöffnet, wie bei einem Sprechenden, bewegt sich sanft; […] Das Haupthaar der Tradition zufolge zart, theilt sich auf dem Scheitel […] und fällt hinter den Ohren auf die Schulter, wo es in runden Locken ruht. Das ebenfalls weiche Barthaar ist in der Mitte des Kinns gespalten und spielt in leichter

[470] ABB: AK: DANNECKER 1987, S. 415, Kat. Nr. 170a, Abb. 390.
[471] PRIEBE 1932, S. 9.
[472] Ebda., S. 9, Zitat nach: Brief an Scharffenstein vom 12. 8. 1815, bei: SPEMANN: Dannecker, 1919, Anh. V, 113 u.114.

Bewegung zu den Seiten hin.“[473] Dannecker, wie auch andere Zeitgenossen beziehen sich hier auf die „Physiognomischen Fragmente“ des bereits oben erwähnten Züricher Pfarrers Johann Caspar Lavater und auf die Schädellehre Franz Joseph Galls (1758-1828), die von der Korrespondenz zwischen Seele und Körper ausgehen.[474] Damit bestand die Aufgabe eines Künstlers, der ein Christusbild schaffen wollte, darin, die unvergleichliche Reinheit der Seele des göttlichen Jesus künstlerisch umzusetzen. So wurde also die Darstellung eines milden und verbindlichen Christustypus mit den besten Absichten, und sogar wissenschaftlich begründet, entwickelt. „Güte und Reinheit der Seele sollten in der äußeren Erscheinung Niederschlag finden.“[475]

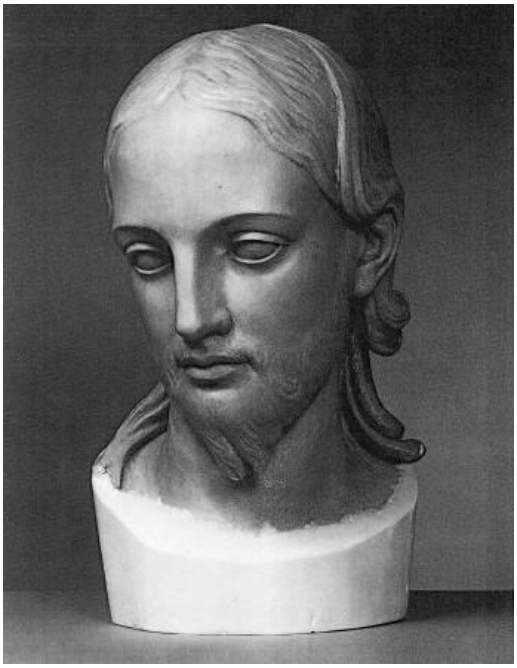
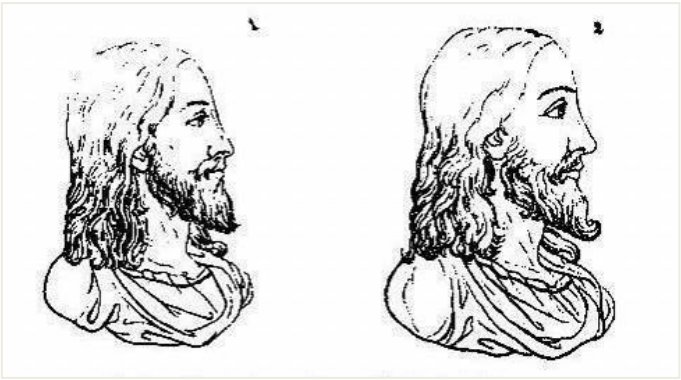




ABB. 113-115



[473] RAPP, Gottlob Heinrich: Das Christusbild von Dannecker, in: *Kunstblatt* ,70, 30. August 1824, S. 277-279. Zitiert aus: WINNEKES 1989, S. 41.
[474] Zur Person Galls s. SCHRAMM-MACDONALD: Gall, Franz Joseph, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 8, 1878, S. 315 f.
[475] WINNEKES 1989, S. 41.

Lavater beschreibt die Undarstellbarkeit Christi in seinen Schriften „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“[476] (1775-78), in denen er Anleitungen dazu gibt, verschiedene Charaktere anhand der Gesichtszüge und Körperformen zu erkennen. Zum Christusbild formuliert er: „Es ist immer eine Hauptingredienz, ohne welche Christus nicht Christus ist, vergessen oder vernachlässigt, entweder das Menschliche oder das Göttliche, oder das Israelitische oder das Messianische. Man fragt sich: kann dieses Gesicht alles sagen und leiden und tun, was wir von Christus wissen?“[477] Die angesprochene Vielfalt der Aspekte, die das Christusbild prägen, ihre Unterschiedlichkeit, ja teilweise Gegensätzlichkeit und somit die Unvereinbarkeit in der Darstellung einer einzelnen Person, lassen bereits auf die Schwierigkeiten schließen, mit denen sich die Künstler konfrontiert sahen, wollten sie eine aussagekräftige und gültige Christusfigur schaffen. Auch die Bedeutung, die man der Darstellung des Gesichtes Christi, als wesentlichem Charakteristikum seiner Gestalt einräumte, lässt sich aus Lavaters Zitat ablesen. Lavater sieht außerdem einen direkten Zusammenhang zwischen der Schönheit des Christusbildes und der Glaubensbereitschaft seiner Betrachter, so konstatiert er: „Je bessere Christusgesichter, desto mehr Glauben an Christus“.[478] Er sammelte in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts für seine Physiognomik unter anderem eine Vielzahl von Christusdarstellungen, die er (bevorzugt in Form von Schattenrissen im Profil) von interessanten Persönlichkeiten seiner Zeit anforderte, wie beispielsweise von **Johann Wolfgang von Goethe** (ABB.114)[479]. Dieser berichtet über Lavaters Anstrengungen: „Er forderte alle Welt auf, ihm Zeichnungen, Schattenrisse, besonders aber Christusbilder zu schicken, und ob ich gleich so gut wie gar nichts leisten konnte, so wollte er doch von mir ein für alle mal auch einen Heiland gezeichnet haben, wie ich ihn mir vorstellte.“[480] Ein von Lavater bevorzugtes Christusbild wurde **Daniel Chodowieckis** (1726-1801) *Profilbild Christi* (ABB.115)[481]. In der hier gezeigten Abbildung wandelt Chodowiecki den an Raffael erinnernden, schönen aber glatten Profilkopf Christi (links im Bild) um in eine „charakteristischere“ und stärker akzentuierte Darstellung. Auf der rechten Seite ist

---

[476] LAVATER, Johann Caspar**:** Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig und Winterthur, 1775-78; s.a. Lavaters Predigt: Jesus Christus unser Alles und Einziges: Eine Predigt über I Cor. I. V. 30. gehalten zu Bockenheim bey Franckfurt den 31. Julius 1774 von Johann Caspar Lavater, Frankfurt am Mayn: bey den Eichenbergischen Erben, 1774.

[477] Zitiert aus: PRIEBE 1932, S. 3., Anm. 2.

[478] LAVATER 1775-78,. Bd. 4, S. 435. Zu Lavaters Sichtweise, in der Physiognomie Christi, trotz Aufklärung, ein „Urmodell für die Deutung des menschlichen Geistes“ zu sehen, s. BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, S. 45.

[479] ABB: LAVATER 1775-78, Bd. 4, Zweites Fragment, o.S.

[480] GOETHE, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit, Bd. 14, HA X, S. 15, zitiert aus: AK: GOETHE UND DIE KUNST 1994, S. 193.

[481] ABB: Ebda. S. 443, Abb. 5. Hierzu s.a. WOLF, Gerhard: „sed ne taceatur …“ Lavaters „Grille mit den Christusköpfen“ und die Traditionen der authentischen Bilder, in: SCHMÖLDERS, Claudia (Hrsg.): Der exzentrische Blick: Gespräch über Physiognomik, Berlin 1996, insb. S. 58-66.

Christus mit etwas weiter vorgewölbter Stirn und runder ausgearbeitetem Hinterkopf, stärker geschwungener Nase, volleren Lippen und hervortretendem Kinn sowie in Locken ausmodelliertem Bart gezeigt. Nach Meinung der Autorin hat sich Dannecker an dieser Christusphysiognomie von Chodowiecki orientiert. Für diese These spricht auch, dass Dannecker seine Figur nicht in der direkten Frontalansicht darstellt, sondern den Kopf leicht dreht (in Richtung Dreiviertelprofil).

Die überaus beliebte Figur Danneckers wurde in zahlreichen Reproduktionen sehr erfolgreich in der volkstümlichen Kunst in Form von (kitschigen) Serienproduktionen, Andachtsbildchen etc. vermarktet und ist bis heute noch eine der bekannten und prägenden Darstellungen des 19. Jahrhunderts. Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an gab es allerdings auch durchaus kritische Stimmen der Figur gegenüber, wie das Urteil August Hagens schon 1857 zeigt, der Danneckers Werk für überbewertet hielt: „Aus Scheu, den Gottgeborenen zu menschlich darzustellen, gab er ihm statt eines anziehenden Ausdrucks ein gar zu schlichtes Ansehn in seinem Gewande, das vom Halsausschnitt in ebenmäßigen Falten herabfließt.“[482] Und weiter schreibt er: „[…] Dannecker versuchte es, seinen Heiland mit einem unkörperlichen Gewande darzustellen, was in der oberflächlichen Malerei, aber nicht in der materiell faßlichen Bildhauerei gewagt werden kann.“[483] An anderer Stelle heißt es: „Der gepriesene Heiland Danneckers mit dem verklärten Leibe und dem verklärten Gewande kann nur als eine Verirrung auf dem plastischen Gebiet angesehen werden.“[484]

Auch im 20. Jahrhundert stand man der Skulptur von Seiten der Kunstgeschichte eher kritisch gegenüber, wie das Zitat Priebes belegt: „Aber es ist doch nichts mehr als ein geistvoller Mann mit einem Madonnenkopf (man decke die untere Gesichtshälfte ab). Die ruhige Würde, die bei aller Leere dem Thorvaldsenschen Christus zuzusprechen ist, fehlt [...].“[485] Elvers sieht die Skulptur an der Grenze zwischen der kirchlichen Kunst und religiös gestimmten privaten Kunsterzeugnissen. Die Verwischung dieser Grenze sei ein Charakteristikum des 19. Jahrhunderts, insbesondere für die gebildeten Stände.[486]

---

[482] HAGEN 1857, Bd. 1, S. 35.
[483] Ebda., Bd. 1, S. 47.
[484] Ebda., Bd. 2, S. 130.
[485] PRIEBE 1932, S. 9, Anm. 10.
[486] ELVERS, Hans-Gerhard: Religiöse Plastik, in: Rudolf Zeitler (Hrsg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1966, S. 155.

Bertel Thorvaldsen und Nachfolge

Fast im gleichen Atemzug mit Dannecker genannt wird die Skulptur *Der einladende Christus* (ABB.116 u. 117)[487] von Bertel Thorvaldsen (1770-1844) in der Frauenkirche in Kopenhagen.[488] Es handelt sich hierbei um eine Auftragsarbeit einer Christusstatue für den Altar sowie von zwölf Aposteln für die Arkadenpfeiler der Seitenschiffe. Thorvaldsen lernte Dannecker 1819 bei einem mehrtägigen Besuch in Stuttgart kennen, den er als Zwischenstopp von Rom nach Kopenhagen bewusst eingeplant hatte, um den deutschen Bildhauer zu treffen.[489]

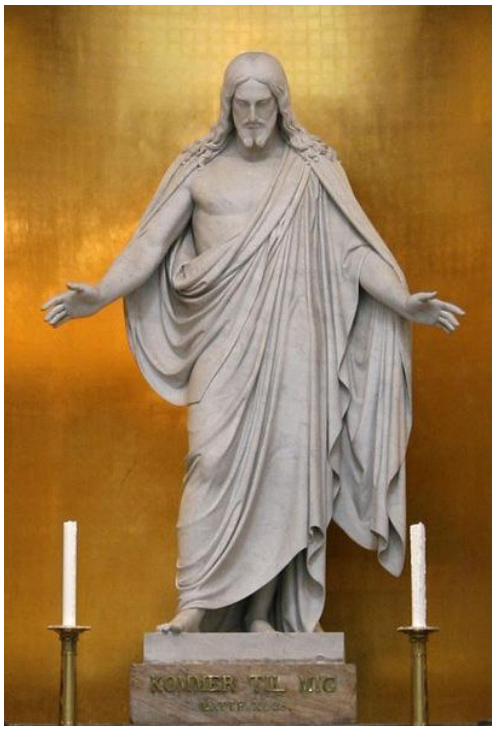




ABB. 116 u.117

[487] ABB: URL: http://www.wikipedia.org.

[488] Zu Thorvaldsen s. insb. OPPERMANN, Theodor: Thorvaldsen, Kopenhagen 1927-30 (3 Bde.), insb. Bd. 3. - AK: BERTEL THORVALDSEN, Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen; Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen, Kat. Ausst. Kunsthalle Köln 1977, Köln 1977. - EIMER, Gerhard: Thorvaldsens Christus. Der schöpferische Prozeß im Spiegel des Quellenmaterials, in: Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag, hrsg. von Jörg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel, Hildesheim/Zürich/ New York 1987, S. 127-169.

[489] JØRNÆS, Bjarne: Dannecker und Thorvaldsen. Die Evangelienstatuen auf dem Rotenberg, in: AK: SCHWÄBISCHER KLASSIZISMUS ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT: 1770-1830, Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1993, hrsg. von Christian von Holst, Stuttgart 1993, S. 331.



In Danneckers Werkstatt hatte Thorvaldsen die Arbeiten an dessen Christusstatue verfolgen können und wurde möglichweise von diesem auch zu monumentalen christlichen Motiven inspiriert.[490] Die 1821 modellierte Christusfigur von Thorvaldsen unterscheidet sich allerdings sowohl inhaltlich als auch formal von derjenigen Danneckers. Seine in leichter Ponderation stehende Figur ist frontal auf den Betrachter ausgerichtet und hat beide Arme ausgebreitet. In einem dazugehörigen Bozzetto, in dem die Figur (mit abgebrochenen Armen) unbekleidet dargestellt ist, wird die antik wirkende Ponderation und Körperbildung überaus deutlich (ABB.118)[491]. ABB. 118
Der faltenreiche und recht voluminöse Umhang des vollendeten Werkes lässt eine Partie des rechten Oberkörpers und Armes frei, ein Charakteristikum der Christusdarstellungen Raffaels.[492] Der Umhang legt sich flach über beide Schultern. Auch das Haar ist wesentlich voluminöser ausgestaltet, fällt in Lockenbündeln weit über die beiden Schultern, der Kopf ist gesenkt, der Blick nach unten gerichtet. Das Motiv stellt den einladenden Christus dar nach dem Matthäusevangelium (Mt. 11,28) „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken." Christus soll, laut Aussage des Künstlers, mit seinen ausgebreiteten Armen ausdrücken, „daß er die Menschen liebend umfängt, und dieses habe ich mir gedacht, müsse der Grundzug sein in der Erscheinung meines Christus"[493]. Sigfried Gohr hat darauf verwiesen, dass die „Nachdenklicheit" im Antlitz Christi auf die Passion hinweise und somit Thorvaldsens Christus nicht als heroische Figur aufgefasst werden könne.[494] Weiterhin betont er unter Berufung auf die zeitgenössische Philosophie und Geisteshaltung (insbesondere von Schlegel, Schelling und Humboldt) die Bedeutung des Begriffes der „Liebe" in der Romantik, die sich in Thorvaldsens Christus spiegele.[495]
Die Figur Thorvaldsens wurde in der Folgezeit kontrovers diskutiert. Der dänische Philosoph Søren Kierkegaard hat sie aufgrund ihrer femininen Ausstrahlung und ihres

[490] Ebda, S. 332.
[491] ABB: BOTT, Gerhard (Hrsg.): Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte. Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch) 1977, Köln 1977, S. 354, Nr. 5, ein weiterer Bozzetto mit der ausgeführten Version des bekleideten Christus ist hier ebenfalls abgebildet s. Ebda. Nr. 6 sowie zwei Skizzen zum Christus, um 1821, S. 354, Nr. 3 u. S. 355 Nr. 4.
[492] Hierzu s.a. FORSSMANN, Erik: Thorvaldsen und Cornelius, in: BOTT, Gerhard (Hrsg.): Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. Kölner Berichte zur Kunstgeschichte. Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977, S. 203-222. Forssmann zeigt auch das Beispiel Raffaels *Weide meine Lämmer*, einen Karton zum Teppich im Vatikan (ABB: Ebda, Nr. 8).
[493] PRIEBE 1932, S. 8, zitiert aus: HAMMERICH, Martin: Thorvaldsen und seine Kunst, Gotha 1876, S. 81.
[494] GOHR, Siegfried: Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen, in: BOTT 1977, S. 346.
[495] Ebda., S. 349f.

fehlenden „Skandalons“ gänzlich abgelehnt.[496] Bis in die heutige Zeit wird Thorvaldsens Lösung häufig noch als „leere Schönheitsformel“[497] herabgewürdigt. Zeitgenossen aus dem 19. (und beginnenden 20.) Jahrhundert haben die Figur Christi allerdings vielschichtiger diskutiert: Hagen sieht in der Statue 1857 eine Innovation, da Christus bislang entweder gänzlich nackt oder vollständig bekleidet dargestellt worden sei: „Für Thorvaldsen war die Seitenwunde Motiv, ihn, den ein einfacher Mantel großartig umwallt, mit entblößter Brust darzustellen.“[498] Daun sieht die Christusfigur als beste Lösung der zeitgenössischen Kunst. Er hält Thorvaldsen und auch dessen Christusstatue für frei von Nationalität, begründet in der „heidnischen“ Glaubensüberzeugung, der Gleichgültigkeit gegenüber der christlichen Offenbarung.[499] Das Ergebnis sei ein Idealbild von Christus, das der protestantischen Idee entspross, aber auch katholischer Anschauung genüge. Die Christusfigur sei von vornehmer Schönheit und ruhiger Ausstrahlung geprägt. Seinem Freund Kestner gegenüber habe sich Thorvaldsen bezüglich der Haltung folgendermaßen geäußert: „Simpel muß so eine Figur sein, denn Christus steht über Jahrtausenden. Dies ist die ganz geradestehende menschliche Figur. […]. Und dabei drückt sie aus, daß Christus die Menschen liebt und sie umarmt, so wie ich mir seinen Hauptcharakter gedacht habe.“[500] Auch die Frage nach angemessener Gewandung einer Christusdarstellung habe der Künstler mit dem von der antiken Toga abstammenden Faltenmantel vorbildlich gelöst, denn dieser lasse „[…] wie Christus selbst über allen Zeiten steht, den Gedanken an das Modellkleid nicht auftauchen. Raffael gelangte zu ähnlicher Lösung in dem sixtinischen Teppichkarton der Berufung des Apostels Petrus.“[501] Heinrich Pfeiffer bezeichnet den Christus von Thorvaldsen als „der weise Lehrer“[502], der durch den antikisierenden Philosophenmantel dem Betrachter weniger als göttliche Person, sondern eher als „antiker philosophischer Lehrer erscheint.“[503] Pfeiffer sieht in dieser Christusfigur eine “Idealprojektion der Seele des Künstlers, der Suche nach einem Meister, zu dem man aufblicken, bei dem man Sicherheit finden und die rechte Ordnung fürs Leben lernen kann. Diese Statue ist die Verkörperung der Sehnsucht. Die äußere Form des Antlitzes erinnert an Christus. Es war ein Rest des Glaubens an ihn, den ‚einzigen Meister‘ (vgl. Mt. 23,8), der Thorvaldsen dazu brachte, all seine Kunstfertigkeit in einem Bilde seines klassizistischen

[496] Zur Analyse von Kierkegaards Religionsphilosophie s. insb. GERDES, Hayo: Das Christusbild Sören Kierkegaards. Verglichen mit der Christologie Hegels und Schleiermachers, Düsseldorf 1960.
[497] RDK 1954, Bd. 3, Sp. 740.
[498] HAGEN 1857, Bd. 1, S. 48.
[499] DAUN 1909, S. 67ff.
[500] Ebda., S. 70.
[501] Ebda.
[502] PFEIFFER 1986, S. 54.
[503] Ebda., S. 55.

Schönheitsideals edler Würde zu versammeln.“[504] Bloch beruft sich indessen wiederum auf Matthäus 11,28.[505] Ferner erkennt Daun in der Thorvaldschen Christusfigur einen „erebten Typus“, der von dem Künstler freier behandelt und veredelt wurde, ohne aber auf die vornehme Eleganz des venezianischen Christus zu kommen. Naturbeobachtung und Antike standen Daun zufolge Pate für die auf Gesamtwirkung ausgerichtete Figur. Dem ernsten Gesicht spricht er „wirkliche Wärme und innige Empfindung“ ab, was er sowohl auf die gekünstelt gescheitelten Haare als auch auf das Arrangement der halbentblößten Brust zurückführt. „Auch Raffael entblößte halb die Brust Christi auf dem Karton der Berufung Petri; da sollten jedoch die ideal kräftigen Formen mehr zur Geltung gebracht werden, und in Christus mythischer Fassung sollte etwas Heldenhaftes und Gewaltiges liegen. Dieser Eindruck war bei Thorvaldsens Christus nicht beabsichtigt; die Figur hat etwas Weiches bekommen.“[506] Priebe sieht die Figur im Zusammenhang mit ihrer architektonischen Umgebung: „Das Christusbild war also Dekoration zur Architektur und will zunächst dekorativ verstanden werden.“[507] Diese Sichtweise wird von der Autorin als zu einseitig angesehen, da zum einen Thorvaldsens Aussagen selbst auf inhaltliche Komponenten verweisen, zum anderen schon Statuen in gotischen Kirchen (ebenfalls an Pfeilern angebracht), wichtige ikonographische Aussagen vermittelten.

Raczynski hebt hervor, dass Thorvaldsens Bestreben in der Findung der schönsten Bedeutung des Heilands gelegen habe, in dessen Zügen eine „hohe Würde und reine Milde“ verewigt seien, die Gesamterscheinung übernatürlich göttlich wirke[508]. Seine Bildquelle könnten *Die fünf klugen und die fünf törichten Junfrauen* von Peter Cornelius gewesen sein (s.u.). Schindler sieht als Voraussetzung für Thorvaldsens Christus das von Overbeck geprägten Christusbild der Nazarener an: „Thorvaldsen war bestrebt, die Kühle, die jeder klassizistischen Figur eigen ist, durch die Gebärdensprache und die Prägung des Antlitzes im nazarenischen Sinn zu mildern und auch den Körper – das Hauptwirkungsmittel des Klassizisten - unter einer mächtigen, linear bestimmten Gewanddrapierung zurücktreten zu lassen.[509] Es bleibt jedoch ein Eindruck von Kühle, der nicht zuletzt durch Spannungslosigkeit der Bewegung und die Thorvaldsen eigene Betonung der Umrisslinie bewirkt wird. Die Figur ist reliefmäßig aufgefasst, wie uns vor allem die beiden unter den Armen hervorkommenden flachen Manteldraperien zeigen. Die Vorherrschaft des Reliefartigen im Werk Thorvaldsens, die auch seine Freiplastik bestimmt, dürfte durch die

[504] Ebda.
[505] BLOCH, Peter: Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf 1975, S. 10.
[506] DAUN 1909, S. 71.
[507] PRIEBE 1932, S. 7.
[508] RACZYNSKI 1841, S. 293.
[509] Zum Aspekt romantischer Elemente in der Skulptur Thovaldsens s. insb. TESAN, Harald: Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom, Köln/Weimar/Wien 1988, S. 30-30. - GOHR, Siegfried: Sakralskulptur, in: AK: THORVALDSEN 1977, S. 77-79.

Bildvorstellung der Nazarener und des vom ihm bewunderten Georg Jakob Asmus Carstens (1754-1798) gefördert worden sein, dessen Werk großen Einfluss auf ihn, aber auch auf Künstler wie Peter Cornelius (s.u.) oder Johann Anton Koch ausgeübt hat.[510] Carstens war trotz seines Bildes *Der Sturz der Engel* (o.ABB.) per se kein religiöser Maler. Dennoch, wie bereits Stephan Beissel 1892 erkannt hat, verdient der Künstler „eine Stelle in der Geschichte der religiösen Malerei, weil er den Weg zeigte von der Form zum Geiste."[511] Zeitler charakterisiert Carstens Werk wie folgt: „Die Kunst der Vereinfachung, ausgedrückt in einer empfindungsvollen Umrißlinie und mit Ethos der Erscheinung, dies waren Gestaltungsmittel mit denen auch die Nazarener - vorallem auch in ihrer Druckgraphik - breite Schichten zu erreichen versuchten."[512] Er betont den Dualismus in Thorvaldsens Figur. Die durch die flache Gewandgestaltung und zurückgenommene (verdeckte) Körperlichkeit geübte Zurückhaltung und Innerlichkeit entlehnte Thorvaldsen prinzipiell von Antonio Canova (1757-1822), der Winckelmanns Vorliebe für den stillen Ausdruck und glatte Konturen in seinen Skulpturen umgesetzt hatte.[513] In Anlehnung an die Antike schuf Canova „sich zurückhaltende, in sich selbst versunkene Figuren"[514]. Außer der seelischen Zurückhaltung musste die Christusfigur bei Thorvaldsen physische Stärke ausdrücken.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass es unterschiedliche Meinungen bezüglich der Schöpfung Thorvaldsens gibt. Fest steht jedoch die starke Wirkung, die Thorvaldsens Christusfigur auf die nachfolgenden Künstlergenerationen ausübte: „Es gehört zur Tragödie dieses Christusbildes, daß gerade dieser Thorvaldsche Christus das ganze 19. Jahrhundert beherrscht und sich bis in die Gegenwart als der Urtypus des Heilandsbildes aufgedrängt hat. Keine Familienfeier, keine Konfirmation, keine gute Stube, wo nicht in irgendeiner Form der ‚segnende' Christus auftauchte."[515] So wird Thorvaldsens Christus allgemein als „Prototyp" angesehen, von dem unzählige Christusfiguren des 19. Jahrhunderts ausgegangen sind. Um diese These zu überprüfen, werden im Folgenden exemplarisch mehrere Werke vorgestellt, die als Nachfolgewerke von Thorvaldsens Christusstatue in Betracht gezogen werden können.

---

[510] Zu Carstens Einfluss s. EINEM 1978, S. 54f.
[511] BEISSEL, Stephan: Der Entwicklungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutschland, in: *Stimmen aus Maria Laach*, 42, 1892, S. 52.
[512] SCHINDLER 1982, S. 172.
[513] SCHNAPER 1981, S. 34.
[514] ZEITLER 1966, S. 39.
[515] PRIEBE 1932, S. 8.



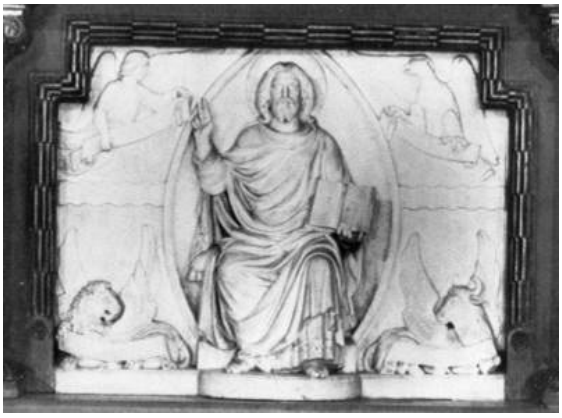
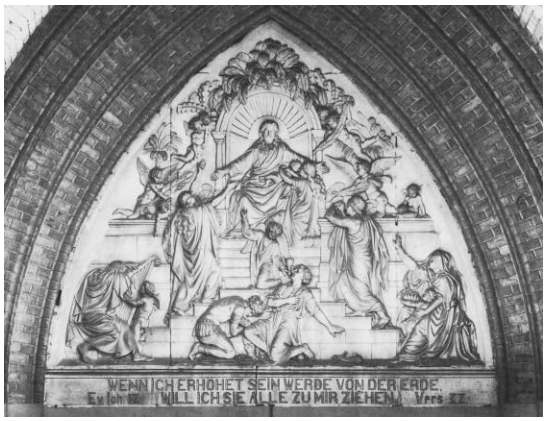



ABB. 119-122

Deutlich an Thorvaldsens Christusphysiognomie angelehnt und sehr ähnlich in der Körperhaltung (allerdings in spiegelbildlicher Ponderation und mit weniger stark ausgestreckten Armen) erscheint die Christusstatue eines **unbekannten Künstlers** im Tempietto der Villa Barbano in Treviso (ABB.119)[516], die für die weite Verbreitung des Werkes von Thorvaldsen spricht. Auch die Figur des von Aposteln umgebenen *Christus* in der Wiesbadener Marktkirche (ABB.120)[517] von **Emil Alexander Hopfgarten** (1821-1859) aus dem Jahr 1863 kann hier angeführt werden.[518] Die Statue übernimmt die Physiognomie, die Ponderation und die ausgestreckten Arme von Thorvaldsen, wobei diese allerdings wesentlich weiter ausgreifen. Außerdem ist der Oberkörper bei Hopfgarten nicht entblößt, sondern vielmehr regelrecht „vermummt". Hopfgarten hat in seiner Berliner Zeit Aufträge für Christian Daniel Rauch angenommen, so dass auch eine stilistische Verbindung zu Rauch erwogen werden muss, die in der Gestaltung des Kopfes im Vergleich mit den unten aufgeführten Werken von Rauch deutlich wird. Die Gewandbehandlung und gröbere

[516] ABB: BOTT 1977, S. 219.
[517] ABB: URL: http://www. de.academic.ru.
[518] Zu Hopfgarten s. die Monographie von PFAFF, Corinna: Das bildhauerische Schaffen des Emil Hopfgarten (1821-1856) in Wiesbaden. Magisterarbeit Johannes Gutenberg-Universität, Mainz 1996.

Faltenlegung bei Hopfgarten unterscheidet sich jedoch deutlich von der Figur Thorvaldsens. Auf eine vergleichbare Gewandbehandlung (Drapierung) wie bei Thorvaldsen verweist Eduard Trier sowohl bei der Figur des *Thronenden Christus* von **Edmund Renard** im Hochaltar des Bonner Münsters von 1865 (ABB.121)[519], der circa 40 Jahre nach Thorvaldsens Christus entstanden ist, als auch bei dem zwischen Engeln im Tympanonrelief der Bonner Kreuzkirche thronenden Christus von **Bernhard Afinger** von 1872 (ABB.122).[520] „Dort wird der erhöht thronende Christus, der nach dem Text des Johannes-Evangeliums die Kinder an sich zieht, in ähnlicher antikisierender Gewandung und mit gleicher Armhaltung dargestellt." Vergleichbar sei ferner die Figur am Bonner Christusbrunnen, ebenfalls von Afinger geschaffen (o.ABB.). Ein weiterer Thorvaldsen-Schüler ist der Kölner Karl Brandenburg, der seit 1834 in Rom gelebt hat und dort 1840 ein Atelier für Abgüsse von Antiken und von Werken Thorvaldsens begründet hat; von 1853 an ist er in Paris wohnhaft. Aus dieser Werkstatt stammt eine *Christusbüste* nach Thorvaldsen von 1835 (o.ABB.), die man in Köln für 400 Taler ankaufte.[521]

Als späte Abwandlungen des klassizistischen Christusbildes von Thorvaldsen werden prinzipiell die Herz-Jesu-Statuen gesehen. Trier führt als Beispiele die in der Regel überlebensgroßen Steinfiguren von **Nikolaus Elscheidt** (ABB.123)[522], Albermann (o.ABB.)[523], Reiss (o.ABB.)[524] und Iven (o.ABB.)[525] an: „ [...] während der wilhelminischen Ära bis tief in die neunziger Jahre hinein entstanden, verdeutlichen [sie] den latenten Klassizismus innerhalb der späten, pluralistischen Phase des Historismus, die um exakte Rezeption und Adaption der gewählten Vorbilder bemüht war und die unakademischen Abweichungen der mittelalterlichen Vorbilder eliminierte."[526]

---

[519] TRIER, Eduard: Bildwerke für Kultus und Andacht: in TRIER, Eduard u. WEYRES, Willi (Hrsg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 5 Bde., Düsseldorf 1980, Bd. 4: Skulptur, S. 70. ABB: Ebda, S. 72, Abb. 2.
[520] ABB: Ebda, S. 71, Abb. 3.
[521] BLOCH 1975, S. 20.
[522] ABB: TRIER/WEYRES 1980, S. 71, Abb. 4.
[523] ABB: Ebda, S. 72, Abb. 5.
[524] ABB: Ebda, Abb. 6.
[525] ABB: Ebda, Abb. 7.
[526] TRIER /WEYRES 1980, S. 71-73. Bloch verweist außerdem auf H. Vogts Figur auf dem Melatenfriedhof in Köln, s. BLOCH 1975, S. 18, Nr. 688. ABB: Ebda., Nr. 15.









ABB. 123-126

Adolf Reinle hat bereits darauf hingewiesen, dass der Klassizismus intensiv in der Kunst der Grabmäler gewirkt und nachgelebt hat: „Ja man kann sagen, daß Formenschatz und Dekorum des Totenkultes ins Kleinste hinein bis heute von klassizistischen Vorlagen geprägt sind.“[527] Neben einigen Grabmälern, die keine christliche, sondern eine der Antike entnommene Thematik aufweisen, treten auch christologische Darstellungen auf. In der Thorvaldsen-Nachfolge ist unter anderem **Johann Joseph Imhoff d. J.** (1796-1880) zu nennen: Als Beispiel dient seine *Christusstatue* von 1845 (o.ABB.)[528] auf dem Grabmal von Jakob Wahlen auf dem Melatenfriedhof in Köln.[529] Sie ist insbesondere in der Armhaltung Thorvaldsens Christus nachempfunden. Auf eine weitere Christusstatue von Imhof in Gips von 1846 hat Bloch hingewiesen (o. ABB.), desweiteren kann eine *Kreuzigungsgruppe* von Wilhelm Joseph Imhoff aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Katholischen Pfarrkirche in Quadrath-Ichendorf bei Bergheim (o.ABB.)[530] angeführt werden. Auch der klassizistische Bildhauer **Christian Daniel Rauch** (1777-1857) ist hier anzuführen. Rauch war ein Schüler von Johann Gottfried Schadow. Schadow hat nach Wissen der Autorin bei den vom ihm gestalteten Grabmälern keine christologischen Themen verwendet, sondern war ganz den Sujets der Antike verpflichtet. Rauch hingegen stellt Christus dar, beispielweise in einem Medaillon *Christuskopf* vom Grabmal Boisseré (ABB.124)[531], das 1851 bis 1853 entstanden

[527] REINLE in: AK LUZERN 1985, S. 31. Neben Canova und Thorvaldsen nennt Adolf Reinle hier auch den Schaffhauser Künstler Trippel.
[528] ABB: ABT, Joseph u. VOMM, Wolfgang: Der Kölner Friedhof Melaten. Begegnungen mit Vergangenem und Vergessenem aus rheinischer Geschichte und Kunst, Köln 1980, S. 139, Abb. 100 (bedauerlicherweise in sehr schlechter Qualität, die Figur ist nur in Rückenansicht gezeigt).
[529] BLOCH, Peter u. CZIMECK, Waldemar: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/Berlin/Wien 1978 (Neuauflage Berlin 1994), S. 19.
[530] ABB: TRIER/WEYRES 1980, Bd. 4, Nr. 35.
[531] ABB: BLOCH/CZIMECK 1994, Nr. 235.

ist. Das Modell hierzu befindet sich im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin (ABB.125)[532]. Das ebenmäßige Gesicht Christi ist länglich ausgebildet und wird von schulterlangem lockigen Haar gerahmt. Der spitz zulaufende Vollbart teilt sich am Kinn in zwei Hälften. Die Physiognomie erinnert an Thorvaldsens Christus. Ein ähnliches Medaillon *Bildnis des dornengekrönten Christus* mit vergleichbarer Physiognomie wurde von Rauch für das Grabmal Niebuhr in Bonn geschaffen (ABB.126)[533]. 1851 lobt Sulpiz Boisserée das Werk als „von hoher Würde, wahrer Erhabenheit und Sanftmuth bei tiefem Schmerz in dem Kopfe“[534]. Erik Forssmann hat außerdem bezüglich der Nachfolge des Thorvaldschen Christustyps auf eine 1875 datierte Darstellung des *Ecce Homo* (ABB.127)[535] von **Wilhelm Achtermann** (1799-1884) hingewiesen.[536] Achtermann wurde im Atelier von Christian Daniel Rauch ausgebildet und war Schüler von Christian Friedrich Tieck und Johann Gottfried Schadow an der Berliner Akademie. Er war auf christliche Themen spezialisiert und wird im Allgemeinen eher zu den Nazarenern gezählt, da er ab 1838 in Rom weilte und sich als gläubiger Katholik an den dort lebenden Nazarenern orientierte.[537]





ABB. 127 u. 128

Seine Werke sind dennoch deutlich von klassizistischen Zügen geprägt, weshalb die Behandlung Achtermanns hier an dieser Stelle durchaus ihre Berechtigung hat. Der oben angeführte Gipsabguß des *Ecce Homo* von 1849 aus der Gipsotheca Rocca di Papa in Rom

[532] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[533] ABB: SIMSON, Jutta von: Christian Daniel Rauch: Œuvre-Katalog, Berlin 1996, S. 386.
[534] Zitiert aus: SIMSON 1996, S. 386.
[535] ABB: FORSSMAN, Erik: Thorvaldsen und Cornelius, in: BOTT 1977, S. 274, Nr. 18.
[536] Hinsichtlich detaillierter Untersuchungen zu Achtermann, s. WICHER, Erika: Wilhelm Achtermann, 1799–1884: ein nazarenischer Bildhauer Westfalens. Münster, 1993. - KAISER-STROHMANN, Dagmar: Theodor Wilhelm Achtermann (1799–1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813–1879), ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/Main 1985.
[537] Zu diesem Aspekt s.a. KAISER-STROHMANN 1985.

(ABB.127) weist im Vergleich zu Thorvaldsens Skulptur wesentlich weichere Züge auf, der Ausdruck Christi wirkt gütiger als bei Thorvaldsen, das Gesicht des Christus bei Achtermann scheint in seinen Proportionen weniger überlängt. Die Nähe zu Rauch ist hier prinzipiell spürbar (vgl. insbesondere dessen Medaillon vom Grabmal Boisseré)[538], die genannten Unterschiede zu Thorvaldsens Christus lassen Forsmanns These nicht greifen. Die auf der Brust verschränkten Arme und der innigere Ausdruck im *Ecce Homo* von Achtermann können als nazarenischer Einfluss gewertet werden. Stärker der Klassik verpflichtet erscheinen Achtermanns Skulpturen der *Kreuzabnahme* und der *Pietà.*[539] Die aus fünf Figuren bestehende Gruppe der undatierten *Kreuzabnahme* (ABB.128)[540] in Santa Trinità dei Monti in Rom, hier gezeigt in Form eines Gipsmodells von 1850, ist dreiecksförmig komponiert und gruppiert sich unter dem Kreuz Christi, an dessen Querbalken ein Tuch geschlungen ist. Den Hintergrund bildet eine Vorhangdraperie. Der schlanke, ausgemergelte Körper Christi verbindet die weiteren Figuren in einer Diagonalen: Die äußeren Flanken bilden links Maria und rechts der Apostel Johannes. Maria hält den zurückgesunkenen Kopf Christi und schmiegt ihre Wange an diesen. Gegenüber, an dessen Füßen befindet sich Johannes, der Christus an den Knien umgreift. Der Leichnam wird in der Mitte der Gruppe in gebeugter Pose gehalten und abgestützt von Joseph von Arimathia. Eine weitere Frauenfigur mit offenem Haar (vermutlich Maria Magdalena) kniet unterhalb von Christus und umfasst klagend einen seiner Füße und berührt den Mantel von Johannes mit der anderen Hand. Durch diese geschilderten körperlichen direkten Verbindungen der Personen untereinander wird die Geschlossenheit der Gruppe erzielt. Durch die Zuwendung jeder Person zu Christus sind außerdem die persönlichen Beziehungen der einzelnen Figuren und deren Anteilnahme an seinem Tod ausgedrückt. Die *Kreuzabnahme* Achtermanns wird bei Gurlitt als „beachtenswerte Leistung für die Zeit“[541] bezeichnet. Er sieht den Aspekt der vermittelnden „Innigkeit“ von Overbeck inspiriert, während ihn die Anordnung der Gruppe an niederrheinische Holzschnitzer des 15. Jahrhunderts erinnert.[542] Trotz des Versuchs, sich an das späte Mittelalter anzulehnen, bleibt Achtermann in Gurlitts Augen in der herrschenden, hauptsächlich antikisierenden Schule verhaftet, wie auch seine Zeitgenossen. Gurlitt zufolge ist die Komposition der Gruppe wie auch die Durcharbeitung

[538] Das Medaillon von Rauch ist allerdings 2 Jahre später entstanden, so dass es nicht als direktes Vorbild gewertet werden kann.
[539] Zur Kreuzabnahme s. KAISER-STROHMANN 1985, S. 78-90. In enger Beziehung zur Kreuzabnahme steht auch ein Marmorrelief mit der *Grablegung*. Die Auffassung der Christusfigur der *Grablegung* entspricht der in der Kreuzabnahme und wird hier nicht gesondert betrachtet; ausführlich behandelt wird die Grablegung bei KAISER-STROHMANN 1985, S. 90-102.
[540] ABB: WICHER, Erika: Wilhelm Achtermann 1799-1884, Münster o.J., Nr. 49.
[541] GURLITT 1900, S. 291.
[542] Gurlitt sieht das Werk mehr als „Vollrelief, wie als freistehende Gruppe“, quasi als ein vergrößertes mittelalterliches Schnitzwerk s. GURLITT 1900, S. 291. Diese genannte Ausrichtung auf die Frontalansicht hängt meines Erachtens aber auch mit dem vorgesehenen Standort in Santa Trinità dei Monti zusammen. Eine „Rückwand“ ist dem Werk durch den Hintergrund des Vorhangs bereits gegeben, so dass der erwähnte Aspekt Gurlitts vernachlässigt werden kann.

der Figuren und Gewänder durchaus „klassisch“ aufgefasst, so dass als prinzipielles stilistisches Vorbild Achtermanns Lehrer Rauch angesehen werden kann.

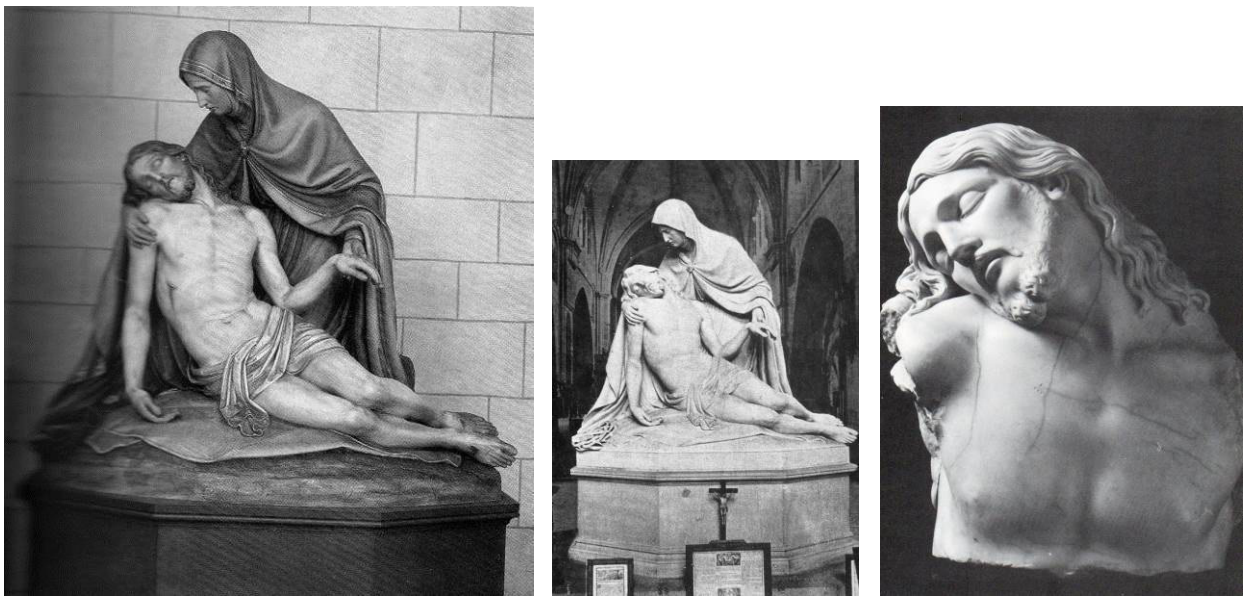


ABB. 129-131

Die Figurenauffassung der 1849 entstandenen *Pietà* (ehemals) aus dem Dom zu Münster/Westfalen (ABB.129 u. Gipsabguss ABB.130)[543] von Achtermann ist mit der Gruppe der *Kreuzabnahme* vergleichbar.[544] Eine Urkunde im Sockel der überlebensgroßen Marmorgruppe der *Pietà* bestätigt dem Künstler Achtermann, der als religiöser Mensch bekannt war, eine „göttliche Inspiration“[545], ferner befindet sich Gurlitt zufolge in den Figuren von Christus und Maria je ein Partikel des Heiligen Kreuzes, auch wurden die ursprünglichen Heiligenscheine von Pius IX. gesegnet, was dem Werk eine zusätzliche inhaltliche Bedeutung zukommen lässt. Die Gruppe zeigt die kniende Maria, leicht zu Christus hinunter gebeugt, mit weit ausgreifendem Manteltuch, das von ihrem Kopf über die Schultern bis auf den Boden fällt und die Figuren in einer Dreieckskomposition zusammenfasst. Maria stützt und umfasst den vor ihr liegenden Leichnam Christi mit dem rechten Arm und hält ihn an seiner rechten Schulter, sein nur mit dem Lendentuch bekleideter Körper ist zum Betrachter gewendet. Der Kopf Christi ist auf die rechte Schulter gesunken, sein Gesicht wirkt schlank, die Züge ausgeglichen. Der Körperbau ist ausgewogen, klassisch und schön. Gurlitt empfindet die Darstellung als „sehr

[543] ABB: Bildarchiv Foto Marburg. Die Skulptur ist im zweiten Weltkrieg verloren gegangen s. BLOCH/CZIMECK 1994, Sp. 218.
[544] WICHER (o.J., S. 59) erwähnt einen ersten Entwurf von 1841 und verweist außerdem auf eine weitere, 1843 vollendete Marmor-Pietà, die an Lord Granville, Kensington-Palace London verkauft wurde, s. Ebda., Abb. 23. Zur Genese und Schicksal der Marmorpietà s. Ebda. S. 63-66. Außerdem wurde ein lange Zeit verschollener Gipsabguss nach dem Original der Münsteraner Pietà aus Rom (vom Campo Santo Teutonico) 1984 in den Münsteraner Dom verbracht (in einer Kapelle unter dem Nordturm). Die Gipsfassung ist abgebildet in: WICHER o.J., S. 123.
[545] GURLITT 1900, S. 290.

akademisch“[546], womit er meines Erachtens den klassizistischen Charakter des Werkes meint, der sehr gut auch in der Detailabbildung des Kopfes zum Ausdruck kommt (ABB.131)[547]. Das Vorbild für die Christusfigur der Pietà, die Achtermann zwölfmal wiederholte, sieht er in der *Pietà* Michelangelos, diejenige von Rietschel (s.u.) habe „aber mehr klassische Glätte, weniger künstlerisches Blut.“[548]



ABB. 132

Die Marmorskulptur der *Pietà* von **Ernst Rietschel** (1804-1861) von 1847 in der Potsdamer Friedenskirche (ABB.132)[549], die im Auftrag König Friedrich Wilhelm’s IV. ausgeführt wurde, ist weniger kompakt als diejenige von Achtermann.[550] Vielmehr wird sie aus einer klaren horizontalen (der liegende Christus) und einer vertikalen Achse (die Marienfigur) gebildet. Der Leichnam Christi ist mit abgestütztem Rücken und nach hinten abgeknicktem Kopf aufgebahrt, während Maria hinter ihm erscheint und in einer seltsamen serpentinenartigen Körperdrehung den Kopf in Richtung des Antlitzes Christi gewendet hat.[551] Sie hat die Hände gefaltet, es besteht kein direkter Körperkontakt zwischen den beiden Figuren, ganz im Gegensatz zu traditionellen mittelalterlichen Darstellungen, wo der Körper Christi auf dem Schoß von Maria liegt.[552]

Ernst Förster sieht in der Anordnung ein „natürliches Gefühl“ berücksichtigt, welches die Darstellung der in sich und ihrem Leid versunkenen Maria erst ermögliche und damit das

---

[546] Ebda.
[547] ABB: KAISER-STROHMANN 1985, Abb. 27.
[548] GURLITT 1900, S. 291.
[549] Die Pietà-Gruppe wird erläutert bei: MUTHER, Richard: Rietschel, Ernst, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 28, 1889, S. 596-602, vgl. GURLITT 1900, S. 291. - SPRINGER [3]1925, S. 118. - HAACK 1907, S. 68. ABB: Ebda., S. 67.
[550] Eine erste Skizze war vollkommen traditionell in der Komposition und orientierte sich Muther zufolge an Ary Scheffers Gemälde *Der todte Christus, umgeben von den beiden Marien und Johannes*, s. MUTHER 1889, S. 598.
[551] Die Haltung Marias, eine Zwischenstellung von Knien und Stehen mit einem aufgestellten Bein ist aufgrund der schlechten Qualität der Abbildung leider nicht genau ersichtlich, ebenso wenig wie der Bildausschnitt offenbart, ob Christus auf dem Salbstein oder auf dem Sarkophag (einer späteren Form der Darstellung) liegt. Zur ikonographischen Entwicklung der Beweinung s. SCHILLER 1971, Bd. 2, S. 187-192.
[552] Im 19. Jahrhundert sind andererseits auch solche, direkt an das Mittelalter angelehnte traditionelle Pietà-Darstellungen zu beobachten, beispielsweise mehrere Pietà-Darstellungen von Nikolaus Elscheidt in der Fuchshardt-Kapelle in Bad Honnef von 1873, in Sankt-Marien im Kapitol zu Köln um 1870 oder in Köln Sankt-Aposteln um 1870. ABB: TRIER/WEYRES 1980, S. 86.

Gemüt des Betrachters in besonderer Weise anrühre: „Während die Pietà-Gruppen früherer, besonders der italienischen Bildhauer, lediglich eine Verherrlichung der Maria, der Mutter Gottes, sind, der in ihrem Schoße ruhende Leichnam mit seiner Linienbewegung untergeordnet und nur dazu verwendet erscheint, die Gestalt der Maria selbst zu heben, hat R. sehr wohl gefühlt, daß die Bedeutung des Heilandes nur dadurch hervortreten könne, daß er von der Mutter getrennt, als ein von ihr verehrter und betrauerter heiliger Leichnam dargestellt werde.“[553] Auch Springer rechnet dem Werk einen Wahrheitssinn zu „der ihn lieber auf eine nach klassischen Regeln schön aufgebaute Gruppe verzichten ließ, als daß er den erschütternden Eindruck der Szene abgeschwächt hätte.“[554] Richard Muther interpretiert die Gruppe Rietschels als aus protestantischem Geiste hervorgegangen und interpretiert diese Beseelung als Protest gegen die „Verfehltheit jenes falschen Idealismus“, der bis dahin in der deutschen Kunst geherrscht hatte und verweist außerdem auf persönliche Schicksalsschläge des Künstlers.[555]

Wie bei Achtermann spielt auch bei Rietschel der Lehrer Christian Daniel Rauch als prinzipielles Vorbild eine Rolle. „Mit diesem teilte er die Überzeugung, daß die sittlich erzieherischen Absichten in der Kunst höher zu werten seien als diese selbst. Und eine starke Innerlichkeit, Freudigkeit und Überzeugungstreue spricht sich auch in seinem Schaffen […] aus. Mit Rauch wiederum hat Rietschel die mangelhafte stoffliche Charakteristik und die ans Temperamentlose streifende Ruhe in der Komposition gemein.“[556] Haack sieht außerdem eine Beeinflussung durch die deutsche Romantik, die durch die knittrigen Gewandfalten und die innige Auffassung der Skulptur zum Ausdruck komme und die eine Anlehnung an das Mittelalter demonstrierten. Allerdings können aus heutiger Sicht weder eine außerordentliche Innigkeit noch eine besondere Dramatik in Rietschels Gruppe beobachtet werden. Im Gegenteil: bis auf den in Richtung des liegenden Christus gewandten Kopf Mariens (mit einem relativ neutralen Gesichtsausdruck) besteht keine körperliche Verbindung der beiden Figuren. Im Gegensatz zu Achtermanns Variante wirkt Rietschels *Pietà* eher distanziert. Eine ähnliche Umsetzung ist meines Erachtens auch in **Guido Renis** *Pietà dei Mendicanti* von 1613 bis 1616 für den Hauptaltar der Chiesa dei Mendicanti in Bologna (ABB.133)[557] entstanden, festzustellen, die sich an Bildern der Hochrenaissance orientiert hat (s.u.).[558] In der oberen Bildhälfte ist der Leichnam aufgebahrt, während Maria begleitet von zwei Engeln und mit gefalteten Händen hinter

[553] FÖRSTER, Ernst: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 4, Leipzig 1860, S. 441.
[554] SPRINGER ³1925, S. 118.
[555] MUTHER 1889, S. 598f.
[556] HAACK 1907, S. 68.
[557] ABB: AK: GUIDO RENI UND EUROPA 1988, Abb. 9.
[558] Zur *Pietá mendicanti* s. AK: GUIDO RENI UND EUROPA 1988, S. 451.

diesem dargestellt ist. Im Unterschied zu Rietschels Version, wo Maria sich dem Leichnam Christi zuwendet, erhebt sie bei Guido Reni den Blick in Richtung Himmel und sucht dort Trost.

Eine ähnliche Lösung wie Rietschel hat 42 Jahre später **August Wittig** (1823-1893) in einer Pietà-Darstellung an seinem eigenen Grabmal im Düsseldorfer Nordfriedhof (ABB.134)[559] gefunden: Auch bei Wittig ist der Leichnam Christi im Vordergrund gelagert, Maia befindet sich hinter diesem, nun aber nicht mit gefalteten Händen, sondern mit resigniert ausgestreckten Armen, die Handflächen sind zum Betrachter gewandt.[560] Die Haltung erinnert an die *Pietà dei Mendicanti* Guido Renis. Gabriele Wimböck hat im Zusammenhang mit Renis *Pietà* auf die Vorlage eines nicht mehr erhaltenen Entwurfs Raffaels verwiesen, der von Marcantonio Raimondi in Kupfer gestochen wurde.[561] Zudem führt sie einen Stich von **Giulio Bonasone** nach einer Zeichnung Raffaels im British Museum in London an (ABB.135)[562].





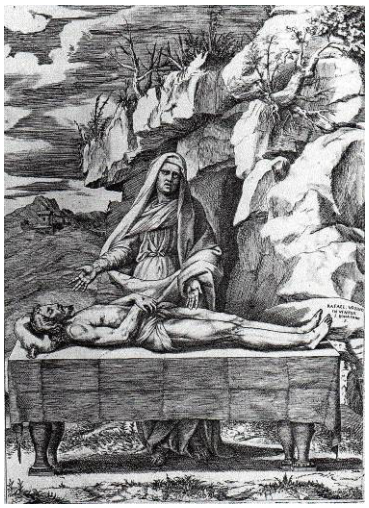


ABB.133-135

Hier steht Maria allerdings hinter dem auf einem Tisch aufgebahrten Christus, während sie bei Wittig sitzt; vergleichbar ist Armhaltung und Gestik Mariens.

[559] ABB: TRIER/WEYRES 1980, S. 88, Abb. 29.
[560] Zu einem von Wittig geschaffenen Relief der Grablegung s.u.
[561] Zu Raffaels Zeichnung s. KNAB, Ekkehard, MITSCH, Erwin u. Konrad Oberhuber (Hrsg.): Raffael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, S. 592, Kat. Nr. 383, s.a. WIMBÖCK 2002, S. 154.
[562] ABB: Ebda, S. 155.

Jean-Auguste-Dominique Ingres und Nachfolge

Als wichtiger spätklassizistischer Maler soll schließlich Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) angeführt werden, der Jöckle zufolge als der „erste bedeutende Maler des 19. Jahrhunderts" gilt, bei dem religiöse Themen auftreten.[563] Er markiert gleichzeitig den Übergang vom Klassizismus zur Romantik.[564] Seine *Schlüsselübergabe* entstand 1818-1820 (ABB.136)[565].





ABB.136 u. 137

Ingres hatte den Auftrag unter Ludwig XVIII. 1817 erhalten und stellte das Gemälde 1820 fertig, wo es nach Santa Trinità dei Monti in Rom, der französischen Kirche vor Ort, verbracht wurde. **Peruginos** *Schlüsselübergabe an Petrus* von 1482 in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan ist als mögliche Quelle anzuführen (ABB.137)[566]. Perugino hat eine vergleichbar hierarische Pose in der Christusdarstellung gewählt, unterscheidet sich allerdings stilistisch stark von Ingres. Während Perugino neben den Hauptfiguren Christus und Petrus einige Personen als Staffage sowie einen Architekturhintergrund hinzunimmt, reduziert Ingres das Geschehene ausschnitthaft. Die Darstellung spielt vor einem Landschaftshintergrund, die Personen sind monumentalisiert: Im Bildvordergrund befinden sich (analog zu Peruginos Darstellung) der stehende Christus und der ehrfurchtsvoll vor ihm kniende Petrus. Doch bei Ingres wendet sich Christus nicht zu Petrus, sondern er ist nahezu frontal zum Bildbetrachter hin ausgerichtet. Sein Blick wendet sich nach oben zum Himmel, wie auch sein ausgestreckter Arm, der die Verbindung zu Gottvater herstellt. Auch die Gestalt

[563] JÖCKLE 1988, S. 119.
[564] Obgleich am klassizistischen Stil Jacques-Louis Davids geschult, orientiert sich Ingres bezüglich seiner Bildstoffe und deren Inszenierung an der Romantik; dies ist bedingt durch Ingres Kontakte zu den sich in Rom aufhaltenden Nazarenern.
[565] VON SIMSON 1988, S. 82.- DRISKEL 1992, S. 104ff., Zu Ingres s.a. AMAURY-DUVAL, Eugène Emmanuel: L'Atelier d´Ingres, Paris 1878. ABB: DRISKEL 1992, S. 105, Fig. 35.
[566] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Christi unterscheidet sich bei Ingres von der Peruginos, an die Stelle des rotblonden langhaarigen Gottessohnes ist ein dunkelhaariger Typ getreten. Das antikisierende Gewand wirkt wie bei Perugino voluminös, etwas gewollt. Driskel vermutet den Grund der unterschiedlichen stilistischen Auffassung in dem Versuch Ingres', die historische Beschreibung des Stoffes in eine symbolische Darstellung zu wandeln oder „[…] endeavoring to reverse the naturalistic thrust of Raffaels late period. But if this is really the case, he was anticipating the ultramontane mandate or ‚formula' by more than a decade."[567] Festzuhalten ist, dass Ingres mit dem Bild über die klassizistische Darstellung hinausgeht.

Ingres' Schüler **Hippolite Flandrin** (1809-1864) übernimmt in seiner *Schlüsselübergabe* um 1842 bis 1846 (ABB.138)[568] in Saint-Germain-des-Pres in Paris die Arm- und Handhaltung mit lang ausgestrecktem Zeigefinger von Ingres und auch das voluminöse Gewand.[569] Die Christusfigur mit blondem Haar weicht deutlich von Ingres ab und zeigt den späten Typus Raffaels; Flandrins Christusbild ist von den Nazarenern beeinflusst (s.u.).

Flandrins Hauptwerk, der *Einzug Christi in Jerusalem* um 1842 (ABB.139)[570] in der Kirche Saint-Germain-des-Prés zeigt einen recht statischen, klassischen rotblonden Christustyp auf dem Esel. In idealer Schönheit mit ebenmäßigen Zügen wird Christus auch in einer *Kopfstudie Christi* (ABB.140)[571] im Musée de Lyon geschildert.

---

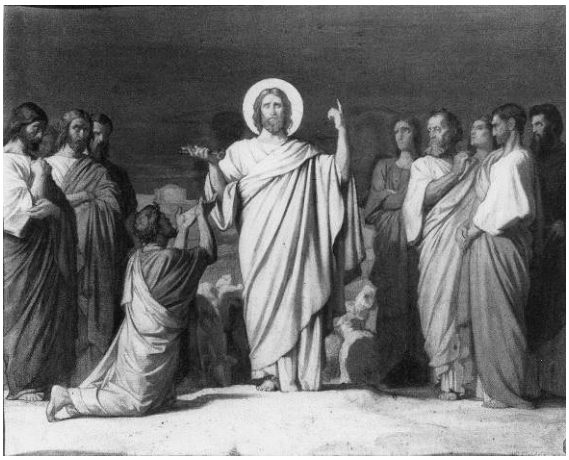
[567] DRISKEL 1992, S. 104. Otto von Simson vergleicht Ingres Gemälde: *Ludwig XIII reicht Zepter und Krone zur Madonna hinauf* in der Kathedrale in Montauban von 1824 mit dem 1643 entstandenen Gemälde **von** Philippe de Champaigne: *Ludwig XIV., der Krone und Zepter an Maria mit dem Jesusknaben überreicht*. Das Bild von Champaigne wird von Schöne als Beispiel für die „selbstverständliche Wirklichkeit" der christlichen Gottesgestalten in der Kunst des 17. Jahrhunderts angeführt und für den unbefangenen Umgang der Menschen mit Gott. In Ingres Gemälde hingegen sieht er in den ausgestreckten Armen Ludwigs eher das vergebliche Bemühen des Menschen ausgedrückt, Gott zu erreichen. „Der Mensch reicht nicht mehr zu Gott hin. Und dem entspricht es wieder, daß die christlichen Gottesgestalten dieses Bildes ebenfalls nicht mehr die frühere anthropomorphe Selbstwirklichkeit besitzen, sondern nur noch deren Schemen sind." (SCHÖNE 1957, S. 51). ABB: SCHÖNE 1957, Abb. 77, vgl. Champaignes Gemälde: Ebda., Abb. 76. Victor H. Elbern unterstreicht den Wandel vom spätbarocken Pathos zu „romantischer Theatralik" in Ingres Bild s. AK: IMAGO CHRISTI, Kat. Weltausstellung Brüssel 1958, Pavillon des Heiligen Stuhles. Internationale Untersektion «Kunst», Antwerpen 1958, S. 17.

[568] Hier abgebildet in einer Ölstudie um 1861. ABB: DRISKEL 1992, S. 125. Nr. 45.

[569] Zu Flandrin s. insb. AK: HIPPOLYTE, AUGUSTE ET PAUL FLANDRIN: une fraternité picturale au XIXe siècle, Kat. Ausst. Musée du Luxembourg Paris/Musée des Beaux Arts Lyon 1984-85, Paris 1984.

[570] ABB: Postkarte, Edition Chantal Chatillon.

[571] ABB: Postkarte.



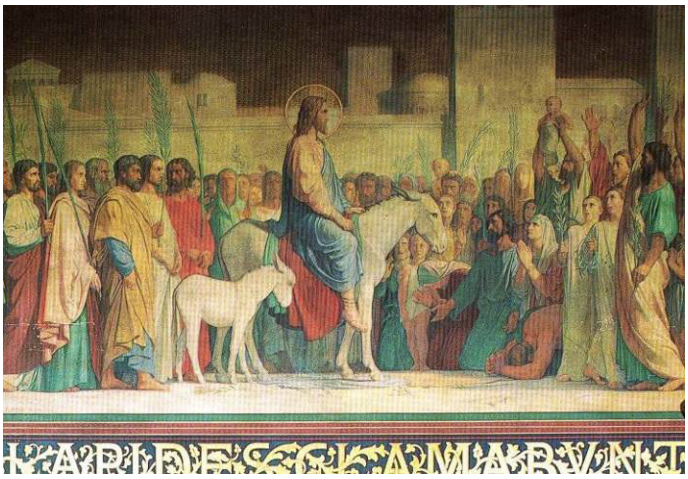




ABB. 138-140

Bildhauer um die Jahrhundertwende

Ob Ingres noch als konkretes Vorbild für den Rauch-Schüler und Berliner Bildhauer **Fritz Schaper** (1841-1919) in Betracht gezogen werden kann, sei dahin gestellt.[572] Dennoch wird, trotz der zwischen den beiden Werken herrschenden großen Zeitspanne, Schapers *Segnender Christus* von 1897-99 (ABB.141)[573] hier aufgrund formaler Ähnlichkeiten genannt. Die in Kupfer getriebene Skulptur entstand im Zusammenhang mit der Errichtung des neuen Berliner Doms zwischen 1895 und 1905 durch Julius Raschdorff. Im Zusammenhang mit dem reichen Skulpturenprogramm, welches unter anderem Apostelstatuen der Künstler Herter, Manzel, Brütt, Baumbach, Calandrelli und Pfannschmidt enthielt, wurde die Christusfigur über dem Haupteingang der Westfront angebracht. Daun verweist hinsichtlich der „reinen großzügigen Gewandbehandlung" auf das Vorbild der „Germania", das zur „Belebung idealer Vorstellungen" beigetragen habe.[574] Vergleichbar ist in der Gewandbehandlung auch die Christus-Statue der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.

[572] Zu Schaper s. insb. SIMSON, Jutta von: Fritz Schaper 1841-1919, München 1976. – BLOCH/GRIZMECK Berlin 1994. – AK: ETHOS UND PATHOS. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914, Kat. Ausst. Hamburger Bahnhof Berlin 1990, Berlin 1990.
[573] ABB: BLOCH-CZIMECK 1994, Sp. 231.
[574] DAUN 1909, S. 617f.

Auffällig ist jedoch, dass die Haltung der Christusfigur von Schaper diejenige von Ingres aufnimmt.

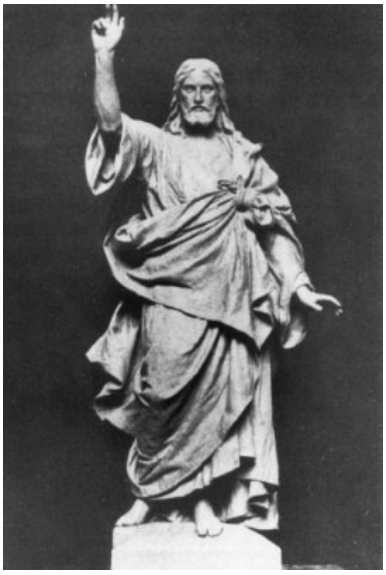




ABB. 141-143

Im „Lexikon der Christlichen Ikonographie“ wird ab der Mitte des 19. Jahrhunderts im Bereich der Skulptur prinzipiell die allgemeine Tendenz zu einem ausdrucksreicheren Christusbild konstatiert.[575] Diese äußert sich (europaweit) beispielweise bereits früh an **François Rudes** *Taufe Christi* von 1831-1841 in Sainte-Madeleine in Paris (ABB.142)[576], in **Mark Antokolskys** *Ecce Homo* von 1873 (ABB.143)[577] in Moskau oder auch in **A. Hudlers** *Ecce Homo* von 1904/05 in Strehlen bei Dresden (ABB.144)[578].

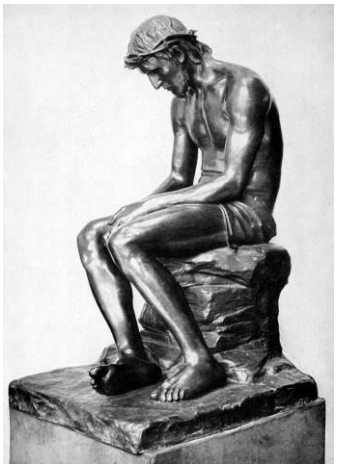



ABB. 144 u. 145

[575] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 446.
[576] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[577] AMISHAI-MAISELS, Ziva: The Jewish Jesus, in: *Journal of the Jewish Art*, 9, 1982, S. 92. S.a. Vincenti, Karl von: Die Wiener Jubiläumsausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 311.
[578] ABB: RADENBERG, W.: Moderne Plastik, Düsseldorf/Leipzig 1912, S. 17.

In diesem Zusammenhang kann auch die Reiterstatue von **Ferdinand Miller** aus der Sankt Anna-Kirche in München angeführt werden, die 1910 entstanden ist (ABB.145)[579]. Die Physiognomie übernimmt den bekannten Typus von Thorvaldsens Christusfigur. Christus sitzt hoch zu Ross, sein Körperbau allerdings ist muskulös und drückt Stärke aus. Die Wirkung der Statue ist vergleichbar mit derjenigen von Schaper, obgleich Ferdinand von Miller insgesamt einen recht kraftvollen Stil besitzt und insbesondere Reiterstandbilder im profanen Bereich (nach antiken Vorbildern) geschaffen hat.

Außerdem kann die von 1909 stammende überlebensgroße Bronzeplastik *Christus als Guter Hirte* von **Georg Wrba** (1872-1939) angeführt werden (ABB.146)[580], die sich in der Versöhnungskirche in Dresden-Striesen befindet.[581] Der frühchristliche Typus des (jugendlich schlanken) Guten Hirten wird von Wrba neu interpretiert: Nicht nur die Größe der Christusfigur, sondern auch seine Körperhaltung und die kraftvolle muskulöse Statur erinnern an Figuren der Antike und drücken ähnlich wie bei Michelangelos Christus im *Jüngsten Gericht* Stärke und Macht aus. Neuberg bezeichnet das Werk in der Zeitschrift *Christliche Kunst für Kirche, Schule und Haus* als „hervorragend", allerdings sei *Der Gute Hirte* aufgrund seiner modernen Auffassung in der Gemeinde nicht auf große Gegenliebe gestoßen. Er vermutet, dies beruhe auf dem Festhalten an den traditionellen „veralteten Kunstgeschmack": „Man will ja noch immer den weichlichen Christus, den schönen, glatten Mann nach Thorvaldsen, den, an dem wir anderen uns nun einmal gründlich satt gesehen haben […]. Die, denen das Religiöse weichliches Genießen ist, mögen sich ihren süßen, ruhesamen Jesus danach bilden. Uns modernen Menschen ist Christus vorallem Kraft. Einen leidenden Zug hat der Künstler in das edle Antlitz gelegt: Liebe ist Leiden [...]."[582] Wrbas Christus wird auch von Max Schmid in seiner Besprechung der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909 erwähnt.



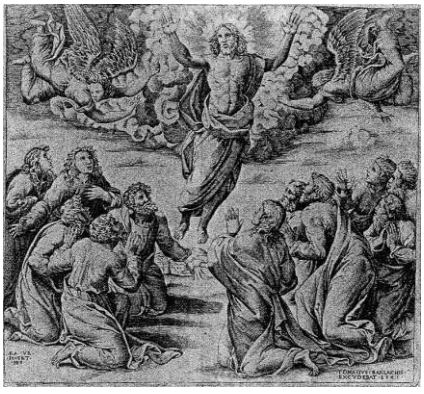


ABB. 146 u. 147

[579] ABB: LCI 1990, Bd. 1, Sp. 446.
[580] ABB: WERNER, Winfried: Die Versöhnungskirche in Dresden-Striesen, München 1996, S.19.
[581] Zu Georg Wrba s. KLOSS, Günter: Georg Wrba, Petersberg 1998.
[582] NEUBERG, Christoph: Die Versöhnungskirche in Dresden-Striesen, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 269.

Er bestätigt zunächst der „modernen Kirche“ im Allgemeinen unter anderem eine Qualitätssteigerung der Kirchenausstattung und die Ausführung durch zunehmend „hervorragende“ Künstler: „Statt Thorvaldsens Christus und gotische Heiligenfiguren unentwegt zu kopieren, überläßt man sich zuweilen schon der Führung eines bedeutenden Zeitgenossen. Wrbas guter Hirte hat keinen Vorläufer in der Kunst der Alten und ist doch kirchlich.“[583] Dieses Streben nach einem physisch starken Christus ist also deutlich in der Plastik um die Wende zum 20. Jahrhundert zu bemerken. Dennoch ist diese Tendenz nicht gänzlich neu: Ein kraftvoller Christus mit überaus kräftigem und muskulösem Körperbau ist auch in Stichen nach Raffael auffällig wie beispielsweise von **Nicolas Béatrizet** in einer *Himmelfahrt Christi* von 1541 (ABB.147)[584]. Außerdem verwendet auch Michelangelo einen überaus muskulös gestalteten Christus im *Jüngsten Gericht* der Sixtinischen Decke (s.o.). Die intensivere Verfolgung dieses Aspektes würde hier zu weit führen, wird aber an anderer Stelle noch eingehender behandelt.

Ary Scheffer

Eine wichtige Rolle für das deutsche Christusbild des 19. Jahrhunderts spielte schließlich der in den Niederlanden gebürtige protestantische Künstler Ary Scheffer (1795-1858), der zahlreiche christliche Bilder geschaffen hat.[585] 1812 ist der junge Künstler nach Paris gezogen, wo er Schüler von Pierre Narcisse Guérin wurde. In dessen Atelier traf Scheffer auch weitere Schüler Guérins wie Théodore Géricault und Eugène Delacroix (1798-1863). Scheffers Gemälde *Christ Consolateur* von 1837 im Musée Fodor Amsterdam (ABB.148)[586] entstand angeblich unter Einfluss von Delacroix.[587] Im Vergleich zum Romantiker Delacroix kann nach Erachten der Autorin hier allerdings keine Analogie gefunden werden. In dem Gemälde *Christ Consolateur* thront Christus der Tröster als zentrale Figur (auch größer als die weiteren Personen dargestellt) in blauem Gewand mit rotem Umhang auf einer Wolke. Er ist umgeben von betenden und hilfsbedürftigen Menschen, die in Gruppen sorgfältig (und etwas gekünstelt) komponiert sind.

---

[583] SCHMID, Max: Baukunst und Innendekoration auf der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909, in: Moderne Bauformen. *Monatshefte für Architektur*, 8, 1909, H. 9, S. 388.
[584] Nicolas Béatrizet (um 1507/15 – nach 1577): *Himmelfahrt Christi*, 1541, Kupferstich hrsg. v. Tommaso Barlacchi, ABB: AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN 2001, S. 506, Abb. 538.
[585] Ary Scheffer wurde 1775 als Kind eines deutschen Vaters und einer holländischen Mutter geboren in Dordrecht. Als Jüngling arbeitete er im Atelier Guerins in Paris, zunächst schuf er Genrebilder, bald auch Historienbilder mit Stoffen aus der Romantik, religiöser und profaner Geschichte. Zu Scheffer s. die Dissertation von EWALS, Leonardus Joseph Ignatius: Ary Scheffer, sa vie et son œuvre, Nijmegen, Univ. Diss., 1987.
[586] DRISKEL 1992, S. 222. ABB: URL: http://www.publicradio.org.
[587] Ebda.



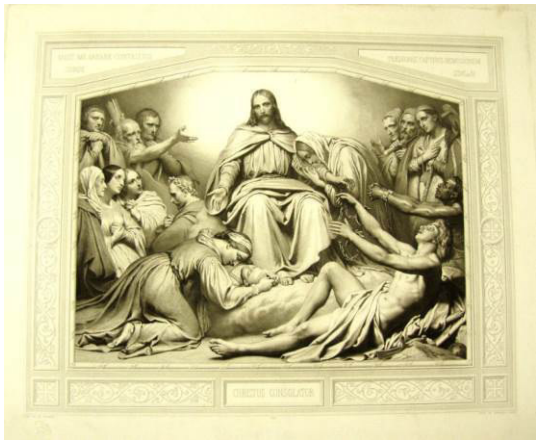


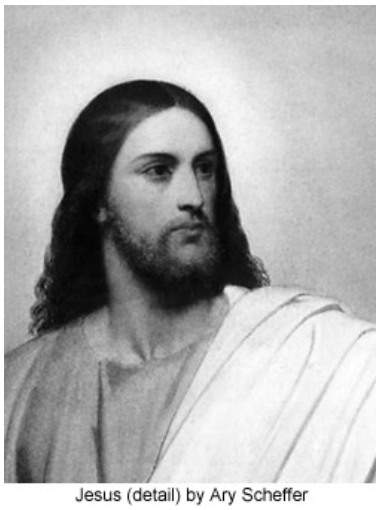
ABB. 148 u. 149

Seine Figur wirkt statisch, seine Sitzhaltung steif, die Arme sind ausgestreckt, der Kopf leicht zur Seite geneigt. Dunkles schulterlanges Haar rahmt sein ebenmäßiges Gesicht; der Kopf wird von einem hellen Lichtschein umgeben, die Szene außerdem von oben angestrahlt. Das manieriert wirkende Bild vertritt meines Erachtens den klassizistischen Aspekt der Christusdarstellung. Friedrich Gross hat außerdem darauf hingewiesen, dass das Bild „völlig ›unnazarenisch‹ eine Geschichtsauffassung mit bürgerlich-emanzipatorischen Zügen" verkörpere, was sich in den Hintergrundfiguren des befreiten Sklaven aus der Zeit Konstantins, dem Leibeigenen aus dem Mittelalter und dem modernen Griechen manifestiere.[588] Die Figur des gefesselten Sklaven (im Mittelgrund rechts) weise auf die Verdammung des Sklavenhandels durch das Christentum hin, während im Vordergrund rechts mit zerbrochenem Schwert ein polnischer Freiheitskämpfer von 1830 dargestellt ist, „dessen Fesseln im Tode vom Heiland gelöst werden".[589] Das Gemälde *Christ Consolateur* von Scheffer wurde 1837 im Salon ausgestellt, außerdem gestochen von H. Dupont (roy. qu. fol.) (ABB.149)[590].[591] Der abgebildete Stich zeigt Christus interessanterweise mit wesentlich hellerem Haar als das Original.

Der Christustypus Scheffers ähnelt sich in sämtlichen Gemälden. Durch die feine Pinselführung und detaillierte Schilderung wirkt die Christusfigur von Scheffer sehr „naturgetreu" und „authentisch".

---

[588] GROSS, Friedrich: Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1983-84, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983, S. 476.
[589] Ebda, S. 477.
[590] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535. ABB: Kunsthandel, Quelle unbekannt.
[591] FOUCART 1987, S. 133.



In seiner aufrecht sitzenden Haltung mit sorgfältig komponierten Gewandfalten wirkt er hier als Tröster der Menschheit antikisch und auch etwas statuarisch. Sein Haar ist braun-rötlich dargestellt, sein Gesicht zeichnet sich durch fein geschnittene Züge aus, besonders gut in einer Detailansicht des *Christus Remunerator* (s.u.) erkennbar (ABB.150)[592].

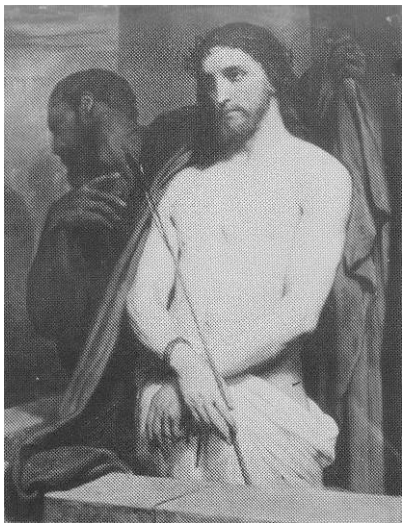






ABB. 150-153

Charakteristisch für Scheffer ist auch, dass er wie hier keine biblischen Szenen in Bildern nacherzählt, sondern Ausschnitte, insbesondere menschliche Begegnungen auswählt und isoliert vom historischen Zusammenhang darstellt, ähnlich auch in dem undatierten Gemälde *Christus und Johannes* (o.ABB.)[593], das von Rousseau gestochen wurde. Neben weiteren Gemälden Scheffers wie *Christus die Kinder segnend*, das auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1844 (o.ABB.)[594] ausgestellt wurde, *Ecce homo* (*Le Christ au roseau)* von 1857 (ABB.151)[595] im Musée municipal Cambrai (Dépôt du Louvre), *Christ Weeping over Jerusalem* von 1851 (ABB.152)[596] oder dem undatierten Gemälde *Selig sind, die da Leid tragen* (o.ABB.) in der Hamburger Kunsthalle,[597] ist das Gemälde *Christus und Magdalena* hervorzuheben (ABB.153)[598]. Die beiden Personen sind einander in einer Nahaufnahme

[592] ABB: URL: http://www.truthbook.com.
[593] Der Stich ist genannt bei BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535.
[594] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535.
[595] ABB: FOUCART 1987, Fig. 198.
[596] ABB: URL: http://www.1startgallery.com.
[597] Ebda.
[598] ABB: URL: http://www.artnet.com.

mit geschlossenen Augen zugewandt. Christus hat beide Arme und Hände in die Höhe gereckt. Von einem klassizistisch inspirierten Christusbild kann hier nicht mehr ausgegangen werden. Christus wirkt verletzlich und angreifbar. Mit auffällig weichen Zügen und mit zum Himmel gerichteten Augenaufschlag à la Guido Reni erscheint Christus außerdem in *Le Christ portant la croix* (ABB.154)[599].



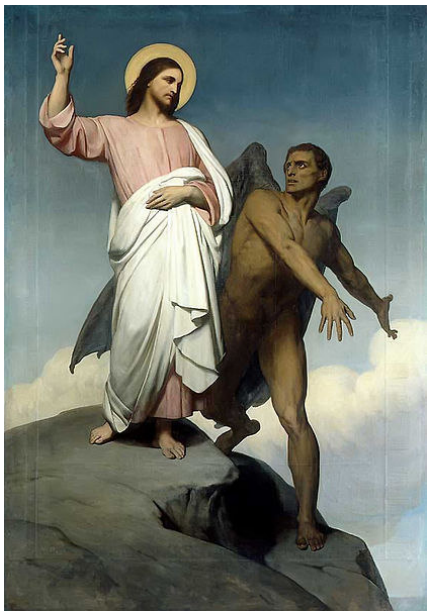


ABB. 154 u. 155

Überaus erfolgreich und bekannt war Scheffers bildliche Umsetzung des Themas der *Versuchung Christi* von 1854 in einer Version der Walker Art Gallery in Liverpool (ABB.155)[600] und in einem großformatigen Ölgemälde *Versuchung/Tentation du Christ* von 1855 (o.ABB.) im Musée du Louvre.[601] Gemäß dem Matthäus- und dem Lukasevangelium (Mt. 4,1-11 u. Lk. 4,1-13) wird Jesus nach seiner Taufe in die Wüste geführt und nach einer vierzehntägigen Fastenzeit dreimal vom Teufel versucht (in der Wüste, auf der Tempelzinne und auf einem Berg), der ihm die Erlangung weltlicher Macht verspricht.[602] Scheffer schildert die Versuchung auf dem Berg. Christus steht in würdevoller Haltung mit erhobenem Arm in antikisierender Tracht und Haltung auf der Spitze eines Felsens. Er wird von hellem Licht angestrahlt, während der Versucher als geflügelte dunkle Gestalt mit beschwörender Geste erscheint. Das Gemälde war sehr erfolgreich.[603] Für ein Spitzengehalt von 15.000 Francs hatte es der Künstler als Auftragsarbeit für den Staat angefertigt, von vorneherein war es nicht für einen Sakralraum, sondern als Museumsbild konzipiert, wobei

---

[599] ABB: EWALS 1987, Abb. 70.
[600] ABB: FOUCART 1987, Nr. 13. *Versuchung,* 1855. Öl auf Leinwand, 338 x 235 cm, Paris, Musée du Louvre. Weitere kleinere Fassungen existieren zu dem großformatigen Gemälde. Hier abgebildet ist eine Fassung des Museum Ary Scheffer in Dordrecht, ABB: GROSS 1989, S. 496.
[601] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535. Bei Boetticher ist das Gemälde Die *Versuchung Christi aufgeführt, das* von A. François gestochen wurde (gr. fol.) und in *Über Land und Meer* 1892 abgebildet ist.
[602] Zur Ikonographie der Versuchung s. SCHILLER 1971, Bd.1, S.153-155.
[603] GROSS betont außerdem das Motiv der persönlichen Gewissensentscheidung Christi, s. AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 496.

das Thema dem Künstler frei stand.[604] Sellier verweist darauf, dass mit diesem Bild vielleicht erstmals ein französisches religiöses Bild einen Nazarener, nämlich Führich beeinflusst haben könnte (s.u.).[605] Die Kritiker lobten Scheffers Gemälde in großem Maße, besonders den Christuskopf und die Drapierung der Falten, wobei man den Künstler als Vermittler moralischer und religiöser Ideen sah. „In den Augen seiner Zeitgenossen hat Scheffer ein neues Bild des Gottessohnes geschaffen, das in der Literatur Entsprechungen bei Chateaubriand und vorallem in Werken von Lamenais, der ein Freund des Malers war, gefunden hat. Demnach ist Christus charakterisiert durch ‚la majesté calme et l' inéffable grandeur de l' Homme-Dieu [...] la pité, l' amour surhumain, le sacrifice accompli, le rayonnement du beau infini et la suprème béatitude."[606] Scheffer stellt aufgrund der beobachteten Aspekte mit seinen Werken ein wichtiges Bindeglied zwischen Klassizismus und Romantik dar.

7.1 Fazit: Schönheit und Vollkommenheit der Deitas Christi

Das klassizistische Christusbild ist im ausgehenden 18. Jahrhundert und zu Beginn des 19. Jahrhunderts von dem von Winckelmann vertretenen, allgemein herrschenden Ideal der Schönheit geprägt, das auf das Erscheinungsbild Christi übertragen wurde. 1804 hat Ignaz Ferdinand Arnold in seiner „Anleitung zur Beurteilung der Kunstwerke der Malerei"[607] die Frage nach der Schönheit der Kunst wie folgt formuliert: Schön sei, was gefalle, wobei zwischen Kunsturteil gemäß den Regeln der Kunst und der individuellen Meinung zu unterscheiden sei. Da die Kunst Wohlgefallen erzeuge und den Sinnen Vergnügen bereite, müsse sie neben der Schönheit der äußeren Form objektiv vollkommen und annehmbar sein sowie die Sittlichkeit der Gesinnungen fördern. Das Schönheitsideal des Autors orientiert sich am Zeitgeschmack, der von den Maximen Lessings, Schillers oder Sulzers geprägt wurde.[608] Ziel der Religion sollte es sein, das Bewusstsein für das Schöne zu stärken, oder mit den Worten Lessings gesprochen: „Es ist ein Beweis für die wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt"[609]. Auffällig in den dargestellten Beispielen des Klassizismus ist zudem eine Kombination von antiker Schönheit und Vollkommenheit mit Lichteffekten, die das Ideal des Körpers Christi und

---

[604] SELLIER 1981, S. 181.
[605] Sie vergleicht Führichs Christus in der *Auferweckung des Lazarus* in der Altlerchenfelder Kirche mit dem von Scheffer in Bezug auf Gestus und Draperien. „Führichs Skizzen entstanden in den fünfziger Jahren und es ist möglich, daß er Scheffers ‚Versuchung' durch Kopien oder andere Reproduktionen kannte." (Ebda., S. 182).
[606] Ebda., S. 183.
[607] ARNOLD, Ignaz Ferdinand: Anleitung zur Beurteilung der Kunstwerke der Malerei, Altenburg 1804, S. 19.
[608] Zur Lektüre empfiehlt der Autor Lessings: „Laokoon", Schillers: „Abhandlungen über Anmuth und Würde" sowie Sultzers: „Theorie der schönen Wissenschaften", s. ARNOLD 1804, S. 37.
[609] Zitiert aus: HAEBLER 1957, S. 69.

seine Göttlichkeit noch zusätzlich betonen. Die ausgewogene Proportion der Gestalt Christi spielt hier eine wesentliche Rolle, „[…] denn das Göttliche findet nun seinen Ausdruck im Ideal vollkommener körperlicher Schönheit.“[610] In Anlehnung an Lavater und Gall sollte im Christusbild die unvergleichliche Reinheit der Seele des göttlichen Jesus gezeigt werden. Gleichzeitig ist sowohl in der Malerei als auch in der Plastik eine Purifizierung des Stils zu beobachten, der mit Sicherheit mit den neuen rationalen Betrachtungsweisen, die Revolution und Aufklärung mit sich gebracht haben, in Verbindung steht.[611] Dies äußert sich beim Christusbild in der Konzentration auf das Bildthema und häufig in der Reduzierung auf wenige Personen, teilweise im kompletten Verzicht auf Begleitpersonen. Christus wirkt sowohl als Lebendiger als auch als Toter oder Auferstehender abgehoben von der menschlichen Szene, der Aspekt seiner Deitas wird betont. Die klassizistischen Werke zeichnen sich außerdem durch weitgehenden Verzicht auf Ausdruck von Schmerz (und Spuren der Peinigung in der Passion) aus. Die Darstellung von Leid wird maximal auf die Begleitfiguren übertragen, aber auch hier sehr verhalten, in der Regel spielen in solchen Fällen aber Einflüsse aus der Romantik in die Werke hinein. Die eingangs konstatierte allgemein vorherrschende Meinung bezüglich des prinzipiellen Fortlebens süßlich-barocker Formulierungen im Klassizismus kann aufgrund der dargestellten Beispiele weitgehend widerlegt werden. Maßgebliche Vorbilder fand man in Deutschland in der französischen Kunst des Klassizismus von Poussin bis Jacques-Louis David und in der Kunst Raffaels, bzw. in dem häufig kopierten Guido Reni und der Bologneser Künstler; auch Leonardo und seltener Michelangelo spielen eine Rolle. Die Christusbilder entstanden zunächst (Ende des 18. Jahrhunderts) in der Regel als Auftragsarbeiten mit traditionellen Bildthemen. Wie aus den Ausführungen hervorgegangen ist, kommt es insbesondere in der fortgeschrittenen zweiten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts zu Überschneidungen mit romantischen Einflüssen, sowohl in der Malerei als auch in der Plastik.[612] Klassizistische Tendenzen bleiben während des gesamten Untersuchungszeitraumes bestehen. Über diese wird auch an anderer Stelle noch gesprochen.

---

[610] WINNEKES 1989, S. 37.
[611] Zum Aspekt der Purifizierung s.a. FRODL, Marianne und Gerbert: Von der Vergangenheit zur Geschichte. Aspekte der Malerei des Historismus, in: AK: DER TRAUM VOM GLÜCK 1997, S. 137-149, insb. S. 137f.
[612] Zu diesem Aspekt s.a. CLARK, Kenneth: The Romantic Rebellion. Romantic Versus Classic Art, London 1973.

8. Das Christusbild der Romantik

Die Romantik als ein wesentlicher Wendepunkt in der abendländischen Geistesgeschichte spielt eine große Rolle für die gesamte Kunst des 19. Jahrhunderts und, wie dargestellt werden soll, auch für das religiöse Kunstschaffen und für das Christusbild. Die Situation einer Übergangskultur mit schwieriger historischer Stellung, deren Wurzeln im vorausgegangenen Jahrhundert liegen, spiegelt sich sowohl in der kritischen Sichtweise und dem Hinterfragen der eigenen Kultur als auch im Erneuerungsbewusstsein, das stark vom Wiedergeburtsgedanken beeinflusst ist: „Keine Generation aber hatte so stark die Empfindung, Erbe und Nachfahr zu sein, keine so entschieden den Wunsch, eine vergangene Zeit, eine verlorene Kultur einfach zu wiederholen und zu neuem Leben zu erwecken. Die Romantik sucht beständig nach Erinnerungen und Analogien in der Geschichte und findet stärkste Anregung durch Ideale, die sie in der Vergangenheit bereits verwirklicht zu sehen glaubt.“[613] Dieses starke Bewusstsein für Historisches zeigt sich zunächst allgemein in der Rezeption historischer Kunststile durch die Nazarener. Suhr hat in Anlehnung an Jens Christian Jensen erläutert, dass Abgrenzungsversuche und strikte Trennungen zwischen Nazarenertum und Romantik hinfällig sind, da die Nazarener nicht „als Sekte, sondern als die aus der Romantik aufgestiegene und einzig dauernde Bewegung“[614] anzusehen seien.

Für die nazarenische Bewegung aber auch für die deutsche Romantik spielte der Rückgriff auf die italienische Kunst und insbesondere auf Raffael eine wichtige Rolle: „Die deutsche Romantik setzte das Raffaelbild nicht nur in der Malerei gegen die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Das Wahre der Kunst zeigt sich in der christlichen (katholischen) Glaubenswelt als neue ideale geistige Haltung im Kontrast zum Griechentum Winckelmanns. Der vom (Bild-) Gegenstand ausgehende Eindruck auf das menschliche Empfinden wird nun in einer neuen Weise durch die subjektive Erlebniskraft des Seelenlebens veranschaulicht. Religiöse Inhalte kommen dem eigenen Frömmigkeitsgefühl entgegen.“[615] Als Vertreter aus der Literatur sind Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), ein junger protestantischer Schriftsteller aus Berlin, desweiteren Ludwig Tieck (1773-1853) und Friedrich Schlegel (1772-1829) anzuführen. Wackenroders Forderung nach christlichem Gefühl, welches der Künstler im Busen tragen sollte, prägt die

---

[613] HAUSER, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2 , München 1958, S. 174f.
[614] SUHR, Norbert: Philipp Veit (1793-1877). Leben und Werk eines Nazareners (VCH, Acta Humaniora), Weinheim 1991, S. 191, vgl. JENSEN, Jens Christian: Die Kunst des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Bedingungen und Entwicklungen, in: AK: DEUTSCHE MALEREI IM 19. JAHRHUNDERT: Sammlung Georg Schäfer, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1977, Schweinfurt 1977, S. 437.
[615] WERNER, Norbert: Das religiöse Historienbild und das realistische Geschichtsbild der Düsseldorfer Malerschule, in: Gerhard Kurz (Hrsg.): Düsseldorf in der Geistesgeschichte (1750-1850), Düsseldorf 1984, S. 242.

Vorstellung der frühen Romantik. Der Künstler solle weiter Kunstverehrung und Gottesliebe „auf die gleiche Stufe stellen. Kunstübung und Kunstgenuß sollen sich nach mönchischer Art mit dem Gebete decken.“[616] Die Schilderung und Rühmung (des Madonnenmalers) Raffaels bei Wackenroder als „leuchtende Sonne unter allen Malern“[617] (neben Dürer, der als der deutsche Maler schlechthin angesehen wird), lässt seine „Herzergießungen“ von 1796 zu „einer der wichtigsten literarischen Quellen für die neue christliche Bildthematik“[618] werden. Wackenroder beabsichtigte mit seinen Ausführungen „einen neuen Altar zur Ehre Gottes aufzubauen.“[619]

„Was an Raffael interessiert, ist nicht die klassisch vollendete Form (vgl. A. R. Mengs), sondern der religiöse Gehalt seiner Gemälde, der Ton einer innigen Empfindung, der sich dem Betrachter mitteilen sollte.“[620] Zudem sah sich Wackenroder von der „himmlischen Schönheit“ der Werke Raffaels ergriffen, „aus denen ihm das Göttliche entgegenleuchtete“[621]. Auch Overbeck identifizierte sich mit Raffaels Ausdruck, was er in seiner Schrift: „Die drei Wege der Kunst“ von 1810 zum Ausdruck brachte.[622] Es wurden bereits für dieses Thema relevante Werke Raffaels vorgestellt, in Hinblick auf die Rezeption im 19. Jahrhundert und Wirkung in der Romantik werden hier noch einige ergänzende Betrachtungen angeführt. Im *Morgenblatt für gebildete Stände* von 1817 wird ein *Christuskopf nach Raffael* (o.ABB.)[623] beschrieben. Es handelt sich wahrscheinlich um einen Studienkopf und den Versuch der Wiedergabe der idealistischen Züge Christi. Das etwas unterlebensgroße, auf Holz gemalte Bild mit Goldgrund befand sich 1817 im Besitz des Karlsruher Oberbaudirektors Weinbrenner. Der Verfasser im *Morgenblatt* sieht hier eines der religiösen Bilder Raffaels, „in dem er die Hauptcharakterzüge Christi, das Ideal menschlicher Liebe, Sanftmut, Güte und Weisheit, auf die edelste Art darstellt.“[624] Der Christuskopf drücke jene Charakterzüge Christi aus, „welche die heilige Schrift dem Urbilde beylegt: Güte, Liebe, Sanftmuth, Weisheit, in einem jungen Mannskopf vereinigt, der sich in diesen Tugenden von seinen Kinder- und Jünglings- Jahren, bis zu seiner männlichen Reife erhalten und ausgebildet hat. Das Edle dieses erhabenen Charakters ist in dem Bilde so sprechend dargestellt, daß man sich bey näherer Prüfung diesen Kopf

---

[616] DAUN 1909, S. 112.
[617] HELD, Jutta u. SCHNEIDER, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 354.
[618] WERNER 1984, S. 242.
[619] WACKENRODER, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe. Gesamtausgabe in einem Band, Heidelberg 1967, S. 12.
[620] WERNER 1984, S. 242.
[621] GROTE, Ludwig: Der Weg zur Romantik, in: Ders. Von Dürer bis Gropius. Aufsätze zur deutschen Kunst, hrsg. von Wulf Schadendorf, München 1975, S. 85.
[622] SUHR 1991, S. 174. Die drei Wege wurden von Overbeck definiert, und in Verbindung gebracht mit den Künstlern Raffael (und dem Ideal der Vollkommenheit und Schönheit), Michelangelo (mit der Phantasie, dem Erhabenen und Neuen) und mit Dürer (assoziiert mit der Natur und Wahrheit), s. GROTE, Ludwig: Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke, München 1972, S. 56.
[623] ANONYMUS: Nachricht von einem Christus-Kopf. Nach Raffael, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 2, 1817, S. 5f.
[624] Ebda, S. 5.

schwerlich ohne jene Eigenschaften, und umgekehrt diese Eigenschaften in menschlicher Gesichtsbildung anders ausgedrückt, sich nicht wohl denken kann.“[625] Raffael konzentrierte sich ganz auf den Kopf: „geschmückt mit langen, auf beyden Seiten herunterhängenden Haarlocken, und einem zarten jungen Mannesbart am Kinn und unter der Nase“ spiegelte es den „Ausdruck der göttlichen Tugenden, womit der Schöpfer den Erlöser der Menschen, selbst in seiner äußeren Gestalt nach Raffaels zartem Gefühl ausgestattet hatte. Es wäre überflüssig, vielleicht sogar nachtheilig gewesen, durch Zugabe eines anderen Theils des menschlichen Körpers, den in diesem zusammengedrängten Ausdruck erhöhen zu wollen.“[626] Diese Beschreibung scheint den Anforderungen entsprochen zu haben, die zu Beginn der Romantik an das Christusbild geknüpft wurden: Raffaels Kopf spricht den zeitgenössischen Betrachter auf „edle, herzerhebende Weise“[627]an: „er ist das einzige Ideal menschlicher Erhabenheit, als wahre bildliche Darstellung der Tugenden Jesu anzusehen“.[628] So formulierten auch die Nazarener die Vorstellung, die erhabene Schönheit der Kunst des 16. Jahrhunderts sei aus dem religiösen, innigen Gefühl der Künstler entstanden, das man wiedererwecken müsse.[629] „Um von Gott begnadet zu sein, bedarf es eines reinen Herzens und andächtiger Hingabe. Spricht aber Gott durch das Kunstwerk zu den Menschen, so kann dieses dessen Seele bewegen, in ihm Glauben erwecken, ihn stärken und zur Tugend führen, wenn er mit hingebender Andacht die Kunst vollzieht oder empfängt. Mit diesen Worten erhob Wackenroder die Kunst auf den Altar und verband sie mit der Religion.“[630] Umgesetzt wurde dieses Ideal des „Innig-Schönen“ zunächst in der religiösen Kunst der Nazarener.[631] Sie stellten die Kunst wieder in den Dienst der Religion. Durch den Ausstieg aus dem akademischen Lehrbetrieb hatten Franz Pforr und Johann Friedrich Overbeck mit dem Lukasbund die Grundlagen für die „Erneuerung der in ihren Augen tief gesunkenen zeitgenössischen Kunst durch die christliche Religion, die der Kunst Wahrheit und Geistigkeit zurückgeben sollte“[632],

---

[625] Ebda., S. 5f.
[626] Ebda., S. 6.
[627] Ebda.
[628] Ebda. Zur Neubewertung des Werkes von Raffael in der Romantik s.a. JANSEN 1992, S. 114f. u. S. 118-120.
[629] RACZYNSKI Athanasius: Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bde., Berlin 1836-41, Bd. 1, S. 102.
[630] GROTE 1975, S. 85.
[631] Zu der Kunst der Nazarener s. aus der Fülle der Literatur insb. NEUSS, Wilhelm: Das Wesen der Nazarenerkunst und ihre Bedeutung für die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, in: *Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft,* Bd. 1, Augsburg 1928, S. 62-86. - KLUCKHOHN, Paul: Das Ideengut der deutschen Romantik, Tübingen 1953. – ANDREWS, Keith: The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford 1964. - ANDREWS, Keith: I Nazareni (Mensili D'Arte), Mailand 1967, übers. v. Elisabeth Tacoli: Die Nazarener, München 1974. - AK: DIE NAZARENER 1977. - BÜTTNER, Frank: Die klugen und die törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: *Städel Jahrbuch*, N.F., 7, 1979, S. 209-230. - AK: DIE NAZARENER IN ROM 1981. - SCHINDLER, Herbert: Nazarener, Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982. - AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005. - LOCHNER, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005.
[632] FASTERT, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86), München 2000, S. 323.

geschaffen.[633] Bereits in Wien hatten die Lukasbrüder sich, den Rat Friedrich Schlegels befolgend, dem Studium der Dürergraphik insbesondere und dem der alten Meister (beispielsweise in der Kunstsammlung des Belvedere) gewidmet.[634] In der 1807 nach der Renovierung neueröffneten kaiserlichen Gemäldegalerie hatten Overbeck und Pforr deutliche Umstrukturierungen innerhalb der präsentierten Werkauswahl festgestellt, unter anderem wurden in einer eigenen Abteilung allein circa 100 altdeutsche Bilder gezeigt.[635] 1810 verließen die beiden Künstler zusammen mit Ludwig Vogel und Johann Konrad Hottinger Wien, um in Rom zu leben und zu arbeiten. Für die Abwendung vom Klassizismus und die Entwicklung eines neuen Christusbildes in der Kunst der Nazarener bzw. in der Romantik spielen zunächst die Brüder Riepenhausen und auch die Brüder Olivier eine wesentliche Rolle, deshalb werden sie hier vorrangig vor Overbeck (und Pforr) behandelt.

Die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen

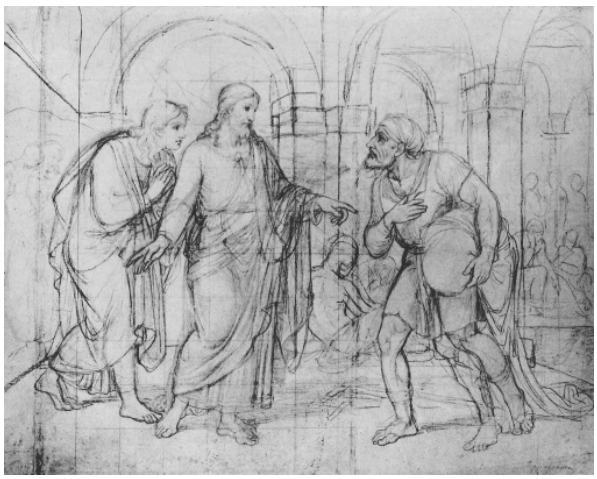


ABB. 156

Die 1804 zum Katholizismus konvertierten Brüder Franz (1786-1831) und Johannes Riepenhausen (1787-1860) arbeiteten ab 1805 zunächst in Dresden und gingen 1807 nach Italien, wo sie sich in Rom niederließen. Bereits in Dresden hatten sie aufgrund ihrer Abwendung vom klassizistischen Stil für Aufregung gesorgt.[636] In unserem Kontext sind insbesondere die Zeichnungen interessant, welche sie nach Werken altitalienischer Meister

---

[633] Im Lukasbund wandte man sich gegen die Doktrinen der Akademien (insb. Kopenhagen, Wien und Dresden), gegen den Klassizismus von Winkelmann und Mengs und auch gegen Heinrich Füger, s. WERNER, Norbert: Das religiöse Historienbild und das realistische Geschichtsbild der Düsseldorfer Malerschule, in: Gerhard Kurz (Hrsg.): Düsseldorf in der Geistesgeschichte (1750-1850), Düsseldorf 1984, S. 239.

[634] BÜTTNER, Frank: Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunstanschauungen seiner Zeit, in: AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD: 1794-1872, Kat. Ausst. Museum der Bildenden Künste Leipzig und der Kunsthalle Bremen 1994, Leipzig 1994, S. 54.

[635] GROTE 1972, S. 31.

(von byzantinischen Vorlagen bis hin zur Renaissance) angefertigt hatten.[637] Eine frühe undatierte Kreidezeichnung *Jesus heilt den Gichtbrüchigen* (ABB.156)[638] in der Wiener Albertina zeigt die Christusfigur in antikisierendem Stil. Die Szene spielt in einer (skizzierten) antiken Säulenhalle. Christus steht in Ponderation auf der linken Bildseite. Er ist in Toga und Mantel gehüllt, hat die Arme seitlich leicht vom Körper abgewinkelt, mit seiner Linken deutet er auf den Gichtbrüchigen. Sein helles Haar ist lockig und schulterlang, er trägt einen Bart, der am Kinn zweigeteilt ist. Seine Gesichtszüge sind mild und harmonisch.
Die Radierung *Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Pfingstfest* (ABB.157)[639] von Karl Barth nach den Brüdern Riepenhausen orientiert sich hingegen an einem Original byzantinischen Ursprungs wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert.[640] Eine Abbildung ist in Franz und Johannes Riepenhausens „Geschichte der Malerei in Italien" zu finden, die 1810 bei Cotta in Tübingen erschienen ist.[641] In der Zeichnung dominiert ein sehr linearer (ansatzweise schematisiert wirkender) Stil mit klaren Konturen. Christus wirkt wohl proportioniert mit ausgeprägtem Oberkörper; er ist trotz des Martyriums stark und männlich dargestellt. Sein Kopf ist markant, mit schulterlangem Haar und breitem, zweigeteilten Bart charakterisiert, die Augen sind geschlossen, es ist kaum Mimik erkennbar.

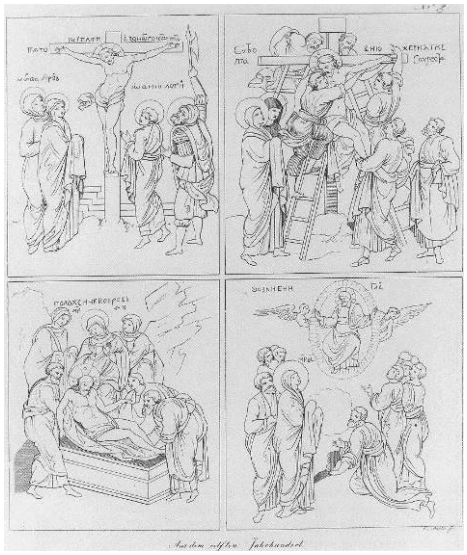




ABB. 157 u. 158

---

636 Hierzu s.a. GROTE 1975, S. 90-93. - TRAEGER 1997, S. 27.
637 Ettlinger spricht vom eifrigen Studium der Stiche der Riepenhausen durch die Nazarener und von einem tiefen Eindruck den diese auf Pforr und Overbeck gemacht hatten, s. ETTLINGER, Leopold: Nazarener und Praeraffaeliten, in: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, S. 205.
638 ABB: BERNHARD, Marianne (Hrsg.): Deutsche Romantik. Handzeichnungen, 2 Bde., München 1973, Bd. 2, Nr. 1403.
639 ABB: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK. Die Künstlerfamilie Riepenhausen, Kat. Ausst. Stendal 2001, Mainz 2001, S. 132, Taf. IV. 2.
640 S. Bildunterschrift.
641 Hierzu s. SCHRÖTER, Elisabeth: Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen: ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer „Geschichte der Malerei in Italien" (1810); mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwischen 1805 und 1816, Göttingen: Wallstein 1997 [Sonderdruck].

Die Darstellung der *Beweinung* nach dem damals Cimabue zugeschriebenen Original (heute dem „Franziskusmeister“) aus der Unterkirche von San Francesco in Assisi von Gottfried Rist nach den Brüdern Riepenhausen (ABB.158)[642] erscheint ungleich dramatischer und pathetischer.

In **Giotto di Bondones** (1266-1337) *Navicella*, einem nicht erhaltenen, ursprünglich überdimensionalen Mosaik (13,5 x 9,5 m) über dem Eingang im Atrium von Alt-Sankt Peter in Rom, hier abgebildet in einer Kopie Francesco Berrettas von 1628 (ABB.159)[643], tritt Christus in direkten Blickkontakt zum Betrachter. Eine Version der Brüder Riepenhausen existiert in Form einer Radierung von Karl Barth (ABB.160)[644]. Das segmentbogenförmige Bild zeigt die Szene der Rettung des Petrus im rechten Bilddrittel, während der übrige Bildraum vom Segelschiff der Apostel und weiteren auf Wolken befindlichen Engeln (und personifizierten Windwesen) eingenommen wird. Vorne links im Bild ist außerdem ein Angler am Ufer des Sees zu sehen. Der auf dem Wasser aufrecht, in leichter Ponderation stehende Christus rafft mit seiner Linken das Gewand zusammen, während seine rechte Hand Petrus ergriffen hat, der unterhalb der Knie noch im Wasser versunken ist und auch seine rechte Hand hilfesuchend Richtung Christus streckt. Dessen Figur ist im Gegensatz zu den oben genannten byzantinischen Zeichnungen weniger stark schematisiert und stärker „vergeistigt“, ist aber ebenso wie in der *Navicella* frontal ausgerichtet.



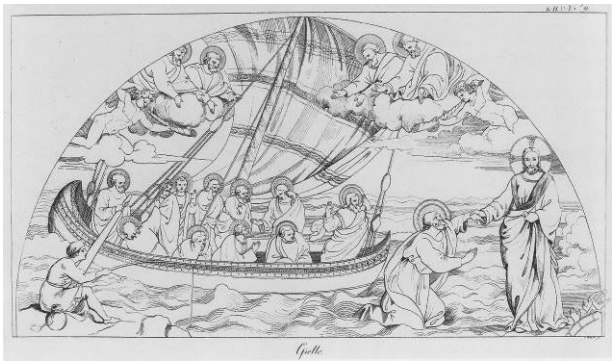


ABB. 159 u. 160

Christus wirkt präsent und steht in Kontakt zum Bildbetrachter. Seine Gestalt wirkt lebendig und mild, betont durch den weich fließenden Faltenwurf seines Gewandes. Sein

---

642 ABB: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK, 2001, S. 132, Taf. IV. 3, Bilderläuterung ebda.
643 Information und Foto zur Verfügung gestellt durch Michael Bringmann, Mainz.
644 Radierung von Karl Barth nach den Brüdern Riepenhausen nach einem Giotto zugeschriebenen, nicht erhaltenen Mosaik für die Fassade von Alt Sankt Peter, in: Franz und Johannes Riepenhausen: Geschichte der Malerei in Italien, Tübingen 1810. ABB: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 2001, S. 134 Taf. IV.5, Bilderläuterung ebda.

Gesicht ist ebenmäßig, schön, mit gerader Nase, schulterlangem dunklen Haar und Vollbart gezeichnet.

Das Thema der Rettung Petri nach dem Matthäusevangelium (Mt. 14,22-33) tritt im 19. Jahrhundert häufig auf (s.u.), auch **Philipp Otto Runge** (1777-1810) hat es in seinem Gemälde *Christus auf dem Meere wandelnd* von 1806/07 (ABB.161)[645] in der Hamburger Kunsthalle dargestellt. Die Bildkomposition Runges ist prinzipiell mit der von Giotto vergleichbar (das Schiff mit geblähtem Segel links, Christus mit Petrus rechts im Bild). Runge setzt das Thema aber anders um: Das Schiff ist bei Runge nicht, wie bei Giotto/Riepenhausen horizontal zum Betrachter gezeigt, sondern es nimmt eine Diagonale ein, parallel zur Wellenbewegung des Meeres. Durch ein eindrucksvolles Naturschauspiel aus wogenden aufschäumenden Wellen sowie dunklen Wolkenbändern, die über den Himmel ziehen und einen strahlenden Vollmond freigeben, wirkt Runges Darstellung überaus lebendig und dynamisch. Auch ist Christus nicht statisch aufrecht stehend von vorne dargestellt, sondern vollzieht eine leichte Drehung hin zu Petrus, sein Umhang bläht sich ebenso vom starken Wind wie das Segel des Schiffes. Christus und Petrus befinden sich nahe beieinander, so dass die beiden Figuren eine Gruppe bilden, die auch in einer Federzeichnung herausgearbeitet ist (ABB.162)[646].





ABB. 161 u. 162

Tatkräftig greift Christus nach Petrus, während er bei Giotto/Riepenhausen recht distanziert den Arm in Richtung Petrus ausstreckt und dieser wie von selbst bzw. durch die göttliche Kraft nach oben gezogen wird. Durch die Zusammenbindung der beiden Figuren

[645] ABB: AK: KOSMOS RUNGE 2010, S. 237, Kat. 185.
[646] ABB: Ebda, S. 234, Kat. 181.

bei Runge verliert die Christusfigur meines Erachtens das Distanziert-Göttliche und rückt näher an die menschliche Ebene heran. Das Göttliche hingegen wird im Sinne der Theologie Kosegartens und der Romantik durch das Mondlicht symbolisiert: „Über die Naturphänomene offenbart sich Jesus als Gott, was Runge durch die Leuchtbahn des Mondes unterstrichen hat“.[647] Ursprünglich für die Uferkapelle in Vitte/Rügen bestimmt, ist das unvollendete Gemälde als Andachtsbild für Schiffer gedacht gewesen.[648] „Das Kreuz der Kapelle sollte die Fischer und Seeleute nach den Worten ihres Predigers, Runges Lehrers und Freundes Theobul Kosegarten, der ihm den Auftrag gab, an den, der den Sturm beschwor und der das Meer beträute, mahnen. Dieser Situation trug Runge Rechnung. Die Urgewalt des Meeres, das kreatürliche Ausgeliefertsein des Menschen, der Fluch der Verzweiflung, der Segen des Glaubens sind sein Thema.“[649]





ABB. 163 u. 164

In der Endfassung des Gemäldes ist Christus ohne Heiligenschein dargestellt, in einer Vorzeichnung ist ein zackenförmiger Strahlenkranz am Hinterkopf zu sehen (o.ABB.)[650].

---

[647] AK: KOSMOS RUNGE 2010, S. 232. Hier werden auch weitere Aspekte der Ikonographie des Bildes angesprochen, sowie der Einfluss der in Hamburg sich zu Jahrhundertbeginn etablierenden Erweckungsbewegung erläutert. Zum Religionsverständnis Runges s.a. HOHL, Hanna: Philipp Otto Runge: Religion, Kunst, Landschaft, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 463-475. Auch in Runges Gemälde *Ruhe auf der Flucht von* 1805-06 in der Kunsthalle Hamburg bekommt die Natur einen symbolischen Stellenwert. Zur Interpretation des Gemäldes s. SIMSON, Otto von: Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape, in: *Art Bulletin*, 24, Dezember 1942, S. 335-59. Vgl. Ders.: Jesus Christus XI, in: Theologische Realenzyklopädie, hrsg. von Gerhard Müller in Gemeinschaft mit Horst Robert Balz, New York/Berlin 1988, S. 82f. - LANKHEIT 1965, S. 154. - ROSENBLUM 1981, S. 52f. ABB: Ebda., S. 53, Nr. 58.

[648] Vgl. ROTERS 1998, Bd. 2, S. 42. Roters geht ausführlich auf die Bildinterpretation ein. Unter anderem deutet er die von Runge gewählte Darstellung als Traumbild, als geistige, nicht materielle Wirklichkeit, „[...] denn damit unterliegt das biblische Geschehen einer Deutung, die ihm eine imaginäre Qualität zuweist, die also behauptet, die Wahrheit des Ereignisses beruhe nicht auf irgendwelchen historiographisch faßbaren Äußerlichkeiten, sondern erfülle sich in der geistigen Dimension übersinnlicher Wahrnehmung. Es ist ein geistiges Wasser, auf dem das Schiff fährt, und es ist ein geistiger Sturm, den die Jünger gemeinsam erleben. In der älteren ikonographischen Tradition wird Jesus Christus während des Sturms im Boot schlafend gezeigt, hier wandelt er auf dem Meer, ein Traumwandler.“[648] Somit handelt es sich hier um eine „kollektive Wahrnehmung einer übergeordneten Imagination, für die das äußere Bild lediglich eine Chiffre ist, oder, um es mit der Begrifflichkeit der Romantiker auszudrücken, eine Hieroglyphe des Christentums“ (ROTERS 1998, Bd. 2, S. 43).

[649] EINEM 1978, S. 87.

[650] Die besagte Studie ist abgebildet in: AK: KOSMOS RUNGE 2010, S. 233, Kat. 180. Sie zeigt im Hintergrund auch mehrere Engelfiguren, die in der Endfassung weggefallen sind.

Das Aussehen Christi bei Runge scheint sich formal an byzantinischen Vorbildern zu orientieren, wie auch eine Christusdarstellung in **Franz und Johannes Riepenhausens** Radierung *Apotheose der heiligen Genoveva* von 1806 im Städtischen Museum in Göttingen (ABB.163)[651]. Es handelt sich hier um das Frontispiz der Serie mit 13 Radierungen „Leben und Tod der heiligen Genoveva", die 1805 in Frankfurt/Main erschienen ist. Die von zwei Engeln flankierte Genoveva wird rechts im Bild durch die eine Lilie haltende Muttergottes begleitet, während Christus linkerhand mit Segensgestus die Krönung vollzieht.[652] Die Christusfigur ist mit dunklem Haar und einzelnen, über die Schultern fallenden Lockenbündeln dargestellt. Christus hat ein längliches Gesicht, das zum Kinn hin spitz verläuft (hier allerdings im Profil); es erinnert meines Erachtens an Darstellungen auf byzantinischen Ikonen und auch an Giottos Christustypus wie beispielsweise in Giottos *Auferweckung des Lazarus* (ABB.164)[653] in der Scrovegni-Kapelle in Padua. Auf die bei Runge äußerst ausdrucksvoll dargestellten Jünger, die (entsprechend der Beeinflussung Runges durch Lavaters Schriften) mit differenzierten Reaktionen auf Petri Rettung reagieren, kann in unserem Kontext nicht näher eingegangen werden.[654]

Desweiteren erscheint auch **Taddeo Gaddis** (1290-1366) Christusfigur als Vorbild für

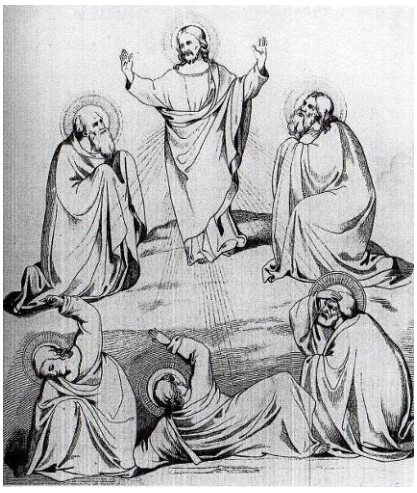




ABB. 165 - 167

Christusdarstellungen der frühen Romantik interessant, dessen *Transfiguration Christi* (ABB.165)[655] aus der Galleria dell'Accademia in Florenz (ehemals in der Sakristei von Santa Croce) ebenfalls im Repertoire der Riepenhausen aufgenommen ist.

---

[651] ABB: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 2001, S. 107, Taf. III.1.
[652] SCHRÖTER, Elisabeth: Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen: ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer „Geschichte der Malerei in Italien" (1810); mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwischen 1805 und 1816, Göttingen: Wallstein 1997 [Sonderdruck], S. 224f.
[653] ABB: Prometheus Bildarchiv.
[654] Siehe hierzu AK: KOSMOS RUNGE 2010, S. 230
[655] ABB: SCHRÖTER 1997, S. 289.

Das Werk der Riepenhausen bildet nicht nur mittelalterliche Darstellungen ab, sondern zeigt auch Renaissance-Werke wie die undatierte lavierte Federzeichnung *Christus in der Vorhölle* (ABB.166)[656]. Es handelt sich um die Kopie eines Entwurfs für ein rundes Bronzerelief nach einem Reproduktionsstich von Francesco Mulinari, orientiert an Raffaels originaler Federzeichnung (heute in den Uffizien). Sie ist in recht eigener Weise umgesetzt in Form eines muskulös und kraftvoll wirkenden, lebensnahen Christus mit wehendem Haar und Gewand. Wie die Beispiele zeigen, haben die Brüder Riepenhausen mit ihrem umfangreichen Werk ein für die Zeitgenossen völlig neues Spektrum von (etwaigen) Vorlagen ermöglicht und auch die vor-raffaelitischen Christusdarstellungen mit dem dunkelhaarigen byzantinischen Typus wieder verstärkt in den zeitgenössischen Fokus gerückt.

An mittelalterlichen Vorbildern orientierte sich auch **Franz Pforr** in einer Zeichnung mit Kreuzigungsdarstellung (ABB.167)[657]. Vor einem Zwillingsbogenfenster befindet sich der ans Kreuz geheftete Christus begleitet von je zwei Stifterfiguren in Form und Stil eines mittelalterlichen Andachtsbildes. Leider handelt es sich um eine singuläre Christusdarstellung des Künstlers, die seinem Kunstverständnis entspricht, „durch fromme Gegenstände zur Andacht und durch edle Handlungen zur Nacheiferung zu reizen", wie er es selbst formuliert hat.[658]

Der junge Johann Friedrich Overbeck

Pforrs Freund und Kollege Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) nimmt innerhalb der ersten Generation der Nazarener eine tragende Rolle ein. Das Christusbild der Nazarener bzw. der Romantik wird allgemein mit dem Christusbild Overbecks gleichgesetzt. Man schreibt ihm die Prägung einer „Idealgestalt Christi" zu, die während des gesamten 19. Jahrhunderts in den idealistischen Kunstströmungen Nachahmung erfahren sollte.[659] Allerdings erfährt die Christusdarstellung selbst bei Overbeck Veränderungen, so dass „der" Christustyp Overbecks hier differenzierter betrachtet werden muss, als bislang geschehen.

---

[656] Die Zeichnung befindet sich heute in Göttingen, ABB: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 2001, S. 163; Literatur hierzu s. Ebda.
[657] ABB: LEHR, Fritz, Herbert: Blütezeit romantischer Bildkunst: Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924, S. 42, Taf. XXVII.
[658] PFORR, Franz: Über den Verfall der Kunst, in: LEHR 1924, S. 269.
[659] AK: LÜBECK 1989, S. 104.

Overbeck hat 1806 nachweislich die Zeichnungen der Brüder Riepenhausen gesehen, sie vermittelten Overbeck „einen Begriff von dem, was Giotto, Simone Martini, Massaccio und andere erstrebten. Sie eröffneten ihm eine neue Welt, in die er mit staunender Bewunderung trat. Es sind allem Anschein nach die Blätter, die vierzig Jahre später Rossetti, Holman Hunt und Millais zum Abfall von der akademischen Kunst Englands bewogen. Es geht also von den Riepenhausen und ihrem bescheidenen Werk eine ganz merkwürdige Fülle der Anregung aus, wenn sie gleich selbst nicht von dem Holze waren, aus dem die großen Neuerer geschnitzt werden […].“[660] Ob für das (frühe) Christusbild von Overbeck konkrete Anlehnungen an die Zeichnungen der Brüder Riepenhausen eine Rolle spielen, soll im Folgenden analysiert werden.

In den frühen Werken Johann Friedrich Overbecks, der den katholischen (und dominierenden) Teil der Nazarener maßgeblich vertritt, erscheint eine Christusfigur, die nicht eindeutig auf einen gängigen Typus festgelegt ist. Als charakteristisches Beispiel wird zunächst das Gemälde *Christus und die Jünger in Emmaus* aus dem Jahre 1808 (ABB.168)[661] angeführt.[662]





ABB. 168 u. 169

Das Bild gibt den Blick in einen, von einem Fenster und einer Tür durchbrochenen Innenraum frei. Hier sitzt Christus mit den beiden Jüngern gemäß dem Lukasevangelium (Lk. 24,13-33, insb. 30-33) am Tisch.[663] Er ist im Begriff das Brot zu brechen, eine Geste, die ihn den Jüngern gegenüber als Messias zu erkennen gibt. Als zentrale Figur markiert

---

[660] GURLITT 1900, S. 212.

[661] Friedrich Overbeck: *Christus und die Jünger in Emmaus, 1808.* Öl auf Leinwand, auf Sperrholz aufgezogen, 80 x 95,5 cm, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte. ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 107.

[662] Zu den Emmausdarstellungen Rembrandts, s. GOWING:, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre, DuMont Köln, 2001, S. 381, vgl. auch Caravaggios *Emmausmahl*, 1598, London National Gallery oder *Christus in Emmaus* von Rembrandt von 1648 im Nationalmuseum in Kopenhagen. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

[663] Eine kurz gefasste Erwähnung findet das Ereignis auch im Markusevangelium (Mk. 16,12).

Christus den höchsten Punkt der Dreieckskomposition.[664] Mit aufrechtem Oberkörper, den Kopf leicht nach rechts gedreht, ist er frontal dem Betrachter zugewandt.



ABB. 170

Seine Begleiter sind in Seitenansicht und in leicht gebeugter Sitzhaltung dargestellt. Sie ordnen sich ihm kompositorisch unter, was durch die Farben ihrer Kleidung unterstrichen wird, die in warmen Rot- und Brauntönen der Gesamtfarbigkeit des Bildes entspricht. Christus setzt sich auch durch die farbliche Komposition von seiner Bildumgebung ab: Er ist in ein strahlend weißes Gewand gehüllt, langes rötlich-dunkelblondes, in der Mitte gescheiteltes Haar fällt ihm zu beiden Seiten des Kopfes auf die Schultern. Sein jugendlich wirkendes, glattes faltenloses Gesicht mit gerader Nase und kleinem, leicht geöffnetem Mund mit durchgängig hellem Teint ist durch relativ dichte Augenbrauen und einen kurzen hellen Bart gekennzeichnet. Besonders auffällig sind seine eindringlich blickenden, dunklen Augen. Eine große, gleißend hellgelb-weiße Gloriole umrahmt sein Antlitz. Sie wurde aus einzelnen, radial vom Kopf ausgehenden Strahlen in feinen Pinselstrichen ausgeführt. Ihre Leuchtkraft strahlt auch die Hände und Kopfpartien der Jünger an. Es wurde bereits auf die außergewöhnliche Größe dieser Gloriole hingewiesen, was der Vergleich mit dem im selben Jahr entstandenen Gemälde der Lazarus-Erweckung Overbecks verdeutlicht (s.u.), die wesentlich kleiner ist.[665] Das Leuchten, das im Emmausbild von Christus (insbesondere von seiner Gloriole) ausgeht, erinnert an Darstellungen Rembrandts. Bei diesem wird Christus im Emmausmahl häufig als Figur gezeigt, die sich vor den Augen der Jünger in eine Lichtgestalt verwandelt. Rembrandt widmet er sich dem Thema des verklärten Christus mehrfach (mindestens achtmal). Insbesondere wird im Zusammenhang mit

[664] Das Dreieckskompositionsschema ist prinzipiell charakteristisch für die Kunst der italienischen Hochrenaissance, was kein konkretes Vorbild für Overbeck bedeuten muss.

[665] AK: LÜBECK 1989, S. 106. Hier wird das Emmausbild auch als frühes Beispiel für „Overbecks zeichenhafte Auffassung des biblischen Geschehens“ genannt. Auf die in diesem Kontext nicht weiter zu erörternde Vorbildfunktion Eberhard Wächters bezüglich von Aspekten wie der bildparallelen Anlage, der starren Handhaltung der Jünger oder in der Physiognomie des Kopf des älteren Jüngers verwies bereits Ludwig Grote.

Overbecks *Emmausmahl* auf eine in London befindliche Handzeichnung von Rembrandt verwiesen (o.ABB.).[666] Es scheint aber die Analogie zu **Rembrandts** *Emmausmahl* von 1648 (ABB.169)[667] im Musée du Louvre in Paris besonders evident, was den vergleichbaren Bildausschnitt, Komposition, Farbwerte und Stimmung sowie die Fokussierung des Lichtes auf Christi Gestalt mit Strahlennimbus und den Tisch anbelangt; die Gestaltung der Christusfigur zeigt jedoch wenige Analogien. Treffender erscheint uns der Vergleich mit **Caravaggios** *Emmausmahl* von 1601 (ABB.170)[668] in der National Gallery in London. (Allerdings ist unwahrscheinlich, dass Overbeck das Gemälde kannte). Overbecks Verwendung des Lichtes erinnert an das für Caravaggio charakteristische Chiaroscuro und die Nutzung des Lichteinfalls als dramatisches Element. Bei Caravaggio, der wie Rembrandt die Figur des an den Tisch herantretenden Wirtes in seine Komposition einbezieht, wird der Blick auf die erleuchteten Gesichter von Jesus und Lukas gelenkt, bei Overbeck sogar auf alle drei Protagonisten. Auch der reicher gedeckte Tisch bei Caravaggio (der hier geradezu an ein Stillleben erinnert), kommt nach Erachten der Autorin der Overbeckschen Auffassung näher als derjenige von Rembrandt. Der bartlose Christus bei Caravaggio, dessen braunes Haar ähnlich wie bei Rembrandt in langen Lockenbündeln über die Schultern fällt, ist nicht konkret als Vorbild für Overbeck anzusprechen. Man könnte hier an das formale Vorbild von **Dürers** *Selbstbildnis* denken (ABB.13), was insbesondere durch die breite Kinnpartie mit dem flachen (nicht spitz zulaufenden!) Bart, die gerade Nase, eine breite Stirnpartie und die geschwungenen Augenbrauen deutlich wird.[669] Andererseits fühlt man sich auch an Bologneser Künstler wie Annibale Carracci (1560-1609) erinnert, der wie in Overbecks Darstellung ebenmäßige Züge, vergleichbar dunkel gelocktes Haar und einen deutlich helleren Bart Christi sowie die Aureole zeigt, wie in einer Kopie eines Christuskopfes nach **Annibale Carracci** um 1780 (ABB.171)[670] die Christian Friedrich Prange zugeschrieben ist.[671]

---

[666] Zur Lichtsymbolik s. LCI 1990, Bd. 1, Sp. 95-97. Zu Rembrandts Darstellungsweise s. Ebda., Sp. 436 u. Sp. 626 mit weiterführender Literatur zu Rembrandts Emmaus-Darstellungen, s. insb. STECHOW, W.: Rembrandts Darstellungen des Emmaus-Mahles, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, 1934, S. 329-341.

[667] ABB: URL: http://www.artbible.info.

[668] ABB: Prometheus Bildarchiv.

[669] Die deutsche Dürer-Renaissance wurde von Goethe eingeleitet. Druckgraphische Werke von ihm und weiteren altdeutschen Meistern wie beispielsweise Schongauer fanden Zugang zu fürstlichen und bürgerlichen Kunstsammlungen (von Karl-August zu Sachsen-Weimar, Johann Heinrich Merck oder Lavater etc.). Die Dürerbegeisterung erreichte mit den Dürerfeiern 1870 ihren Höhepunkt, s. GROTE, Ludwig: Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke, München 1972, S. 14f. Hierzu s.a. GÖRNER, Ulrike: Wandel und Charakter von Dürer-Feiern im 19. Jahrhundert in Deutschland, in: Albrecht Dürer, Kunst im Aufbruch. Vorträge der kunstwissenschaftlichen Tagung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer. Karl-Marx-Universität Leipzig 1971, hrsg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1973, S. 207-212.

[670] ABB: Schmidt Fine Art Auctions Dresden, Auktion 13, Nr. 021: Onlinekatalog: URL: http://www.schmidt-auctions.com.






ABB. 168 (Detail), 13, 171 u. 172

Ob das auffällig freigelegte rechte Ohr der Christusfigur bei Overbeck eine ikonographische Bedeutung besitzt, konnte nicht eruiert werden; interessanterweise konnte aber das gleiche Phänomen bei **Hans Memling** (1433/40-1494) beobachtet werden, so in seinem Gemälde *Segnender Christus/Christus zijn zegen geven* von 1478 (ABB.172)[672]. Prinzipiell scheint der frühe Christustypus bei Overbeck von verschiedenen Einflüssen inspiriert zu sein. Bei der Christusdarstellung im Emmausbild **Overbecks** handelt es sich der Beschreibung im Lukasevangelium zufolge um den bereits auferstandenen Christus, was durch die Betonung der Gloriole und der gesamten äußeren Erscheinung Christi verdeutlicht wird: Es zeigen sich keine Leidensspuren der Passion im Gesicht; er trägt ein weißes Gewand und seine Figur ist deutlich von den sterblichen Jüngern abgesetzt. So wird auf das göttliche Wesen Christi hingewiesen. Der idealisierte Christus mit Kennzeichen der Göttlichkeit eignet sich besonders gut zur Darstellung von entsprechenden Themen. In seiner Gesamtkonzeption wirkt Overbecks Gemälde mit seiner Klarheit und einem (mittelalterlich inspirierten) linearen Stil wie eine stilisierte Version von älteren Vorbildern wie Caravaggio oder Rembrandt.

---

[671] Es handelt sich hierbei um eine Kopie des 17./18. Jahrhunderts nach einem ehemals in der Dresdner Gemäldegalerie befindlichen Kupferbild von Annibale Carracci. Das Original ist abgebildet in: EBERT, Hans: Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie, Dresden 1963, S. 76, Abb. 309.

[672] Öl auf Holz, Pasadena, Norton Simon Museum. ABB: Norton Simon Museum (Hrsg.): Masterpieces from the Norton Simon Museum, Pasadena 1989, S. 23.

Als weiteres charakteristisches Beispiel für den frühen Christustypus Overbecks ist das 1808 entstandene Gemälde *Die Auferweckung des Lazarus* (ABB.173)[673] zu nennen. Wie im Emmausbild wird der Bildaufbau durch eine Dreieckskomposition dominiert. Im Zentrum überragt der aufrecht stehende Jesus deutlich alle weiteren Figuren, die ihn nach hinten gestaffelt, kniend oder in gebeugter Haltung halbkreisförmig umringen.





ABB. 173-175



Am linken Bildrand befinden sich in der Tradition der italienischen Frührenaissance (Massaccio und Masolino, Ghirlandaio etc.) zwei stehende Männer in zeitgenössischer Kleidung des 19. Jahrhunderts, die als Friedrich Overbeck und Franz Pforr identifiziert wurden.[674] Zu Füßen Christi erhebt sich gerade aus dem geöffneten Grab die in weiße Bandagen gewickelte Gestalt des Lazarus. Ein Teil seines Oberkörpers ist zu sehen. Dieser ist ebenso wie der Kopf Christi und dessen rechter, aufragender Arm besonders beleuchtet. Eine imaginäre helle Lichtquelle im Vordergrund (außerhalb des Bildes) illuminiert die Szene. Christus selbst ist ebenfalls von vorne (links) beleuchtet, so dass sein rotes Gewand mit den hellroten Lichtflächen und dem hellen Gürtel den geometrischen Mittelpunkt des

[673] ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 105, Nr. 6. - HILDEBRANDT 1924, S. 77, Nr. 69.
[674] Zur Bildanalyse s.a. AK: LÜBECK 1989, insb. S. 47f. und S. 107.

Bildes darstellt, kontrastierend mit seinem schwarzen Mantel. Das Licht erfasst auch seinen Kopf, die Gesichtszüge sind weich gestaltet, die Farben von Haut und Haaren fügen sich harmonisch in eine Farbpalette von beigem Inkarnat bis rotblondem Haar, es gibt keine auffälligen Kontraste. Sein langes, nur im unteren Teil leicht gewelltes Haar fällt locker auf die Schultern. Sein Kopf ist von einem gelblich-weißen schmalen Lichtband umgeben, dessen Konturen am Rand leicht verschwimmen. Der Strahlenkranz ist deutlich kleiner als im Emmausbild. Das Gemälde wurde bereits von Overbecks Zeitgenossen Johann Heinrich Wilhelm Tischbein als Kopie eines italienischen Meisters bezeichnet. Vorbilder für die Figurenauffassung und Gestaltung der Gesichter sieht man im Lübecker Katalog jedoch eher in der altdeutschen und niederländischen Kunst, ohne dies genauer zu belegen.[675] Für Grote ist Kopf Christi aus Raffaels Teppichkartons übernommen.[676] Die Aussagen bezüglich der Vorbilder für Overbeck erscheinen also recht unkonkret. Ein direktes Vorbild konnte auch von der Autorin nicht eruiert werden, jedoch können verschiedene Einflussbereiche geltend gemacht werden: Als Beispiel für prinzipiell niederländische Anlehnungen fungiert **Rembrandts** Gemälde *Die Auferweckung des Lazarus* von 1634 (ABB.174)[677] in County Museum of Art in Los Angeles, wo zumindest die Auffassung der am Boden knieenden Assistenzfiguren vergleichbar ist. Allerdings ist die oben angesprochene Wiedergabe der Nachtszene bei Overbeck nicht wirklich nachvollziehbar: Der Landschaftshintergrund ist in Grün- und Brauntönen farbig angelegt, der Himmel nicht schwarz, sondern hellblau-grau, die Gewänder der Figuren sind durchwegs farbig gestaltet. Auch die Dramatik von Nachtszenen mit starken Gegensätzen der Chiaroscuro-Malerei Caravaggios und seiner Nachfolger wird bei Overbeck keinesfalls erreicht, möglicherweise aber ansatzweise angedeutet. Als Vergleich wird beispielsweise auf den gleißend hellgelben Lichtbereich in der *Auferweckung des Lazarus* bei **Benjamin Gerritsz Cuyp** (ABB.175)[678] verwiesen. Die Umgebung der Grabeshöhle ist dunkel gehalten, das Wunder der Auferweckung selbst ist kreisförmig erleuchtet, nicht aber die Christusfigur. Ein konkretes Vorbild zu finden, ist schwierig. Lankheit zufolge hat Overbeck das Bild unter „dem Eindruck der altdeutschen Meister vollendet“[679]. Die Nutzung von Licht als Mittel der Bildsprache Overbecks wird im Laufe seines Schaffens immer deutlicher und verweist in Anlehnung an mittelalterliche Vorstellungen auf eine

---

[675] AK: LÜBECK 1989, S. 47.
[676] GROTE 1972, S. 71.
[677] ABB: SCHWARTZ, Gary: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart 1987, S. 84, Abb. 73.
[678] ABB: URL: http://www.oceansbridge.com.
[679] LANKHEIT 1971, S. 81.

überirdische Welt.[680] Bezogen auf die Christusfigur wird der göttliche Aspekt betont. Für Overbeck spielen Heise zufolge auch Dantes Lichtmetaphorik und die sich hierauf beziehenden Schriften von August Wilhelm Schlegel eine beeinflussende Rolle.[681]
Overbeck hat seine Kunst als „Volkskunst" gesehen, die er wie ein Prediger vermittle.[682] Wichtig ist ihm der Ausdruck von Empfindung in der Darstellung: „Das Bild zeigt handelnde, ergriffene und teilnehmende Menschen […] in einer dramatisch beleuchteten nächtlichen Szenerie. Die seelenvollen Gesichter, besonders der Jünger mit starken Falten und langen Bärten verraten im Ausdruck die tiefe Empfindung der das Wunder der Auferweckung schauenden Personen."[683] Der Christuskopf im Lazarusbild entspricht im Wesentlichen ihrem Pendant im Emmausbild. Auch im Lazarusbild dominiert ein milder gütiger Gesichtsausdruck, der von weichen Zügen geprägt ist. Haar und Gewand fließen ebenfalls geschmeidig. Overbecks Christus in dem im 2. Weltkrieg zerstörten Gemälde *Einzug Christi in Jerusalem* von 1809-24 (ABB.176)[684] ist im Profil dargestellt und wirkt schlanker und schmäler als die zuvor betrachteten Darstellungen, das Haar ist deutlich dunkler gehalten.[685] Die Begleitfiguren der volkreichen Szene sind stilistisch an Figuren der italienischen Renaissance (Perugino, Raffael etc.) orientiert. In Teilen erinnert Overbecks frühe Christus-darstellung an die Beschreibung im Lentulusbrief.



ABB. 176

Allerdings werden dort auch die hohe stattliche Gestalt und ein Ehrfurcht gebietendes Antlitz, das gleichsam Liebe wie Furcht erwecke, angeführt. Letztere Attribute sind in den

---

[680] HEISE, Birgit: Kunst als Hieroglyphenschrift. Über das Verhältnis von Zeichnung und Gemälde bei Johann Friedrich Overbeck, in: AK: DEUTSCHE ROMANTIK 2000, S. 31.
[681] Ebda.
[682] Zu dem Aspekt seiner Intention als „Lehrer" s. HEISE, Brigitte: Kunst als Hieroglyphenschrift. Über das Verhältnis von Zeichnung und Gemälde bei Johann Friedrich Overbeck, in: AK: DEUTSCHE ROMANTIK 2000, S. 27. Heise bezieht sich hier auf ihre Dissertation: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, Köln 1999.
[683] AK: LÜBECK 1989, S. 47.
[684] ABB: EINEM 1978, Kat. 102.
[685] Diese Aussage bezieht sich auf die vorliegende Schwarz-Weiß-Abbildung des Gemäldes.

frühen Christusdarstellungen Overbecks (noch) nicht zu bemerken, sie scheinen aber mit dem Gemälde *Einzug Christi in Jerusalem* zu beginnen (s.u.).

Die Brüder Heinrich, Ferdinand und Friedrich Olivier

Auch die in Dessau geborenen protestantischen Brüder Heinrich (1783-1848), Ferdinand (1785-1841) und Friedrich (1791-1859) Olivier haben neue Wege der Christusdarstellungen beschritten.[686] Die Brüder verkehrten seit 1808 in Paris im Kreis um Friedrich Schlegel und standen somit unter dessen direktem Einfluss. 1808-10 sind zwei großformatige Gemälde „religiösen Inhalts" der Brüder Ferdinand (1785-1841) und Heinrich Olivier (1783-1848) für die Kirche zu Wörlitz als Auftragsarbeit für Fürst Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau entstanden. Als Anregungen für ihre Bilder fungierten Gemälde altdeutscher Meister im Musée Napoléon.[687] Eines der beiden Gemälde für Wörlitz ist die *Taufe Christi*, 1808-1810 (ABB.177)[688].

Das Bild zeigt in extremem Querformat eine breit gelagerte Flusslandschaft, durchsetzt von Baumgruppen, die das Bild vertikal in drei (ungefähr gleichgroße) Zonen unterteilen. Im Hintergrund ist eine Hügellandschaft erkennbar. Im linken Bilddrittel lagert am Ufer eine Menschenmenge in altdeutscher Kleidung; ein mit Personen gefülltes Boot ist in Ufernähe zu sehen. Im Mittelteil ist das eigentliche Thema des Bildes, die Taufe Christi durch Johannes im Jordan dargestellt. Der mit den Unterschenkeln im Fluss (in Ponderation) stehende Christus ist mit einem weißen Lendentuch bekleidet, die Hände hat er über der Brust gefaltet, er hat seinen Kopf leicht gesenkt, die Augen sind geschlossen. Seine dunklen Haare fallen in vier Lockensträhnen über den Nacken, ein dunkler Vollbart mit breit angelegter Backenpartie rahmt das längliche Gesicht mit der geraden schmalen Nase. Der Horizont fällt hier im Mittelteil gegenüber den Seiten ab, gibt einen größeren Bereich des hellen Himmels frei, an dessen oberem Rand in der Achse über dem Kopf Christi die Taube mit weit ausgebreiteten Flügeln erscheint. Auf der rechten Bildzone erscheinen zwei Engelsgruppen, jeweils aus drei Figuren bestehend. Der Christustypus orientiert sich hier nicht am lieblich-weichen Ideal, das wir von Overbeck kennen, sondern ist herber und dunkelhaarig, vergleichbar mit Darstellungen der Brüder Riepenhausen (z.B. *Die Apotheose*

---

[686] Zu den Brüdern Olivier s. CAROLSFELD, Franz Schnorr von: Olivier, von, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 24, Leipzig 1887, S. 308-311. - BUCHHEIM, Max B.: *Ferdinand Olivier*. Phil. Diss. Universität Leipzig, 1911. - GROTE, Ludwig: Johann Heinrich Ferdinand Olivier, in: Mitteldeutsche Lebensbilder. 1. Bd.: Lebensbilder des 19. Jahrhunderts. Magdeburg 1926, S. 78-94. - Ders.: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 31) Berlin 1938.
[687] GROTE 1975, S. 93, vgl. AK: DIE NAZARENER 1977, S. 114.
[688] ABB: GROTE 1972, S. 84, Nr. 45.

der heiligen Genoveva). Brion zufolge könnte die Darstellung des Jordantals bei der Taufe Christi „ [...] beinahe von einem Künstler der Donauschule des 16. Jahrhunderts stammen“.

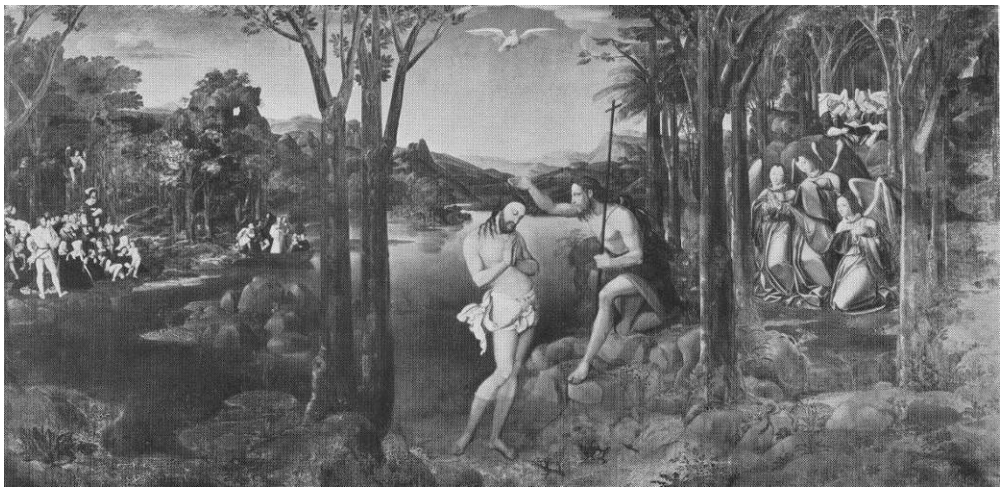






ABB.177-17

Meines Erachtens trifft dieser Vergleich gut, außerdem wird ein Beispiel des Flamen **Joachim Patinir** (1480-1524) *Taufe Christi* (ABB.178)[689] aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien angeführt, als weiterer Beleg für die prinzipielle Beeinflussung durch altdeutsche, altniederländische und flämische Kunst. Persönlich kannten die Brüder Olivier Patinirs Gemälde zur Entstehungszeit der *Taufe Christi* wohl nicht, da sie erst 1811 nach Wien kamen (s.o.). Als weiteres Beispiel, das möglicherweise aufgrund der geographischen Nähe zu Wörlitz bekannt gewesen sein könnte, wird das Gemälde von **Jan Griffier** (um 1652-1718) *Flusstal mit Jahrmarktsbuden* (ABB.179)[690] in der Dresdener Gemäldegalerie aufgeführt.

Brion verweist auf weitere Stilistika der altdeutschen Kunst bezüglich der Assistenzfiguren: „Auch die Gruppen der Engel und Zuschauer bei den Oliviers sind nicht mehr – wie etwa

[689] ABB: URL: http://www.uni-leipzig.de.

bei Overbeck und Cornelius – von Ghirlandaio oder Perugino übernommen, sondern so realistisch, malerisch und lebensfroh dargestellt, wie es die alten schwäbischen und fränkischen Meister getan hätten."[691]







ABB. 180-182

Wie bereits angesprochen schöpften die Brüder Olivier außerdem aus dem Fundus des Musée Bonaparte in Paris (heute Louvre), in dessen Bestand sich beispielsweise **Rogier van der Weydens** (1399/1400-1464) *Triptychon der Familie Braque* um 1464 (ABB.180)[692] befindet oder auch **Hans Memlings** Triptychon *Auferstehung* (ABB.181, Detail)[693]. An solchen Gemälden konnte man sich formal und stilistisch orientieren.

---

[690] ABB: BK GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN, Köln 2005, S. 396, Gal. Nr. 1678.
[691] BRION 1960, S. 49. Konkrete Vorbilder nennt Brion allerdings hierzu nicht, auch von der Autorin konnten keine Vorbilder aus der genannten Künstlerschaft eruiert werden, dafür allerdings andere s.u.
[692] ABB: BK GEMÄLDESAMMLUNG DES LOUVRE, Köln, 1988, S. 64.
[693] ABB: Ebda., S. 116.

Das zweite Bild gleichen Formats der Brüder **Ferdinand** und **Heinrich Olivier** für Wörlitz zeigt das *Abendmahl* (ABB.182)[694]. Das Gemälde ist 1810 entstanden und schildert die Szene in einem Saal, der durch rund- und spitzbogige Fensteröffnungen Ausblicke auf eine Landschaft (links auf eine Stadt) freigibt.[695] Im Bildmittelpunkt sitzt Christus mit erhobener Hand (im Redegestus) am Tisch, an seinen Oberkörper schmiegt sich der ruhende Jünger Johannes an gemäß der Ambrosianischen Tituli. Zwei der Apostel sitzen auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches, mit Rücken zum Betrachter, der rechte wendet sich zum Betrachter und blickt diesen an. Auch der Blick des frontal ausgerichteten Christus führt zum Betrachter, seine rechte Hand ist leicht erhoben. Das ovale Gesicht Christi wird von dunklem Haar, einem Vollbart und einer angedeuteten Gloriole umrahmt.





ABB. 183 u. 184

Seine Physiognomie erinnert an Hans Memlings Christusdarstellungen (s.o.), wobei Memlings Kopfform etwas schlanker erscheint. Ähnlicher noch wirkt die Gestaltung des Christuskopfes bei **Hans Holbeins d. Ä.** (1465-1524), beispielsweise in dessen Gemälden aus der Grauen Passion von 1494-1500 wie der *Auferstehung Christi* (ABB.183)[696] in der Staatsgalerie Stuttgart und der *Gefangennahme* (ABB.184)[697] in den Fürstlich-Fürstenbergischen Sammlungen in Donaueschingen. Allerdings ist bei Olivier wiederum der Oberlippenbart sehr dunkel und akzentuiert, während er in den beiden letztgenannten Beispielen Holbeins deutlich zurücktritt bzw. verschwindet.[698] Der Nachweis konkreter Vorbilder kann in diesem Rahmen nicht weiter versucht werden, da dies ein eigenes

---

[694] ABB: GROTE 1938**,** S. 85, Nr. 46.
[695] Ähnliche Ausblicke in die Landschaft stellten beispielsweise flämische Künstler wie Hans Memling dar, dieser z.B. in einem Triptychon im Wiener Kunsthistorischen Museum.
[696] Öl auf Holz, 89 x 88 cm, Staatsgalerie Stuttgart. ABB: KRAUSE Katharina: Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 2002, Taf. IX.
[697] Tempera auf Holz, Fürstlich-Fürstenbergische Sammlungen in Donaueschingen. ABB: BUSHART, Bruno: Hans Holbein d. Ä., Augsburg, ²1987, S. 71, Abb. 1.
[698] Wie hier ersichtlich, können nicht wirklich konkrete Vorbilder genannt werden, aber Tendenzen sind deutlich erkennbar.

Forschungsthema darstellen würde.[699] Festzuhalten sind prinzipielle, evidente Ähnlichkeiten; der Transfer der Vorbilder erfolgte im 19. Jahrhundert in vielen Fällen über das Medium der Druckgraphik. Ferdinand Olivier ließ sich 1811 in Wien nieder, wo sein Atelier zum Zentrum der protestantischen Künstler wurde.[700] In seinem Wiener Haushalt lebten auch sein Bruder Heinrich und Julius Schnorr von Carolsfeld, bis zu dessen Abreise nach Rom.

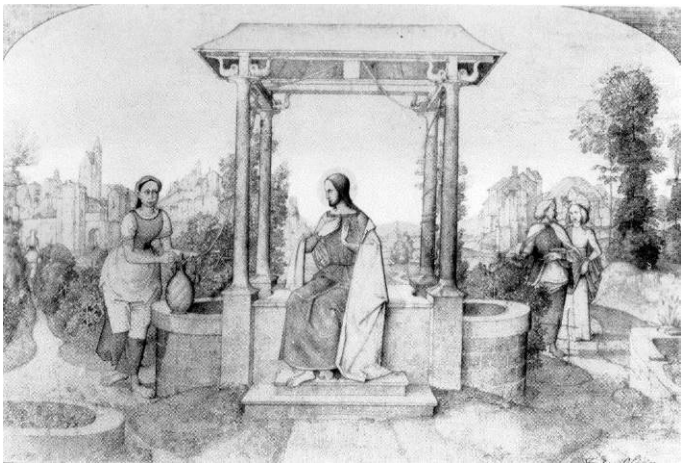


ABB. 185

Ferdinand Olivier zeigt in seiner Zeichnung *Christus und die Samariterin am Brunnen* von 1815 (ABB.185)[701] im Dresdener Kupferstichkabinett einen relativ großen Landschaftsausschnitt. Der Brunnen im Bildmittelpunkt ist mit einem durch Säulen gestützten Dach überdeckt. Der am Brunnenrand sitzende Christus wird zur zentralen Figur in der Mitte des Bildes, die Samariterin ist in auffallendem Abstand an der linken Brunnenseite wiedergegeben. Zwei weitere Assistenzfiguren befinden sich rechts hinter dem Brunnen. Auffällig ist hier die eher klein und hager wirkende Figur Christi. Der im Profil gezeigte Kopf wirkt zierlich. Er ist charakterisiert durch eine lange dünne Nase, ein schmales Kinn, eine hohe Stirn und einen relativ ausgeprägten runden hohen Hinterkopf. Die Haare sind dunkel, fallen lang, aber kaum gelockt auf die Schulter, der Bart ist dunkel und kurz. Außergewöhnlich erscheint die Gestik Christi; er ist nicht wie bei anderen Bildern beobachtet (s.o.) im Redegestus gezeigt, sondern hält beide Hände vor die Brust.

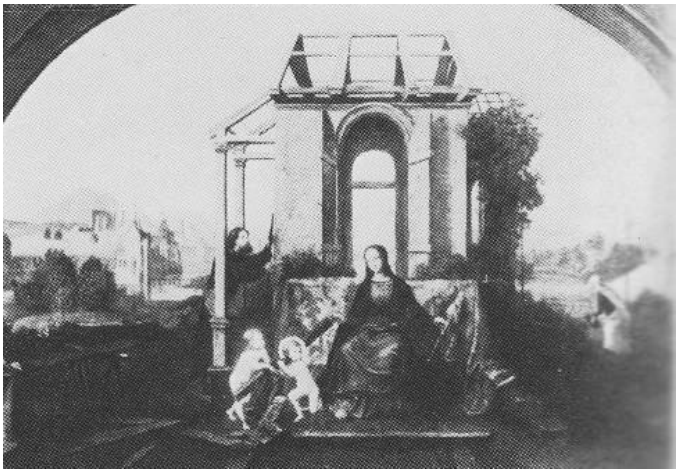
---

[699] Für verschiedene Werke der Nazarener aus der profanen Historienmalerei hat Sabine Fastert in ihrer Dissertation mittelalterliche Vorbilder zusammengestellt, s. FASTERT, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86), München 2000.

[700] Die beiden Bilder der Brüder Olivier werden auch aufgrund ihrer neuen Landschaftsauffassung als „Inkunabeln neudeutscher Kunst" gesehen, s. GROTE 1975, S. 93. Joseph Anton Koch lernten sie in ihrer Wiener Zeit kennen, Koch leistete dort ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei.

[701] ABB: GROTE 1938, S. 131, Nr. 69.

In ähnlicher Weise, klein aber zentriert und frontal vor einer Hausarchitektur sitzend (thronend), erscheint Maria in **Ferdinand Oliviers** Gemälde *Die heilige Familie am Werktag* von 1817 (ABB.186)[702] hier auch in einer Zeichnung (ABB.187)[703] abgebildet.



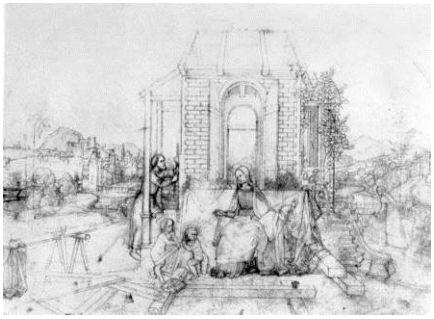




ABB. 186-188

Die frontale Positionierung Mariens vor dem Gebäude und der Durch- und Ausblick auf die Landschaft erinnern prinzipiell an altdeutsche und altniederländische Darstellungen, beispielsweise an **Hans Memlings** *Dreikönigsaltar* von 1470 (ABB.188)[704] im Prado in Madrid. Die beiden Kleinkinder Johannes und Christus sind wie in einer Alltagsszene spielend neben Maria dargestellt, wodurch der Aspekt des Menschlichen und Alltäglichen hervorgehoben wird. Dieser wird zudem durch die verstreut herum liegenden Bretter betont, die auf die Zugehörigkeit Josephs zur Handwerksschicht verweisen. Das Bild zeigt dem Katalog „Die Nazarener" zufolge sowohl deutliche Anklänge an die altdeutsche Kunst beispielsweise durch die Charakterisierung der Personen als einfache ursprüngliche und gutmütige Wesen im Sinne von Schlegels Kunstprogramm, aber auch an die Andachtsbilder der Renaissance beispielsweise durch den Aspekt der Architektur als Rahmen zur Hervorhebung von Maria und der Überhöhung der Darstellung.[705] So sind auch die Bilder der Brüder Olivier als zeitgemäße Andachtsbilder mit didaktischem

[702] ABB: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 114.
[703] ABB: GROTE 1938, S. 130, Nr. 68.
[704] ABB: URL: http://upload-wikimedia.com.
[705] Vgl. AK: DIE NAZARENER 1977, S. 114. Hier wird insb. Dürers Marienleben als Vorbild für die Charakterisierung der Personen angegeben.

Hintergrund zu sehen. Dem Betrachter wird der Einstieg in die Thematik erleichtert, indem der biblische Bildinhalt auf eine „menschlichere“ und somit gefühlsbetonte Ebene gerückt wird. Auch die Person Christus tritt prinzipiell weniger erhöht auf, was dem pietistischen Frömmigkeitsgefühl entgegen kommt.[706] Das idealisierte Erscheinungsbild Christi bleibt aber weitgehend erhalten.

Verändert erscheint die Gestalt Christi in der Vorzeichnung zur Lithographie *Der gute Hirte* von 1819 (ABB.189)[707]. Das Gleichnis vom Guten Hirten wird im Johannesevangelium (Joh. 10,1-16) und bei Lukas (Lk. 15,3-7) geschildert.[708] Ferdinand Olivier zeigt den Guten Hirten, der nach Johannes das verlorene Schaf inmitten einer bergigen Landschaft sucht. Olivier stellt den Moment dar, in welchem das im Dornengestrüpp verhedderte Schaf aufgefunden wird, also die Rettung. Froh breitet Christus die Arme zur Aufnahme aus, die Wundmale an den beiden Händen sind deutlich zu erkennen und lassen keinen Zweifel, dass Christus gemeint ist, durch dessen Passion die Menschheit Erlösung findet. Die Gestalt Christi (ohne schematische Gloriole) wirkt mit wehendem Faltenwurf des Mantels und flatternden Lockenbündeln lebendig und bewegt.



ABB. 189

Die Darstellung weicht in der Physiognomie, die trotz der Profildarstellung mit hohen markanten Wangenknochen, vollem Mund und runder Nase eher „porträthaft“ und individuell als stilisiert wirkt, von den bisher besprochenen Christusdarstellungen der Brüder Olivier ab. Auf einen ganz einheitlichen Christustyp wie bei Overbeck, scheint man sich nicht geeinigt zu haben: In dem besprochenen Gemälde *Die Taufe Christi* von Ferdinand und Heinrich Olivier von 1808-10 ist ein überlängt wirkender Körper mit entsprechend langem Gesicht, schmaler Nase und hohen Wangenknochen dargestellt. Hingegen im *Abendmahl* aus dem Jahr 1810 der beiden Brüder erscheint ein Christus mit relativ niedriger Stirn und rundem, dreieckförmig zu einem spitzen Kinn auslaufenden Gesicht.

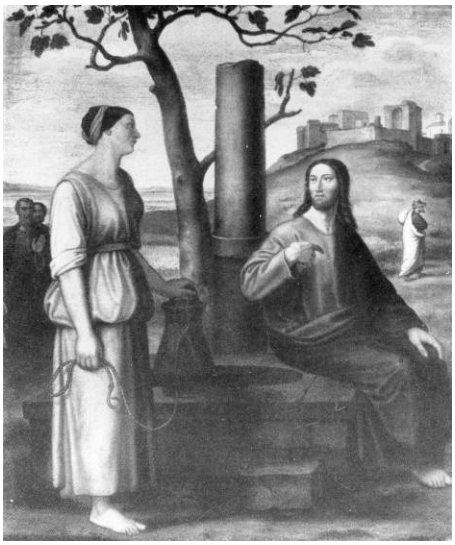
---

[706] Hierzu s.a. die kunsthistorische Forschung (u.a. SPIKERNAGEL, Ellen: ‚Das Innerste erschüttern und bewegen’: Zur religiösen Tafelmalerei der Nazarener, in: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 111, BÜTTNER 1978, S. 209 etc.), die verschiedentlich auf die religiösen Vorstellungen der Nazarener hingewiesen hat, die auf die pietistischen Wurzeln der Lukasbrüder gründet. Thomas von Kempens „Buch von der Nachfolge Christi“ bildet den Höhepunkt der Devotio moderna, s.a. JANSEN 1992, S. 134f.

[707] ABB: GROTE 1938, S. 177, Nr. 98

[708] Detaillierter wird das Thema nochmals unten behandelt.

In den frühen Gemälden des Bruders **Friedrich Olivier** (1791-1859) lässt sich zunächst ein ebenfalls ein dunkelhaarig dargestellter Christus beobachten. Friedrich kam 1811 an die Wiener Akademie und ging 1818 zusammen mit Julius Schnorr von Carolsfeld nach Italien, wo sie sich in Rom an Johann David Passavant, Friedrich Overbeck, Peter von Cornelius, Wilhelm von Schadow und Johannes Veit anschlossen. In dieser Arbeit wird sein Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* von 1832 (ABB.190)[709] angeführt sowie ein Stich von 1832 nach diesem Bild (ABB.191)[710].



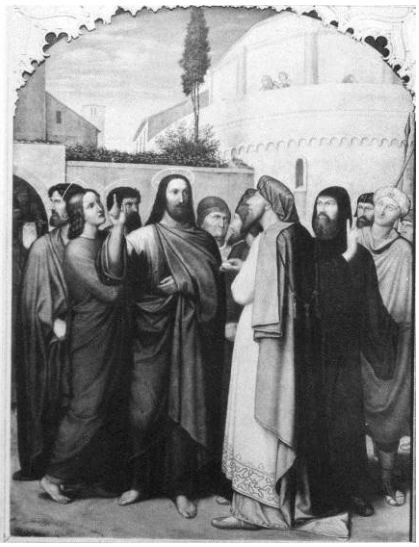


ABB. 190-192

In dem Gemälde sitzt Christus am Brunnen rechts, gegenüber der links vor dem Brunnen stehenden Samariterin. Der bereits oben beschriebene dunkelhaarige Christustypus in Anlehnung an altdeutsche Vorbilder mit der charakteristisch für die Olivier-Brüder ovalen Kopfform und mit deutlich rundem Hinterkopf erscheint auch in dem Gemälde *Der Zinsgroschen* (ABB.192)[711] von 1821 im Naumburger Dom. Im Stich *Christus und die Samariterin am Brunnen* ist die Komposition des Gemäldes exakt übernommen, doch die Figuren sind weicher und fließender gestaltet. Das Gesicht Christi ist im Gegensatz zum Gemälde idealschön und glatt, ohne größere Schatten und markante Gesichtszüge dargestellt. Dunkle Augen blicken die Samariterin an. Das helle Haar fällt in weichen Lockenbündeln auf seine Schultern, der Bart ist ebenfalls hell und sehr kurz gehalten. Die Gestalt Christi wird von Grote als „inhaltlos" bezeichnet: „Das Bemühen, den Figuren einen Zug ins Große zu geben, ist unverkennbar. Die Frauenfigur, - sie ist Overbeck entlehnt - bringt das Ergriffensein einer einfachen Seele zum Ausdruck. Auch die kahle

[709] ABB: GROTE 1938, S. 370, Nr. 245.
[710] ABB: Ebda., S. 359, Nr. 235.

Landschaft ist nicht ohne Stimmung. Dagegen ist die Gestalt Christi eine leere Form.“[712] Schnorr hingegen spricht Olivier eine „gewisse Selbstständigkeit“ zu.[713] Während die Christusdarstellung im Gemälde an den dunkleren Typus der mittelalterlichen Vorbilder erinnert tritt in dem Stich eine klassischere und weichere Figur auf, wobei alle kompositorischen Elemente, wie der Brunnen mit der antiken Säule, der Landschaftshintergrund mit Stadtansicht auf einem Hügel, die Haltung von Christus und der Samariterin im Wesentlichen übernommen werden.[714] Diese Elemente finden sich bereits bei **Poussin**, so in dem oben genannten Stich *Christ and the Woman of Samaria* (ABB.93). Fast die gleiche Christusfigur wie im Samariterin-Stich erscheint in dem Stich *Predigt Johannes des Täufers* (ABB.193)[715] nach Olivier, in dem Christus im Hintergrund recht klassisch in weich fließendem, antikisierenden Gewand erscheint. Sein Erscheinungsbild ist darüber hinaus vergleichbar mit der Darstellung Christi bei **Franz und Johannes Riepenhausen** *Jesus heilt den Gichtbrüchigen* (s.o.).

Die Kupferstiche Friedrich Oliviers sind im Zusammenhang mit einer geplanten Bilderbibel entstanden, an der der Künstler nach seiner Rückkehr aus Italien (1823) arbeitete und die Perthes 1836 mit 50 Illustrationen herausgab.[716] Grote zufolge hat Schnorr das Schaffen Oliviers als Weiterentwicklung zu einer gewissen künstlerischen Selbständigkeit bewertet und die Überzeugung geäußert, „daß das Bibelwerk als Ganzes sich höchst rühmlich auszeichnen und das bisher auf diesem Felde geleistete weit übertreffen wird.“[717] 1835 hat Foerster im *Kunstblatt* die fertige Bibel wohlwollend besprochen.[718] Er sah Oliviers Aufgabe, dem Volk und den Kindern die heilige Schrift in Bildern näherzubringen, gelöst: „Einfachheit vereine sich mit Deutschheit und Würde“, der Künstler beschränke sich hinsichtlich von Figuren und Szenerie auf das Nötigste, ein Geist der Heiligkeit, des Wunderbaren der biblischen Geschichte sei ohne Aufwand oder Absicht erzielt, die Bilder wirkten lebendig, jedoch nicht phantastisch, überirdisch oder gewöhnlich.[719] Die jüngere Generation von Kritikern, hier exemplarisch vertreten durch Kugler, der in der Zeitschrift *Museum* ein (verschollenes) Bild von Olivier, *Die Hochzeit zu Kana*, als eines der merkwürdigsten Werke der Hannoveraner Kunstausstellung 1834 bezeichnete und Olivier als Nachzügler einer schon überholten „hyperfrommen

---

[711] ABB: Ebda., S. 251, Nr. 153.
[712] Ebda., S. 353
[713] Ebda., S. 353f.
[714] Eine sehr ähnliche Kulisse nutzt im Übrigen Joseph Sutter in seinem Blatt *Lasset die Kindlein zu mir kommen* von 1823. ABB: GROTE 1972, S. 131, Taf. III.
[715] ABB: GROTE 1938, S. 359, Nr. 236.
[716] Volksbilderbibel in 50 Darstellungen aus dem neuen Testamente. Text von G. H. Schubert, Hamburg 1836. Zur Bilderbibel Oliviers s. GROTE 1938, S. 354-357.
[717] Ebda., S. 354.
[718] *Kunstblatt*, 1835, Nr. 18, 3. März, o. S.

christlichen Schule norddeutscher Kunst“ ansah, reagierte weniger begeistert. Insgesamt war die Resonanz der Zeitgenossen auf das Bibelwerk Oliviers jedoch verhalten.[720]





ABB. 193-195

Eine Handzeichnung Oliviers mit dem Titel *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel* um 1835 (ABB.194)721, zeigt wiederum einen braven, idealisierten und weich wirkenden Christustypus in antikisierendem Gewand. Der schmale spitzere Christustyp, vergleichbar mit Overbecks späteren Darstellungen (s.u.), ist ebenfalls im Werk **Friedrich Oliviers** zu erkennen, beispielsweise in einer undatierten Federzeichnung *Christus bei Maria und Martha* von 1822 (ABB.195)[722]. Die hier im Profil wiedergegebene stehende Figur Christi erscheint wie bei Overbeck deutlich größer als die sie umgebenden Figuren. Die Weichheit der Erscheinung ist verschwunden, lang gestreckt ist seine Gestalt. Sein Gesicht ist hager mit scharf gezeichneten Nasolabialfalten, stärker hervorgehobenen Konturen und deutlich längerem zweigeteilten Bart als in der Johannespredigt oder im Samariterin-Bild. Er trägt welliges Haar.

So wie der frühe Overbeck orientierten sich die Brüder Heinrich und Ferdinand Olivier hinsichtlich des Christusbildes eher an der altdeutschen Kunst als an Raffael. Grote hat dies auch bezüglich der Gestaltung der Landschaft bemerkt, wobei seiner Ansicht nach nicht Kompositionsschemata oder Versatzstücke übernommen wurden, vielmehr fordere Dürer „zu schöpferischer Auseinandersetzung auf und ermutigt zur Ausbildung eigener Stilformen. Der Anschluss an Raffael hingegen schränkt die künstlerische Freiheit ein. Die Annahme seines Schönheitskanons gleicht dem Bekenntnis zu einem Dogma. Die italienischen Formen werden den deutschen Malern leicht zu leeren Formeln und führen

---

[719] GROTE 1938, S. 357.
[720] Ebda., S. 358.
[721] ABB: URL: http://www.hamburger-kunsthalle.de.
[722] ABB: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 255, E 96.

zu einem eklektischen Klassizismus. Es ist nicht angängig, jede dieser Richtungen mit gegensätzlicher Kunst- und Weltanschauung zu verbinden, wie es versucht worden ist – etwa in dem Sinne, daß die Raffaelanhänger das Religiöse in der Form des römischen Katholizismus über die nationale Idee gestellt hätten.“[723] Friedrich Olivier wich etwas vom Weg seiner Brüder ab und zeigt eine klassischere Christusfigur.

Die weitere Entwicklung des Christusbildes bei Overbeck

In späteren Jahren verändert sich die Physiognomie Christi in Overbecks Darstellungen, der Körper wird schmaler, das Gesicht deutlich spitzer (wie es sich bereits im *Einzug Christi in Jerusalem* abgezeichnet hat), beispielsweise nun in dem Gemälde *Christus bei Maria und Martha* von 1813 (ABB.196)[724] (hier in Profilansicht mit schmalem Kinn und spitz zulaufendem mittig geteiltem Bart). Diese Darstellung nach dem Lukasevangelium (Lk. 10,38-42) kommt der Beschreibung im Lentulusbrief näher als die frühen Christus-darstellungen Overbecks.



ABB.196

Außerdem fällt eine gewisse Ausdruckslosigkeit (Starrheit) im Gesicht von Christus auf, ebenso wie die immer wieder verwendete Stilisierung der Haare zu seitlich gedrehten Lockensträhnen und eine steife Haltung, die der gesamten statischen Wirkung des Bildes entspricht.[725] Priebe hat 1932 diesen Christustyp stark kritisiert: „[...] dieses geistesleere Gesicht mit der ausdruckslosen Stirn, den leeren Augen, dem offenstehenden Mund und dem häßlich spitzen Bart! Dazu kommen hier zum ersten Mal die typisch Overbeckschen langen Haare und die geringelten Locken, die später hundertfach nachgeahmt, dem Heiland das Aussehen eines Naturapostels gegeben haben. Dieser Christus kehrt, mit wenigen

[723] GROTE 1975, S. 156.
[724] ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 125, Nr. 16.
[725] Die Starre der Komposition wird auch bei Schindler kritisiert s. SCHINDLER 1982, S. 90, vgl. KAISER-STROHMANN 1985, S. 104.

Abarten, bei allen Bildern Overbecks wieder.“[726] Für Overbeck selbst spielt der erbauliche Charakter des Bildes, der durch die Figur der Maria Magdalena ausgedrückt wird, die wesentliche Rolle, wie er an einem Brief an Ludwig Vogel, für dessen Vater das Bild bestimmt war, betont hat.[727]

Als weiteres ikonographisches Element ist im Fensterausschnitt die Parabel vom barmherzigen Samariter dargestellt als: „Bildtheologische Stellungnahme zum Wert der guten Werke“[728].



ABB. 197

Auch in weiteren Werken wird der beschriebene Christustyp bei Overbeck fortgeführt, zum Beispiel in dem Aquarell *Auferweckung der Tochter des Jairus* von 1815 (ABB.197)[729] und in dem Gemälde *Der Ostermorgen* um 1818 (ABB.198)[730]. Die Szene zeigt den Moment des *Noli me tangere* nach den Evangelien des Markus (Mk. 16,9) und Johannes (Joh. 20,1-17). Im Vordergrund befinden sich im Bild links der aufrecht stehende Christus sowie die ehrfürchtig aufblickende Magdalena, im Hintergrund die beiden Figuren der heimkehrenden Apostel Petrus und Johannes.[731] Die schmale, lange Figur des nur mit einem roten Umhang bekleideten Christus scheint regungslos, seine rechte Hand verharrt im Redegestus. Die Kreuzesfahne lehnt zwischen Rumpf und abgewinkelter rechter Hand. Das rotblonde gescheitelte Haar fällt wellig auf den Rücken, ein relativ kurzer Bart rahmt das Gesicht Christi, das flach, ebenmäßig und emotionslos wirkt. „Jede emotionale Beteiligung, jede Spannung und Bewegung, wie sie etwa bei Tizian (London, National Gallery) und Correggio (Madrid, Prado) einfließen, werden hier bewusst vermieden. Der strenge Aufbau und die betonte Linearität, die zeichenhafte Auffassung Christi und die zurückhaltende Farbgebung lassen das Werk in seiner idealtypisch formulierten

---

[726] PRIEBE 1932, S. 12. Ähnlich äußert sich auch KAISER-STROHMANN 1985, wie o.a.
[727] BÜTTNER, Frank: Subjektives Gefühl, künstlerisches Ideal und christliche Wahrheit. Das religiöses Bild im frühen Werk von Peter Cornelius, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 52, 1991, S. 237.
[728] AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 268.
[729] ABB: AK: LÜBECK 1998, S. 47.
[730] ABB: Ebda., S. 127, Nr. 17.
[731] Bereits Albert Verbeek hat darauf verwiesen, dass sich Overbeck mit diesem Bildthema seit 1813 auseinandergesetzt hat, s. ANDRÈE 1981, S. 196. Wahrscheinlich ist hier eine Auftragsarbeit für den Vater Ludwig Vogels von 1813 gemeint. Hierzu existiert auch ein Schreiben Overbecks an Ludwig Vogel von 1818, in dem Overbeck den ehemaligen Vogelschen Auftrag als gescheitert bezeichnet, aber auch seine Vorliebe zu dem Sujet gesteht, vgl. HOWITT 1886, I, S. 413f. Andrée konstatiert ferner, dass das um 1818 entstandene Gemälde *Ostermorgen* auf einen Karton von 1817 zurückgehe. Das Bild für Vogel fiel wohl nicht zu Overbecks Zufriedenheit aus, er stand wohl in Konflikt mit den Vorbildern, die er selbst mit Raffael (Komposition), Dürer und Pforr angibt, s. Abdruck eines Briefes von Overbeck an Ludwig Vogel vom 26.5.1814, publiziert bei: HOWITT, Margret: Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen, Freiburg/Breisgau 1886, Bd. 1, S. 324f , vgl. auch AK: LÜBECK 1989, S. 126.

nazarenischen Bildsprache als ein Hauptwerk des Meisters ansehen.“[732] Konkrete Vorbilder werden in der Literatur nicht angesprochen, nach Ansicht der Autorin kombiniert Overbeck Anregungen sowohl aus dem deutschen Mittelalter als auch aus der italienischen Renaissance.





ABB. 198-201



Rein kompositorisch bestehen Parallelen zu **Tizians** genanntem Gemälde *Noli me tangere* (ABB.199)[733], was den Bildaufbau, den Landschaftshintergrund mit Ausblick in eine weite südliche Landschaft etc. anbelangt. Auch Wundmale sind bei Overbeck wie bei Tizian nicht zu sehen, der Körper wirkt rein und unversehrt. Die Figuren scheinen in ihrer Körperlichkeit, Auffassung und stofflichen Umsetzung von altdeutscher Malerei angeregt worden zu sein, was der Vergleich mit **Martin Schongauers** Gemälde *Christus erscheint Maria Magdalena* von 1480 (ABB.200)[734] vom Dominikaneralter im Musée d' Unterlinden in Colmar verdeutlicht. Eine ganz ähnliche Komposition Schongauers wurde in Form von Druckgraphik (ABB.201)[735] verbreitet und kann somit auch Overbeck bekannt gewesen sein. Während Tizian Christus in weißem Gewand zeigt, benutzt Overbeck wie Schongauer das rote Gewand und auch die seit dem Mittelalter gebräuchliche Kreuzesfahne als Symbol

[732] AK: LÜBECK 1989, S. 126.
[733] ABB: URL: http://www.artchief.com.
[734] ABB: KEMPERDICK, Stephan: Martin Schongauer: Eine Monographie, Petersberg 2004, S. 206.
[735] ABB: Ebda., S. 96, Kat. K 10.

der Auferstehung Christi.[736] Bei Schongauer sind indess deutlich die Wundmale Christi erkennbar. Der Christustypus ist bei Overbeck dunkelblond und wird von Grote mit dem Christuskopf in Raffaels Teppichkartons verglichen.[737] Magdalena trägt das Haar zu einer aus Zöpfen geflochtenen Schnecke im Renaissancestil und ein Gewand, das an das der *Italia* in Overbecks Gemälde *Germania und Italia* von 1828 erinnert. So ist das Gemälde Overbecks deutlich als Mischung von mittelalterlichen und Renaissance-Elementen anzusehen, was auch für die Christusdarstellung festzuhalten ist.
1822 hat sich Overbeck des Lazarus-Themas nochmals angenommen *Die Auferweckung des Lazarus* in Karlsruhe (ABB.202)[738].



ABB. 202

Das Bild war Klaus Lankheit zufolge „ausschlaggebend für den Umbruch und die Abwendung von der Tradition".[739] Die auf das Felsengrab reduzierte Komposition wird hier ebenfalls wie im Lübecker Bild (s.o.) durch den Dreiecksaufbau mit deutlich größerer und höherer zentraler Christusgestalt dominiert. Christus wirkt mit den ausgebreiteten Armen beinahe wie eine mittelalterliche Schutzmantelmadonna. Sein Kopf wird zusätzlich im Hintergrund durch einen sehr hellen Bereich betont, der von massiven Felsbrocken umrahmt wird. Die Dreieckskomposition aber auch die Gestaltung der Frauenfiguren mit milden schönen Gesichtern erinnern an die italienische Hochrenaissance. Im Lübecker Katalog wird auf eine „deutlich gewandelte Auffassung und die sichtbare Hinwendung zur

---

[736] Tizian zeigt Christus im Sinne des Johannesevangeliums als Gärtner mit Hacke anstelle der Kreuzfahne und verwendet so den neuzeitlichen Darstellungstypus vgl. LCI 1990, Bd.3, Sp. 334f.
[737][737] GROTE 1972, S.71.
[738] Das Gemälde ist genannt in AK: VIAGGIO IN ITALIA/KÜNSTLER AUF REISEN 1770-1880; Werke aus der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe; Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2010, o.O. 2010. ABB: Kunsthalle Karlsruhe.
[739] LANKHEIT, Klaus: Vision, Wundererscheinung und Wundertat in der christlichen Kunst, in: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 15), Frankfurt/Main 1971, S. 81.

Kunst Raffaels in der späteren Version“ verwiesen.[740] Die Szene der Lazaruserweckung wirkt insgesamt weniger lebendig als die ältere Fassung, die Figuren erscheinen statuenhaft. Auch hinsichtlich der Christusdarstellung ist eine klare Veränderung und Schematisierung zu beobachten: die Figur ist weiterhin überlebensgroß, hat sich aber deutlich gestreckt und wirkt wesentlich schlanker, das Gewand wirkt statisch, das Gesicht ist schematisiert und „idealisiert“.

1827/33 ist das Gemälde *Christus am Ölberg* (ABB.203)[741] für die Kapelle des Krankenhauses in Sankt Georg in Hamburg entstanden. Auch hier erinnern der Bildaufbau und die Figurenauffassung prinzipiell an die altdeutsche Malerei, wie beispielsweise an *Das Gebet Christi am Ölberg* von **Lukas Cranach** um 1520 (ABB.204)[742] aus der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden.









ABB.203-206

Bei Cranach ist Christus mit gefalteten Händen dargestellt wie auch in **Schongauers** Graphik (ABB.205)[743]. Der bei Overbeck gezeigt Typus mit ausgebreiteten Händen tritt

[740] AK: LÜBECK 1989, S. 47. Hier werden auch die deutlichen Analogien und die Hinwendung zu Raffael als Vorbild behandelt, man betont allerdings, dass es sich nur um Anlehnungen an Raffael, keine direkten Motivübernahmen handele und Overbecks Lazarus-Bild somit eigenständig bliebe, vgl. GROTE 1972, S. 71.

[741] Das Gemälde wurde im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt und befindet sich heute in der Hamburger Kunsthalle; im AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005 wird es als „Hauptwerk Overbecks“ bezeichnet, s. Ebda, S. 263. ABB: Ebda., S. 226.

[742] ABB: BK GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER IN DRESDEN 2005, S. 528, Gal. Nr. 1908.

[743] ABB: KEMPERDICK 2004, S. 102, Kat. K 15.

aber ebenfalls (allerdings eher selten) in mittelalterlichen Darstellungen auf, zum Beispiel in **Dürers** Kupferstich aus der zweiten Passion um 1508 (ABB.206)[744]. Ein weiteres charakteristisches Beispiel für die Weiterführung des blonden milden Christustyps bei Overbeck ist das Gemälde *Die Beweinung Christi* von 1845 (ABB.207)[745] in der Lübecker Marienkirche. In der Ikonographie des Bildes orientiert Overbeck sich an einem im Mittelalter und in der italienischen Renaissance auftretenden Bildtypus, wo der Leichnam Christi auf einem Leintuch am Boden liegt.[746] Bei Overbeck lehnt der Kopf Christi nicht an Marias Knie wie beispielsweise in Botticellis Darstellung von 1490 in der Alten Pinakothek in München (o.ABB.), sondern wird durch zusammengerollte Tücher unterstützt. Christus erscheint hier als „nazarenisches Heilandsbild par exellence […], dessen milder Ausdruck und regelmäßige Schönheit sowohl die Göttlichkeit als auch die Leidensbereitschaft ausdrücken sollen."[747] An seinem Kopfende kniet die betende Maria Magdalena, während Maria seine linke Hand ergriffen hat. Die Wundmale sind nur angedeutet, der Tote wirkt ruhig und friedlich. Das Gemälde ist, wie bereits von Panofsky betont wurde, als Andachtsbild konzipiert.[748]





ABB. 207 u. 208

Overbeck hat auf die Darstellung der traditionellen szenischen Bildelemente (einer Historiendarstellung) und auf die dramatischen Aspekte der Handlung weitgehend verzichtet zugunsten einer Emotionalisierung der Trauer und Vergeistigung der

---

[744] ABB: SCHOCH, Rainer, MENDE, Matthias u. SCHERBAUM, Anna: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, München/London/New York 2001, S. 131, Kat. 46. Im Städelschen Kunstinstitut befindet sich außerdem eine Federzeichnung Dürers von 1521 (im Querformat), in der Christus mit weit ausgebreiteten Armen auf dem Boden liegt.

[745] ABB: AK: OVERBECK 1989, S. 157, Nr. 30. Das Bild wird bei Boetticher als *Die Grablegung Christi (Pietà)* bezeichnet. Es wurde vom Verein Lübeck'scher Kunstfreunde bei Overbeck in Rom bereits 1837 bestellt. Es wurde im Sommer 1847 im Kunstverein Lübeck ausgestellt, vgl. SCHÖNE 1957, S. 46.

[746] Hierzu s. LCI 1990, Bd. 1, Sp. 280.

[747] METKEN, Sigrid: Nazarener und ‚nazarenisch', in: AK. DIE NAZARENER 1977, S. 376.

[748] PANOFSKY, Erwin: ‚Imago Pietatis'. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmanns' und der ‚Maria Mediatrix', in: Festschrift für Max J. Friedländer, Berlin 1927, S. 264.

Einzelpersonen.[749] Hingewiesen wurde auch bereits von Leja auf das Motiv der „zärtlichen Begegnung“ von Wackenroder, das hier in dem „innigen Blick“ der einzelnen Trauernden auf Christus thematisiert wird.[750] Das gesamte Bildgeschehen ist laut Jansen auf einen „religiös fundierten Stimmungsgehalt“ konzentriert.[751] Der Bildbetrachter kann sich mit der Trauer um Christus identifizieren.[752] Diese Vorstellung der „privaten Erbauung“ hängt bekanntlich mit der pietistisch geprägten Herkunft der Lukasbrüder zusammen und stellt sie in die „Tradition religiöser Erneuerungsbewegungen seit dem Mittelalter, die sich durch ein praxisbezogenes Christentum auf der Grundlage mystischer Gotteserfahrung kennzeichnen lasse“[753]. Auch in dem Gemälde *Magdalena salbt Christus die Füße* von 1846 (ABB. s.u.)[754] liegt der Fokus auf der innigen Beziehung von Maria zu Christus. Der oben beschriebene (rot-) blonde und idealisierte Christustypus tritt hier ebenfalls auf. In dem Gemälde *Der Heiland in den Wolken mit dem Kreuz auf der Schulter* von 1852 (ABB.208)[755] und auch in der Darstellung *Der ungläubige Thomas* von 1851 (ABB.209)[756] erscheint die Christusfigur distanziert. Die Erscheinung des Auferstandenen gegenüber dem Apostel Thomas geht auf das Johannesevangelium (Joh. 20,19-29) zurück.

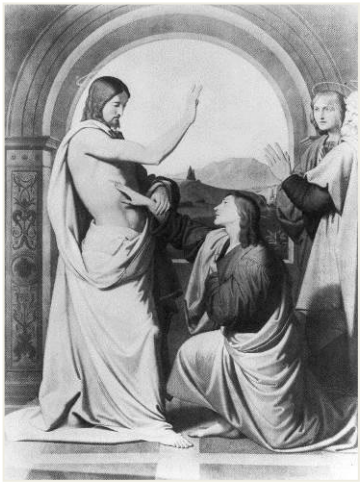




ABB. 209 u. 210

Christus ist bei Overbeck mit freiem Oberkörper und erhobener Hand dargestellt, ein Motiv, das bereits in mittelalterlichen Bildern auftritt (s.u.). Zudem führt Christus die Hand des Thomas zu seiner Seitenwunde, eine Variante, die insbesondere im Barock

---

[749] JANSEN 1992, S. 136f.
[750] LEJA, Michael: Die Nazarener, Wackenroder und das Motiv der ‚zärtlichen Begegnung', in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1, 1982, S. 163-177.
[751] JANSEN 1992, S. 137. Hier wird auch auf die Figur des Lazarus hingewiesen, die nicht zum gängigen Bildpersonal der Beweinung gehört und als „Sinnbild der Todeserlösung“ gedeutet wird, vgl. AK: LÜBECK 1989, S. 156.
[752] Vgl. JANSEN 1992, S. 137, s.a. SPICKERNAGEL 1977, S. 116. Der von Jansen ebenfalls angesprochene Aspekt, der Bild reduziere sich auf eine Mutter-Sohn-Beziehung kann nicht nachvollzogen werden, da sämtliche Personen auf dem Gemälde in Beziehung zu Christus geschildert werden.
[753] JANSEN 1992, S. 135, mit weiteren Angaben zu dieser Forschungsmeinung. Zu den Erweckungsbewegungen s.o.
[754] Overbeck fertigte das kleinformatige Bild für seinen Bruder Christian, es erreichte Lübeck jedoch erst nach dessen Tod und verblieb in Familienbesitz. Es wurde im Sommer 1847 im Kunstverein Lübeck ausgestellt, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 200.
[755] ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 162, Nr. 33.

(beispielsweise bei Rubens, van Dyck oder Rembrandt) beliebt war. Hier wird ein Beispiel des Utrechter Caravaggisten **Gerard van Honthorst** (1590-1656) aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts angeführt (ABB.210)[757], das sich im Prado in Madrid befindet.[758] Die Körperhaltung Christi scheint vergleichbar mit derjenigen bei Overbeck, wenngleich Christus bei Honthorst die Hand des Thomas nicht zur Wunde führt, sondern ausgestreckt hat. Bei beiden Künstlern sind zwei weitere Apostel dargestellt, die dem Geschehen staunend beiwohnen.





ABB. 211-213



In den sechziger Jahren erscheint die Figur Christi weniger statisch und streng. Sie wird, ähnlich wie in Overbecks Frühwerk, wieder körperhafter und weicher, aber auch individueller und zugleich entschiedener im Gesichtsausdruck. Als Beispiele bieten sich das Fresko *Die Vision des hl. Franz von Assisi* in der Portiuncula-Kapelle von Santa Maria degli Angeli bei Assisi von 1861 (ABB.211)[759], das kleinformatige Bild *Der gute Hirte* 1860-65

---

[756] ABB: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 147, C22.
[757] ABB: URL: http://www.painting-palace.com.
[758] LCI 1990, Bd. 4, Sp. 301f.
[759] ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 137, Nr. 22.

(ABB.212)[760] sowie das Gemälde *Christus entzieht sich den Verfolgern* von 1866 (ABB.213)[761] an. Die Darstellung dieses ikonographisch ungewöhnlichen Themas bezieht sich auf den Bericht von Lukas über den Unglauben in Nazareth (Lk. 4,28-30). Der Evangelist schildert die Flucht Jesu vor der Menge, die sich nach seiner Predigt in der Synagoge über ihn erboste, ihn aus der Stadt trieb und einen Hügel hinabzustürzen versuchte: „Er aber schritt durch ihre Mitte hindurch und ging hinweg." (Lk. 4,30). Die Interpretation Overbecks hält sich nicht exakt an die biblische Vorlage, er zeigt die Flucht Jesu als ein Hinwegschweben auf einer von kleinen Engeln gehaltenen Wolke.[762] Das Gemälde war für die Decke des Zimmers vorgesehen, in dem Papst Pius VII. 1809 in napoleonische Gefangenschaft geriet. Die ungewöhnliche Ikonographie, wahrscheinlich ein Novum in der bildenden Kunst, spielt auf diese Episode päpstlicher Geschichte an und geht wohl auf eine Idee Overbecks selbst zurück, die der Künstler Pius IX. am 30.8.1847 vorgeschlagen hatte. Auch in dieser Darstellung wirkt Christus meines Erachtens sehr distanziert und souverän, Emotionen werden hingegen durch die wütende Menschenmenge ausgedrückt. Overbeck hat sich selbst gegen die Bezeichnung als romantischer Künstler gewehrt, vielmehr wollte er als christlicher Künstler gesehen werden. 1860 hat er seine Gesinnung diesbezüglich wie folgt formuliert: „Die Kunst verlangt ein ungetheiltes Gemüth. Christliche Kunstwerke müssen aus heiliger Begeisterung empfangen werden, und nur was aus einer entflammten Seele hervorgegangen, wird auch andere Seelen zur heiligen Liebe entflammen können und die Herzen himmelwärts führen – und das ist der Zweck der christlichen Kunst."[763]

---

[760] Das Gemälde zeigt Christus, das Lamm auf der Schulter Tragend, weitere Lämmer im Gefolge. 1878 wurde es auf der Auktion Oppenheim in Köln von Carl Jacobsen aus Ny Carlsberg bei Kopenhagen ersteigert. Ein Kupferstich mit demselben Thema wurde von Ludwig Gruner angefertigt, in dessen Besitz befand sich auch eine Zeichnung Overbecks, die er als Vorlage benutzte. ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 165, Nr. 34.

[761] Es handelt sich hier um die zweite Fassung des für den Quirinalspalast in Rom geschaffenen Werkes, s. ROTERS 1998, S. 338, vgl. AK: OVERBECK 1989, S. 168, Nr. 36. Boetticher spricht von einem Gemälde mit dem Titel *Der Heiland, den die Pharisäer von der Höhe eines Berges in den Abgrund stürzen wollen, entgeht auf wunderbare Weise seinen Verfolgern*, das Overbeck nach seiner Aufnahme in die Antwerpener Akademie (1864-66) geschaffen hat. Er nennt in diesem Zusammenhang ein Schreiben Overbecks an Guffens und Swerts vom 28.12.1863, abgedruckt in: RIEGEL, Hermann: Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856, Berlin 1882, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 201.

[762] ROTERS 1998, S. 338.

Zeichnungen und Druckgraphik Overbecks

Overbecks Stellung innerhalb der religiösen Kunst wird vielleicht am besten an der Tatsache deutlich, dass er derjenige Künstler war, der das Titelbild für die in Karlsruhe und Leipzig 1836 aufgelegte „Prachtbibel" nach Luthers Übersetzung geschaffen hat (o.ABB.). Es zeigt die Darstellung der *Einkehr Jesu mit vier Jüngern bei Martha und Maria*, gerahmt von Allegorien der Andacht, Glaube, Liebe, Hoffnung (rechts und links in viereckigem Rahmen), vom Lamm und dem lebendigen Wasserbrunnen (oben und unten in Halbkreisen), dazwischen die Taube. Overbeck schuf auch Blätter für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf", die als Stahlstiche verlegt wurden. Er hat sowohl Einzelblätter, teilweise auch als Vorstudien zu den Gemälden, als auch verschiedene Serien von Zeichnungen zum Neuen Testament geschaffen, so „12 Zeichnungen zur Passionsgeschichte" 1855 (o.ABB.).[764] Große Erfolge verzeichnete das Opus „Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien" (1843-51) Overbecks.[765] Die Zeichnungen wurden unter anderem 1858 auf der Münchener Kunstausstellung 1858 gezeigt. Merz bezeichnete sie 1860 als „Perlen deutscher Kunst".[766] Die Blätter zogen als Volkskunst große Kreise an und waren somit geradezu von geschichtlichem Wert: Overbecks „[…] naive Phantasie gibt der Christusgeschichte volkstümliche Züge, in zartem seelischen Ausdruck und lyrischer Stimmung erfasst. Sein Christustypus ist weich, nicht Wille, sondern Gefühl. Ideologische Kunst nach Raffaels Disputa: ‚Das Magnifikat der Künste': ‚Göttlicher Ankunft ist die Kunst. Nur die von Gott beseelte ist die wahre.' […]."[767]

Nach Overbecks Originalzeichnungen wurden im Verlag von August Schulgen in Düsseldorf Kupferstiche unter dem Titel: „Darstellungen aus den Evangelien nach 40 Originalzeichnungen von Fr. Overbeck", publiziert. Für die Katholiken erschien 1858 eine durch Allgaier & Siegle in Stuttgart verlegte Holzschnittversion als Illustration für „Das große illustrierte Leben und Leiden unseres Erlösers Jesu Christi und der jungfräulichen Gottesmutter Maria, zur Erbauung der Frommen, zum Troste der Leidenden und zur Abwehr der ungläubigen nach den zwölf Glaubensartikeln neu bearbeitet von Alois Schanzenbach", die in einer Auflage von 30.000 Exemplaren bei der Ebnerschen Buchhandlung in Ulm verlegt wurde. Dies bezeugt Overbecks großen Erfolg auf dem Gebiet der religiösen Graphik, zu dem das Christusbild als Identifikationsfigur mit

---

[763] Zitiert aus: BEISSEL, Stephan: Der Entwicklungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutschland, in: *Stimmen aus Maria Laach*, 42, 1892, S. 60.
[764] GRADMANN 1902, S. 587. Zu den Zeichnungen s.a. *Verzeichnis*.
[765] OVERBECK, Friedrich: 40 Zeichnungen zu den Evangelien,1843-51. Augsburg, Freiherr Alfred von Lotzbeck. Die Angaben zur Provenienz stammen aus: MERZ 1860, S. 137.
[766] Ebda.
[767] GRADMANN 1902, S. 587.

Sicherheit einen entscheidenden Anteil hatte. Im Wesentlichen unterscheidet sich der nun weichere und milde Christustypus im (druck-) graphischen Werk nicht von demjenigen in den (reifen) Gemälden, was beispielsweise in dem Blatt *Der Zinsgroschen* von 1830/35 (ABB.214)[768], in der *Transfiguration* (ABB.215)[769] oder in der Graphik *Kreuztragender Christus* (ABB.216)[770] zum Ausdruck kommt.

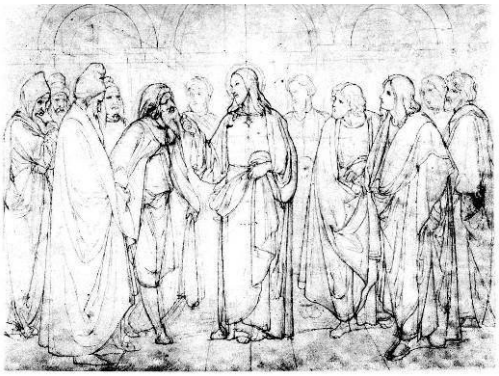






ABB. 214-216

Das Christusbild Overbecks zeigt einen Christus der guten Taten und Wunder, er ist trostspendend und hilfreich, aber zurückhaltend, stets in würdiger Haltung und in ebenmäßiger Gestalt, in linearer Weise dargestellt.[771] Er wirkt distanziert und abgehoben, Emotionen gehen vielmehr von den Nebenfiguren aus (wie beispielsweise an den Gemälden *Maria salbt Christus die Füße* und *Christus entzieht sich den Verfolgern* erläutert). Overbeck schöpft sowohl aus altdeutschen Quellen wie auch aus der italienischen Kunst (der Renaissance). Das Christusbild Overbecks wird als stellvertretend für die „Kunst der Nazarener" angesehen, ob dies tatsächlich zutrifft, soll im Folgenden überprüft werden.

Erwin und Otto Speckter

Der Lübecker Künstler **Erwin Speckter** (1808-1835) kann als charakteristisches Beispiel eines Künstlers in der Nachfolge Overbecks genannt werden.[772] Tief beeindruckt von Overbecks Werk *Einzug Christi in Jerusalem*, das 1824 in der Hamburger Marienkirche aufgestellt wurde, reiste er 1825 zusammen mit Julius Milde nach München, zu Cornelius, wo er an der Akademie ausgebildet wurde. Aus dem Jahr 1824 ist die Zeichnung *Engel*

[768] ABB: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1104.
[769] ABB: Ebda., Nr. 1069.
[770] ABB: Kunsthandel, Privatbesitz der Autorin.
[771] Vgl. hierzu auch SUHR 1991, S. 69.

bewachen das Ruhelager Christi aus der Hamburger Kunsthalle erhalten (ABB.217)[773], eine Darstellung des schlafenden Christuskindes, behütet von Maria und Joseph sowie von drei Engeln, die Speckter als Personifikationen von Glaube, Liebe und Hoffnung ausweist, in Anlehnung an die Messias-Prophezeiung von Jesaja (Jes. 9,6-7).[774]

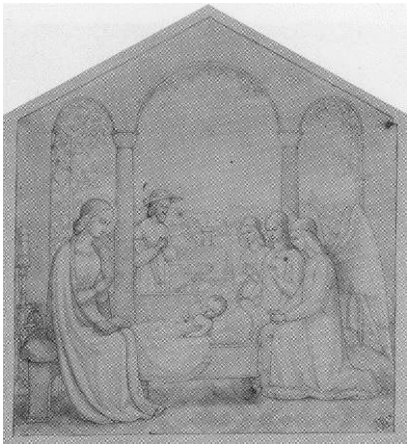




ABB. 217-218

Die Figuren orientieren sich stilistisch an Overbeck, wie auch in einem Aquarell von 1828 mit dem Titel *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, das in Speckters Münchner akademischer Zeit entstanden ist (ABB.218)[775], aber an der nazarenischen Darstellungs-weise festhält. Christus ist vor einer Landschaftskulisse (im Hintergrund Jerusalem) unter einem Baum sitzend dargestellt. Umgeben von Jüngern und von Müttern mit Kindern, hat er ein Kleinkind auf dem Schoß, zwei weitere halten sich an seinen Oberschenkeln fest, ein viertes sitzt zu seinen Füßen. Die enge Beziehung von Christus zu den Kindern ist hier durch die körperliche Nähe demonstriert, Christus selbst erscheint als würdevolle Person in langem Gewand und Mantel, aufrecht sitzend, den Kopf leicht zur Seite (dem rechts neben ihm stehenden Kind zugeneigt. Er hat ein längliches Gesicht mit mildem Ausdruck, einem hellem Bart. 1828 begann Speckter das Ölgemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* (Privatbesitz) (o.ABB.). Begonnen hatte es der Künstler in München, aufgrund eines Auftrags aus Hamburg wurde es aber in Hamburg vollendet und auf der Hamburger Kunstausstellung 1829 ausgestellt.[776] Ein weiteres Ölgemälde *Die drei Marien am Grabe* von

---

[772] Speckter wurde schon früh von dem Maler Heinrich Herterich und 1822 durch den von Italien heimgekommenen Baron Rumohr zur Kunst geführt, hatte außerdem regen Austausch mit seinem. Freund Julius Milde. Er unternahm zahlreiche Reisen, s. „Briefe über Speckters Italienreisen", hrsg. von Prof. Wurm: Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien, 2 Bde. 1846.
[773] ABB: GROSS, Friedrich: Nazarenertum im Widerspruch der Zeit, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 487.
[774] Hierzu s. GROHN, Hans-Werner und STUBBE, Wolf (Hrsg.): Museum und Kunst: Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1970, S. 164.
[775] ABB: GROSS 1983, S. 487.
[776] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 783.

1829 (ABB.219)[777] in Rundformat ist im Besitz der Hamburger Kunsthalle. Christus erscheint mit ovalem Kopf, langem welligem dunkelbraunem Haar und dunklem Bart. Sein gütiger Blick erinnert an Speckters *Kinderfreund*, das Haar eher an Overbecks Karlsruher Bild der *Auferweckung des Lazarus*, jedoch scheint die Kopfform bei Speckter oval, mit ausgeprägtem Hinterkopf, vergleichbar mit den Darstellungen von Heinrich und Ferdinand Olivier. Die Marien drücken durch ihre Mimik und Gestik sowohl Achtung als auch Unterwürfigkeit aus. Ähnlich unterwürfig erscheint die vor Christus am Boden kniende Maria Magdalena in Speckters Gemälde *Christus erscheint Maria Magdalena am Grabe* (ABB.220)[778].



ABB. 219

Im Gegensatz zu Overbecks Darstellung trägt Magdalena bei Speckter das blonde lange Haar (in mittelalterlicher Manier) offen, während Christus in antikisierender Gewandung und mit Nimbus, allerdings ohne Kreuzfahne erscheint. Seine Hände vollziehen eine abwehrende Geste. Er wirkt (dem Thema entsprechend) ebenfalls wie Overbecks Christus kühl und distanziert. Der Bildaufbau, die Figurendisposition und auch die pastellige Farbigkeit erinnern stark an **Fra Angelicos** Fresko *Noli me tangere* (ABB.220)[779] in San Marco in Florenz. Hier ist Christus allerdings blond mit Kreuznimbus und mit Schaufel eindeutig als Gärtner gezeigt.





ABB. 220 u. 221

[777] Ebda.; ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[778] ABB: AK: ZWISCHEN POESIE UND WIRKLICHKEIT, ERWIN UND OTTO SPECKTER. Zwei Hamburger Künstler in der Nachfolge Runges, Kat. Ausst. Hamburg 1977, o.O. 1977, o. S.
[779] ABB: URL: http://www. lothar-bross.de.

Auch der jüngere Bruder Erwins, **Otto Speckter**, der in der Lithographie-Anstalt seines Vaters mitarbeitete, hat sich an Overbeck orientiert, was eine von ihm angefertigte Lithographie *Christi Einzug in Jerusalem* (roy. fol.) von 1833 (ABB.222)[780] nach Overbecks Gemälde belegt. Eine weitere Lithographie (roy. fol.) Otto Speckters nach Overbecks *Christus am Ölberge* im Betsaal des Hamburger Krankenhauses ist schriftlich überliefert, die auch als Blatt des Hamburger Kunstvereins 1842 vertrieben wurde.[781] Otto Speckter kann also als Nachfolger (bzw. Kopist) Overbecks genannt werden. Bei Erwin Speckter ist eine Anlehnung an Overbecks Darstellungen der zwanziger Jahre zu sehen, aber auch an Ferdinand und Heinrich Olivier, insbesondere was die ovale Kopfform und den auffällig milden Gesichtsausdruck anbelangt. Insgesamt wirkt die Christusfigur Speckters stärker an der altdeutschen Kunst orientiert, was auch durch die dunkleren Haare zum Ausdruck kommt.



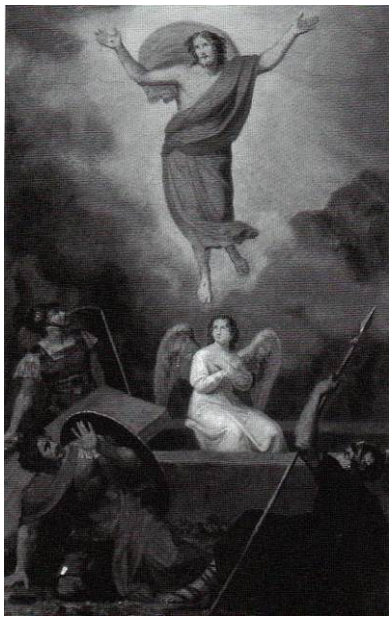
ABB. 222

Marie (Anna Maria) Ellenrieder, Luise Seidler und Pauline Steinhäuser

Im Einfluss von Overbeck und dessen Umkreis stand auch die junge, aus Konstanz stammende (katholisch geprägte) Künstlerin **Marie Ellenrieder** (1791-1863), die zunächst zwischen 1813 und 1820 an der Münchener Akademie unter Johann Peter von Langer (s.o.) ausgebildet wurde und sich von 1822 bis 1824 zum weiteren Studium in Rom aufhielt.[782] Dort entstand *Die Auferstehung Christi* von 1822 (ABB.223)[783], deren Christusfigur in der Haltung starke Anklänge an Raffael aufweist (s.o.).

---

[780] ABB: URL: http://www. de.academic.ru.
[781] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 781.
[782] Die in Konstanz geborene Marie Ellenrieder (1791-1863) wird bei Boetticher als „Schweizer Künstlerin Ann Maria Ellenrieder" bezeichnet (s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 261) und erhielt im Alter von 22 Jahren als erste Frau das Privileg, zum Studium an der Kunstakademie zu München zugelassen zu werden. Sie wurde unterstützt von Ignaz Heinrich von Wessenberg und arbeitete nach ihrem Studium im Südwestdeutschen Raum insbesondere als Porträtmalerin. Außerdem schuf sie katholische Sakralkunst, s. AK: KAUFFMANN/ ELLENRIEDER 1992. - BÜTTNER: Katharina: Marie Ellenrieder (1791–1863). Bildfindungen einer badischen Nazarenerin, in: Kunst und Architektur in Karlsruhe: Festschrift für Norbert Schneider. Universitätsverlag Karlsruhe, Karlsruhe 2006, S. 45–58; vgl. PECHT, Friedrich: Zur Erinnerung an Marie Ellenrieder, Badische Hofmalerin, geb. in Konstanz den 20. März 1791, gest. in



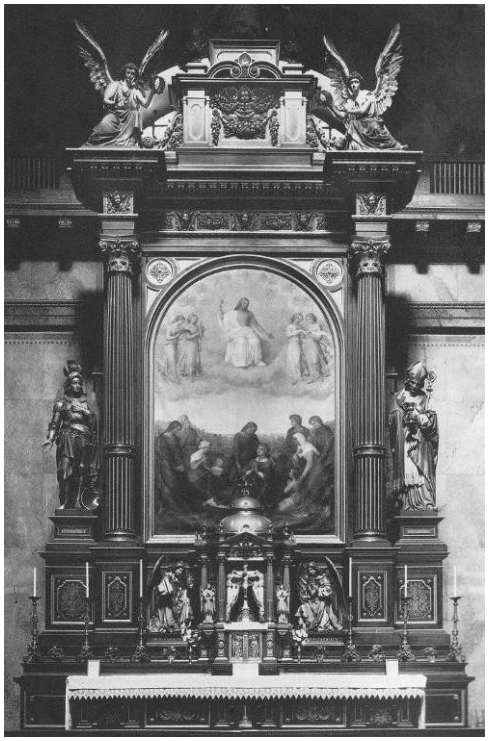


ABB.223-224

Der Kopf Christi wird von Ellenrieder allerdings weniger oval dargestellt als bei Raffael, auch ist Christus mit halbentblößtem Oberkörper abgebildet. Im Anschluss an ihren Romaufenthalt reiste Ellenrieder nach Florenz, wo sie Kopien nach Renaissance-Künstlern anfertigte. Später widmete sie sich in Baden vollständig der religiösen Kunst, besonders farbenfrohe und süßlich-kitschig wirkende Madonnenbilder in Anlehnung an Raffael waren ihre Spezialität. Die Künstlerin selbst gilt als fromm.[784] Hinsichtlich ihres Christusbildes wurden drei undatierte Altarbilder aus der Kirche in Ichenheim (o.ABB.)[785] ermittelt, außerdem das 1826/27 entstandene Gemälde *Der zwölfjährige Jesus* und *Jesus der Kinderfreund* in der Spitalkirche/Dreifaltigkeitskirche in Konstanz (o.ABB.).[786] 1827 hat Ellenrieder eine *Himmelfahrt Christi* für Ortenberg geschaffen. 1828 erhielt sie den Auftrag, ein großformatiges Gemälde für den Hochaltar der neuen katholischen Stadtkirche St. Stephan in Karlsruhe zu malen (ABB.224)[787], das die Steinigung des heiligen Stephanus (im unteren Bildbereich darstellt, im Himmelsbereich einen thronenden Christus von Engeln begleitet. Christus ist hier blond, mit weißem Gewand und wiederum mit entblößtem Oberkörper à la Raffael dargestellt.

Konstanz den 5. Juni 1863, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 2, 1863, S. 159f, zu Ellenrieder s.a. F. W. Fischer (Hrsg.): Marie Ellenrieder 1791-1863: Gedächtnis-Ausstellung aus Anlaß ihres 100. Todestags, Wessenberghaus Konstanz 1963.

[783] ABB: Bildarchiv Foto Marburg, dort auch eine Radierung dazu.

[784] PECHT 1863, S. 160.

[785] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 262, Nr. 6-8.

[786] Ebda., Nr. 43.

[787] ABB: AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992, S. 57, Abb. 8.

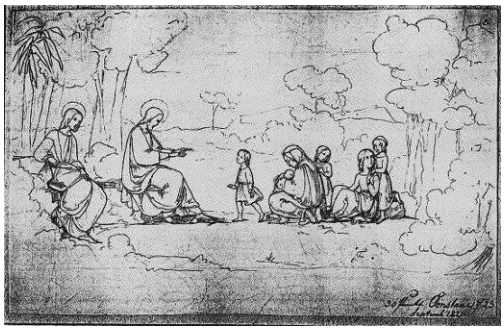
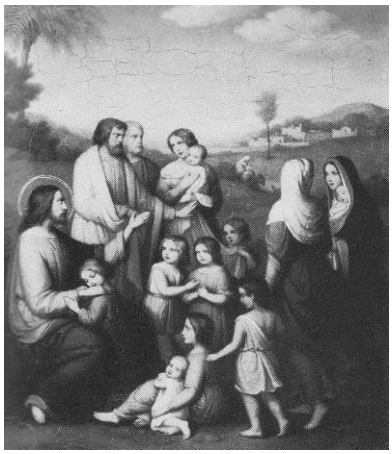




ABB. 225-229




Während eines weiteren Italienaufenthaltes von 1836 bis 1840 hat Ellenrieder Studien für einen „göttlichen Kinderfreund" angefertigt (ABB. 225 u. 226)[788]. Für die Kirche in Kallenberg bei Gotha ist das Gemälde *Christus, die Kinder segnend* von 1838 bis 1840 (Vorstudie ABB.227)[789] entstanden. Das Thema der Kindersegnung hatte Ellenrieder bereits zu Münchner Akademiezeiten durch ihren Lehrer Johann Peter von Langer kennen gelernt (s.o.). Im Gegensatz zu dessen streng klassizistischer Darstellung des würdevollen (erhöht) stehenden Christus ist dieser nun sitzend auf die menschliche Ebene gerückt. Er ist am linken Bildrand dargestellt und wendet sich den Menschen in seiner Mimik und Gestik zu. Auch spielt die Szene bei Ellenrieder in freier Natur und nicht wie bei Langer vor einer städtischen Kulisse. 1842 hat die Künstlerin das Motiv nochmals in einem fast identischen Gemälde umgesetzt (ABB.228)[790].

In einem weiteren Gemälde *Jesus als Kinderfreund* von 1845 (ABB.229)[791] ist die Darstellung auf Christus und eine Mutter, die ihm ihre beiden Kinder bringt, reduziert. In der Farbabbildung ist die starke Orientierung Ellenrieders an der italienischen Renaissance, insbesondere an Raffael besonders evident. Außerdem sei auf Ellenrieders Vorbild

---

[788] Studien zur Kindersegnung: ABB: AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992, S. 113, Abb. 5 (Studie von 1827, Fürstlich Fürstenbergische Sammlung in Donaueschingen) u. Abb.6 (Studie nach 1842 in der Graphischen Sammlung im Kunsthaus Zürich). Auf den Kinderreichtum der Züricher Skizze hat Waldkirch (ebda., S. 114) hingewiesen.

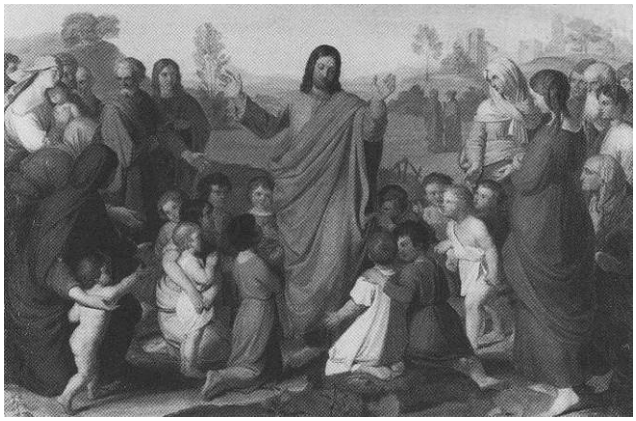
[789] Im Ausstellungskatalog KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992 wird die *Kindersegnung* auf 1839 datiert, s.o. ABB: Ebda. S. 214, Kat. 48. Hier ist eine Vorzeichnung abgebildet.

[790] ABB: Ebda. S. 215, Kat. 49.

[791] Das Bild wurde von der Autorin (bedauerlicherweise ohne weitere Angaben) auf einer Internetseite entdeckt, ABB: URL: http://www.detmold-lutherisch.de.

Overbeck verwiesen, in dessen Stich der *Kindersegnung* (ABB.230)[792] Christus im Bildzentrum stehend und umringt von Kindern sowie in einem äußeren Kranz von Erwachsenen erscheint. Der enge Kontakt zu den Kindern fehlt hier gänzlich, der Christustypus ist mit dem dunklen welligen Haar, ausgewogenen Gesichtszügen, würdevollen aber wohlgesonnen und gütig wirkend, demjenigen von Ellenrieder recht ähnlich.

Ellenrieders Künstlerkollegin und Zimmergenossin in Rom, **Louise Seidler** (1786-1866), mit der ein reger Austausch innerhalb der nazarenischen Gemeinschaft bestand, schuf 1829 nach ihrer Rückkehr aus Italien das Gemälde *Christus* (ABB.231)[793] als Privatauftrag von Charlotte von Ahlefeldt für eine Kirche ihres Gutsdorfes Sehestedt.[794] Hierzu ist ebenfalls eine Vorzeichnung erhalten (ABB.232)[795], die sich im Landesmuseum in Mainz befindet.[796] Die Figur des auf dem Regenbogen stehenden Christus mit weit ausgebreiteten Händen, die Wundmale präsentierend ist ein alter Typus, wie er beispielsweise in Taddeo Gaddis *Transfiguration* (s.o.) dargestellt wurde. Christus dominiert in Großansicht das Bild, im Hintergrund sind (leicht verschwommen) mehrere ihn anbetende Engel dargestellt. Die Christusdarstellung ist mit der von Marie Ellenrieder vergleichbar und orientiert sich an Overbecks Karlsruher Lazarusbild.



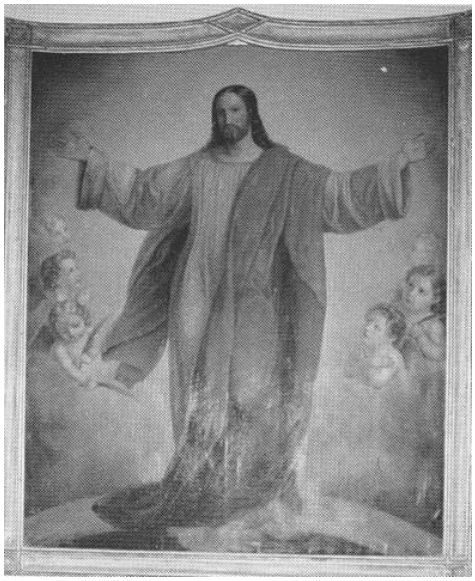




ABB. 230-232

[792] ABB: AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992, S. 213
[793] ABB: AK: ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT 1999, S. 182, Kat. F 29. Katalogtext zum Gemälde ebda.
[794] Das Motto des Gemäldes lautet: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seyd, ich will Euch erquicken", s. Ebda.
[795] ABB: Ebda.
[796] Ebda.

Auch die jüngere **Pauline Steinhäuser** (1810-1866) wurde Jahre später in Rom (ab 1839) als Künstlerin nazarenisch geprägt und schuf um 1850 das Gemälde *Christus und die Samariterin* (ABB.233)[797]. Ebenso wie sechzig Jahre zuvor **Angelika Kauffmann** (ABB.64) arbeitet sie im Querformat und reduziert die Darstellung auf zwei große Dreiviertelfiguren im Bildvordergrund. Die südliche Landschaftskulisse mit kegelförmigem Berg und einem ins Meer mündenden Küstenabschnitt ist ebenfalls vergleichbar. Bei Steinhäuser ist zusätzlich ein Baum im Hintergrund abgebildet, wodurch Christi hell angestrahltes Gesicht deutlich kontrastierend hervortritt. Auch die Figurendarstellung ist bei Steinhäuser bewegter: Im Gegensatz zur bildparallelen Darstellung der beiden Figuren bei Kauffmann, die einander zugewandt am Brunnenrand sitzen, ist das Bild bei Steinhäuser diagonal aufgebaut. Die Samariterin, nahezu als Rückenfigur gezeigt, wendet sich Christus zu, ihr Kopf ist im Profil zu sehen, ihr Blick scheint nachdenklich nach unten gerichtet. Ihre linke Hand hält den Eimer, die Rechte das Brunnenseil. Den rechten Bildrand schließt ein blumenumranktes Mauerstück ab.[798] Im Katalog „Zwischen Ideal und Wirklichkeit" wird die Meinung vertreten, die beiden Figuren seien bei Steinhäuser als „gleichberechtigte Gesprächspartner" dargestellt – die Autorin dieser Arbeit hingegen vertritt die Meinung, dass hier durchaus zwischen einem aktiven Part (Christus mit Redegestus und eindringlichem Blick) und einem passiven Part unterschieden werden kann und die Person Christi in ihrer Funktion als Lehrer deutlich hervorgehoben wird, wie im Übrigen auch bei Kauffmanns Darstellung. Bei Steinhäuser ist Christus wie bei Kauffmann von klassischer Schönheit, dennoch deutlich weicher dargestellt und erinnert mit seinen dunklen Augen und relativ niedriger Stirn entfernt an die frühen Christusdarstellungen von Overbeck und auch an diejenigen von Dürer.





ABB. 233 u. 64

[797] ABB: Ebda., S. 185, F 35, Katalogtext zum Gemälde ebda.

Julius Schnorr von Carolsfeld

Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) vertritt zusammen mit den Brüdern Olivier und Theodor Rehbenitz das protestantische Nazarenertum. Er hat eine Vielzahl von Themen zum Leben Christi behandelt und nimmt nicht zuletzt aufgrund der Umsetzung seiner Werke in den gedruckten Medien eine wichtige Rolle für das Christusbild im 19. Jahrhundert ein. In diesem Rahmen kann aus der großen Menge seiner Werke nur eine Auswahl getroffen und angesprochen werden (s.a. Verzeichnis). [799] Die ersten biblischen Szenen aus dem Neuen Testament sind nach 1815 entstanden. 1811 hatte Schnorr sich nach Wien begeben (zunächst an die Akademie), wo er bald unter Einfluss der **Brüder Olivier** geraten war, was sich auch anhand seines Christusbildes ersehen lässt (s.u.). Mit **Ferdinand Olivier** war er außerdem eng befreundet.[800] Dem Lukasbund hatte er sich erst 1817, am Ende seiner Wiener Zeit angeschlossen.[801]

1817 hat Schnorr von Carolsfeld das kleinformatige Bild *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi* (ABB.234)[802] geschaffen. Das Gemälde wird durch zwei Zeichnungen in Dresden und Berlin vorbereitet.[803]





ABB. 234 u. 235

---

[798] Vgl. Ebda, wo das Mauerstück als „gemauerter Wasserpfosten" bezeichnet wird.

[799] Eine jüngere Untersuchung zu Schnorr Ölgemälden stellt die Monographie von Michael Teichmann dar, der auch ein Werkverzeichnis angefügt ist. Diese Untersuchung orientiert sich allerdings stark an den vorherigen Publikationen, s. TEICHMANN, Michael: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) und seine Ölgemälde: Monographie und Werkverzeichnis, Frankfurt/Main u.a. 2001.

[800] Vgl. AK: DIE NAZARENER 1977, S. 114.

[801] Zum künstlerischen Umfeld Schnorrs s. BÜTTNER, Frank: Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunstanschauungen seiner Zeit, in: AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 53-69.

[802] ABB: AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 95.

[803] Die Zeichnungen werden zusammen mit einem Karton zum Gemälde aus Lübeck besprochen bei: GERKENS, Gerhard: Zwei Kartons der Nazarener im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 31, 1992, S. 115-128.

Die in Berlin befindliche Feder- und Pinselzeichnung *Besuch der Heiligen Familien* von 1816 (ABB.235)[804] zeigt die Szene des Besuchs von Zacharias, Elisabeth und dem Johannesknaben bei Joseph, Maria und dem Jesuskind. Sie spielt im Freien, im Garten der Familie Jesu, einem mittelalterlichen Hortus conclusus in altdeutscher Manier nachempfunden. Eine schräge, zackenförmig durch das Bild laufende, halbhohe Steinmauer umschließt den Privatbereich. Rechts an der Mauer steht Elisabeth mit dem Johannesknaben. Sie hat ihn hoch gehoben und wendet sich ihm zu, um ihm auf der gegenüberliegenden Mauerseite den Jesusknaben zu zeigen. Dieser ist als Kleinkind auf Marias Schoß dargestellt. Sie wendet sich ihm liebevoll zu und hält ihn mit beiden Armen umfasst. Das Motiv der Maria Eleusa ist auch aus der italienischen Renaissance bekannt.[805] Im Hintergrund unter einer Laube begrüßen sich die beiden Männer, einander die Hände schüttelnd. Wie bereits Hartmann betont hat, liegt der besondere Charakter des Bildes nicht im religiös-kultischen Bereich, sondern im familiären, intimen.[806] Hier kommt der bereits angesprochene Aspekt „Innigkeit" sehr gut zum Ausdruck. Hartmann weist auch auf die neue Visualisierung der Verbindung der Personen untereinander hin, die einen Zug des Menschlichen in die Sphäre des Heiligen einbringe. Nicht das Geschehen selbst, sondern wie es empfunden werde, sei ein wichtiges Charakteristikum der Romantik und Kennzeichen der Kunst des 19. Jahrhunderts.[807] Dieser Aspekt wird im Folgenden noch weiter verfolgt werden. Das Gemälde *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi* wurde in Anlehnung an die altdeutsche Kunst geschaffen.[808] Es variiert und lockert die Darstellung im Vergleich zur oben angeführten Zeichnung etwas auf, anstelle der Mauer ist ein Zaun getreten, das Christuskind befindet sich nicht auf dem Schoß Mariens, sondern auf einer Decke am Boden, der Johannesknabe, auf dem Arm seines Vaters, streckt sich in Richtung Jesus. Ohne die Beeinflussung durch Friedrich Oliviers Gemälde *Die Heilige Familie am Werktag* mit dem Hintergrund von Schlegels Kunstprogramm, das die Einfachheit und Natürlichkeit als ursprünglichen Charakter des Menschen definiert, sind die beiden Bilder Schnorrs nicht zu erklären.[809]

---

[804] HARTMANN nennt im Gegensatz zu GRADMANN 1817 als Entstehungsjahr, was aber unlogisch erscheint. Die Zeichnung ist monogrammiert und datiert auf 1816 und befindet sich im Kupferstichkabinett in Berlin. ABB: GROTE 1938, S. 155, Nr. 88.

[805] Siehe z.B. Raffael: *Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani*, München, Alte Pinakothek.

[806] Hartmann räumt allerdings ein, dass der Zug des Intimen bereits im späten Mittelalter eintrat z.B. in der Beziehung Mutter-Kind bei Madonnendarstellungen. Neu sei jetzt aber, dass „ein Bild gar nicht mehr verstanden werden kann, wenn man nicht nur nicht mitfühlt - von religiösem Erschauern oder Anbeten ist längst nicht mehr die Rede -, sondern auch wenn man nicht mitdenkt." (HARTMANN 1954, S. 12).

[807] HARTMANN 1954, S. 11, verweist auch auf BEENKEN 1944, S. 260.

[808] Vgl. AK: DIE NAZARENER 1977, S. 114. - AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 65.

[809] Vgl. Ebda. und bezüglich Schlegels Ideologie s. S. 115.

Christus als Erwachsener tritt bei Schnorr in weiteren frühen Werken insbesondere in Bildern mit Szenen aus dem Bereich der Gleichnisse und Wundertaten auf, beispielsweise in den Zeichnungen *Jesus und die schlafenden Jünger am Ölberg* von 1816 (ABB.236)[810], *Der Jüngling zu Nain* (o.ABB.)[811] oder in der Sepiazeichnung *Christus in Gethsemane* von 1816 (o.ABB.)[812]. In der Zeichnung *Jesus und die schlafenden Jünger am Ölberg* von orientiert sich Schnorr hinsichtlich Komposition, Figurenauffassung und detailgetreuer Wiedergabe der Einzelheiten wiederum stark an altdeutschen Vorbildern. Dies belegt der Vergleich mit **Martin Schongauers** *Christus in Gethsemane* um 1480-90 (ABB.237)[813] aus dem Dominikaner-Altar in Colmar, aber auch zu Overbecks gleichnamigem Bild (ABB.103), wenngleich die Christusdarstellung bei Overbeck mit den ausgestreckten Armen ungleich expressiver wirkt als der in sich gekehrte Christus bei Schnorr, der die Hände zum Gebet gefaltet hat.





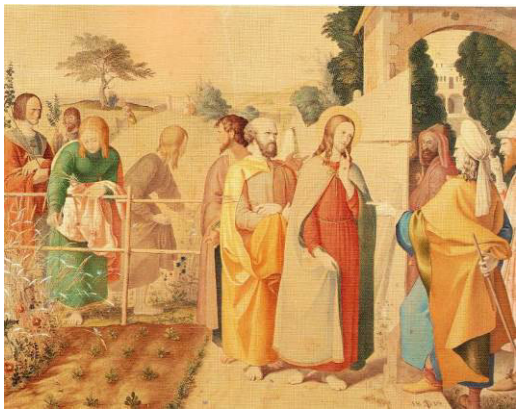


ABB. 236-238

Der frühe Christustypus Schnorr von Carolsfelds variiert teilweise. Er besitzt einen auffällig voluminösen runden Hinterkopf und ein ovales Gesicht, das sehr jugendlich wirkt. Im Gegensatz zu Overbecks frühen Darstellungen aber sind die Augen klein, die Nase sehr

---

[810] ABB: AK: NAZARENER 1977, C 37.
[811] Vgl. LASCH 1904, S. 352. ABB: Ebda.
[812] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 612, das hier genannte Bild ist vermutlich identisch mit o.g. Zeichnung *Jesus und die schlafenden Jünger am Ölberg.*
[813] ABB: KEMPERDICK 2004, S. 203.

schmal, die Lippen dünn, das Kinn spitz gehalten, die ganze Gestalt wirkt zart und schlank. Die in dicken Lockenbündeln herabfallenden Haare erinnern an die byzantinisierende und altdeutsche Auffassung und die Umsetzung der Brüder Riepenhausen (s.o.) sowie insbesondere an diejenige Christusdarstellung der Brüder Olivier, auf deren Einfluss bereits hingewiesen wurde. So ist von Carolsfelds Christusdarstellung vergleichbar mit den genannten Bildern Ferdinand Oliviers *Christus und die Samariterin am Brunnen* oder Heinrich und Ferdinand Oliviers *Abendmahl* von 1810.



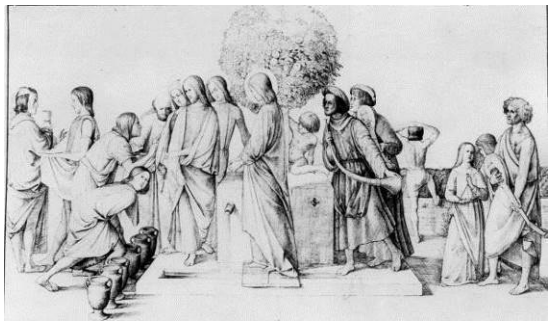


ABB. 239 u. 240

Die Szenen in den frühen Werken (der Wiener Zeit) von **Schnorr von Carolsfeld** wirken insgesamt fast statisch, beispielsweise in dem Aquarell *Gleichnis von den Ähren* von 1816 (ABB.238)[814] in Leipzig, wo die Figuren säulenhaft, wie ausgeschnitten und nebeneinander eingeklebt erscheinen. Die Gewänder sind schlicht und ruhig gehalten. Das Thema der *Hochzeit zu Kana* beschäftigte Schnorr von Carolsfeld zunächst 1818/19. Sein gleichnamiges Ölgemälde (ABB.239)[815], heute in der Hamburger Kunsthalle, wird als sein erstes in Rom gemaltes Bild bezeichnet (er ist am 23. Januar 1818 in Rom eingetroffen). Zu dem Gemälde gehören auch die Zeichnung in Dresden (ABB.240)[816] sowie ein Karton im Städel Frankfurt (o. ABB.) und außerdem eine Beschreibung Schnorrs in einem Brief an seinen Vater vom 19. August 1819. Auch in der Dresdener Zeichnung tritt eine schlanke schmale Christusfigur auf, die dem oben erwähnten Typ der frühen Bilder entspricht.

---

[814] ABB: AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 98, Kat. Nr. 11. Eine Sepiazeichnung in nahezu gleicher Größe ist laut Boetticher im Besitz der Akademie der bildenden Künste in Wien, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 612.

[815] Bei Boetticher ist ein Ölgemälde mit demselben Titel genannt, das sich in schottischem Privatbesitz befindet (Cloincard Castle); Das Gemälde der Hamburger Kunsthalle hat die Inv. Nr. 2938, hierzu s. AK: DIE NAZARENER 1977, S. 131. ABB: Ebda. C 37. - GROSS, Friedrich: Biblischer Orient und Präraffaeliten, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1983-84, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983, S. 490.

Die stilistische Auffassung der Gewänder verändert sich, sie verlieren die mittelalterliche Starre und wirken bewegter. Christus selbst ist in der Hochzeit zu Kana aber noch durchaus in „altdeutscher" Manier mit ovalem schmalen Gesicht, dunklem Haar und schlanker Figur geschildert, im Gegensatz zu den vielfältigen Renaissance-Elementen, die Schnorr eingebaut hat.[817] Spickernagel konstatiert: „Der Rang Christi wird durch die statuarische Haltung, die Plazierung im Vordergrund, die ihm symmetrisch zugeordneten Begleiter und die hohe Hintergrundarchitektur betont."[818] Das Gemälde beinhaltet laut Gross verschiedene Aspekte: Er verweist auf den Bezug zu Luthers Predigt über das Johannesevangelium (Joh. 2,1.11) zum zweiten Sonntag nach Epiphanias, wo Luther durch das Mitwirken Christi auf der Hochzeit das vierte Gebot geehrt sah und die Alltagsarbeiten wie Haushaltung, christliche Kindererziehung und treue Gesindearbeit würdigte. Schnorr hat die alltäglichen Dienstleistungen bei der Hochzeit in diesem Sinne dargestellt und durch „raffaelitische Schönheit, harmonische Farben, klare Anordnung der Figurengruppen, bildparallel gestaffelte Raumabschnitte und Architektur schuf der Künstler indessen eine Atmosphäre des poetisch und religiös geläuterten Lebens."[819] Das fertige Gemälde wurde am 3. April 1819 bei einer Feier anlässlich der Ankunft von Kaiser Franz I. im Palazzo Caffarelli ausgestellt. Ein Umriss, den Schnorr am 1. April 1820 an seinen Vater schickte, wurde von Th. Langer gestochen und in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 1867 publiziert.[820] Hieraus ist zu schließen, dass das Gemälde Zuspruch erhielt; außerdem brachte es dem Künstler eine Mitarbeit bei Overbeck und Cornelius ein (den Auftrag der Ariost-Darstellungen im Casino der Villa Massimo).

In dem 1822 geschaffenen Ölgemälde *Der Zinsgroschen* (ABB.241)[821] im Düsseldorfer Kunstmuseum ist die Christusdarstellung des würdevoll (etwas statisch) aufrecht stehenden Christus vergleichbar mit der in dem Gemälde *Die Hochzeit zu Kana.* Christus hat dunkelbraunes Haar und helle Haut sowie ebenmäßige Gesichtszüge, wirkt in sich gekehrt und besonnen.

---

[816] ABB: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 130, C 26. Der Karton, der nicht exakt dem ausgeführten Ölgemälde entspricht, ist im Besitz des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/Main.
[817] Auf den Stilwandel hin zur Renaissancekunst hat bereits Gradmann verwiesen s. GRADMANN 1902, S. 590.
[818] SPICKERNAGEL, Ellen: „Das Innerste erschüttern und bewegen". Zur religiösen Tafelmalerei der Nazarener, in: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 115.
[819] GROSS, Friedrich: Biblischer Orient und Präraffaeliten, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 490.
[820] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 609.
[821] ABB: TEICHMANN 2001, S. 253, Kat. Nr. 10. Literatur zum Bild s. Ebda. - AK: SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 214f.





ABB. 241 u. 242

Im *Zinsgroschen* und dem Ölgemälde *Christus als Kinderfreund. „Lasset die Kindlein zu mir kommen!"* von 1823 (ABB.242)[822] ist Christus in seinem ernsthaften Erscheinungsbild, seinem ruhigen und distanzierten Auftreten und Äußeren vergleichbar. Das Gemälde wurde in Rom, für den Domherrn Baron von Ampach geschaffen.[823] Es ist eines von neun Bildern aus dem Zyklus des Lebens Christi, den von Ampach 1820 für die Hauskapelle der Kurie in Naumburg in Auftrag gab.[824] Von Carolsfeld hatte bei dem Unternehmen die künstlerische Oberleitung inne.[825] In **Carl Christian Vogel von Vogelsteins** (1788-1868) Gemälde *Christus am Kreuz* (ABB.243)[826] ist Christus mit nach oben gerichteten Augen am Kreuz abgebildet.

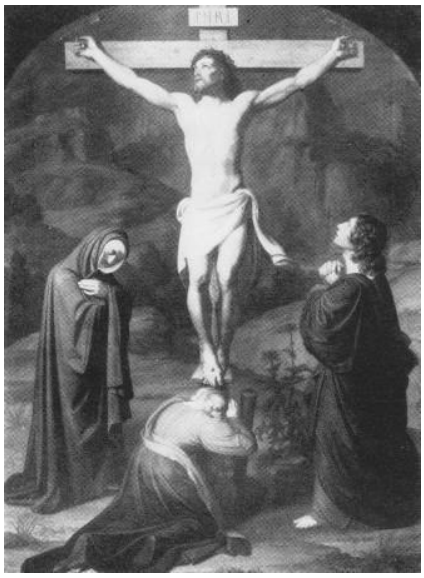


ABB. 243

[822] ABB: AK: JULIUS SCHNORR ZU CAROLSFELD1994, S. 200.
[823] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 609, vgl. RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 312.
[824] Nach dessen Tode sind die Gemälde in den Besitz des Doms von Naumburg übergegangen. Der Baron hat sich selbst zu den Bildern geäußert, s. AMPACH, Christian Leberecht von: Zur Erläuterung der Anschauung der neuen Christusgemälde, Naumburg 1828.
[825] Schadows Altarbild *Christus erklärt das Gesetz, den Unterschied seiner Lehre von der des Alten Testaments* (s.u.) steht im Mittelpunkt des Zyklus', rechts des Altarbildes waren die Gemälde von Theodor Rehbenitz *Die Versuchung Jesu* (s.u.), *Christus und die Pharisäer mit dem Zinsgroschen* von Friedrich Olivier (s.o.), *Christus am Ölberg* von Philipp Veit (s.u.) sowie von Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788-1868) *Christus am Kreuz* vorgesehen, links des Altarbildes *Christus, die Kinder segnend* von Schnorr, im Münchner Glaspalast verbrannt, *Christus, die Canäerin heilend* von Adolf Senff (1785-1863), *Christus, den Jüngern die Füße* waschend von Carl Eggers und *Christus, den Jüngern zum letzen Male erscheinend* von H. Naecke. Aufgrund fehlender Abbildungen sind die Gemälde bedauerlicherweise nicht verglichen werden.
[826] ABB: RICHTER, Rainer: Carl Christian Vogel von Vogelstein – ein Nazarener in Sachsen, in: *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Beiträge, Berichte 1983, Bd. 15, S. 48. Zur Bildgenese und Einbindung in den Zyklus für den Domherren zu Ampach sowie Bildbeschreibung des Bildes von Vogelstein s. Ebda, S. 47f.

Links steht Maria, die Arme über der Brust verschränkt, den Kopf gesenkt, rechts Johannes mit gefalteten Händen, während Maria Magdalena am Fuß des Kreuzesbalkens kniet. Die Landschaft ist karg und felsig, seitlich hinter dem Kreuz ist ein Distelstrauch abgebildet, der Richter zufolge als „Sinnbild irdischen Schmerzes" gilt.[827] Als nazarenisch bezeichnet er die „betont lineare Gestaltung der Figuren, das Fehlen von Überschneidungen und die valeurarme, flächige Farbgebung".[828] 1830 versuchte Johann Gottlon von Quandt die neun Christusgemälde für eine Ausstellung nach Dresden zu holen, ein Unternehmen, das bei von Ampach nicht auf Zuspruch stieß.[829]

Gegen Ende der zwanziger Jahre veränderte sich der Christustypus von Carolsfelds, was seine Feder- und Pinselzeichnung zur Bibelillustration *Christus und die Jünger am Ölberg* von 1827 (ABB.244)[830] dokumentiert: In der klar gegliederten Komposition nimmt Christus die Hauptrolle ein, denn er überragt die weiteren Figuren und ist als einzige Person stehend dargestellt. Er hat Volumen, sowohl was den Körperbau als auch die Gewandbehandlung anbelangt. Sein Gesicht ist reifer und „klassischer". Es ist in seiner Physiognomie vergleichbar mit Friedrich Oliviers Zeichnung *Christus im Hause von Maria und Martha im Beisein dreier Jünger* von 1822 (s.o.). In den Stichen ist prinzipiell ein milder gütiger Christus mit weichen Gesichtszügen zu beobachten, so in dem Blatt *Ich bin bei Euch alle Tage* von 1828 (ABB.245)[831] aber auch in der vor 1836 entstandenen Zeichnung *Die Erweckung von Jairi Töchterlein* (ABB.246)[832].



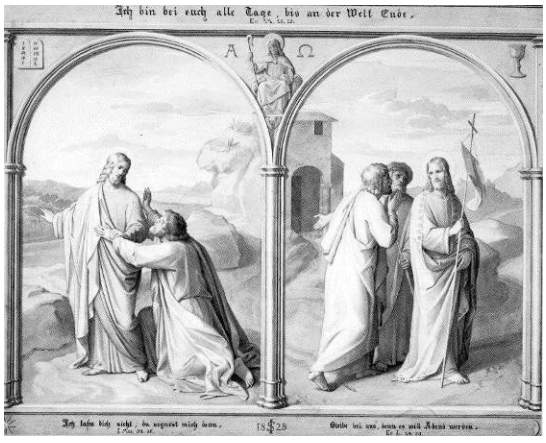


ABB. 244 u. 245

[827] RICHTER 1983, S. 48.
[828] Ebda.
[829] Ebda, S. 47.
[830] ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 147.
[831] AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 135, Kat. Nr. 65.
[832] ROGNER, Klaus P. und BERNHARD, Marianne: verlorene Werke der Malerei in der Zeit von 1939-1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien, München: Ackermann 1965, Bd. 1: Malerei, Nr. 1046. Hier ist allerdings ein deutlich jüngerer und bartloser Christus dargestellt.

In den dreißiger Jahren sind auch von Schnorrs älterem Bruder **Ludwig von Carolsfeld** (1789-1853) Christusdarstellungen entstanden (o.ABB.).[833]

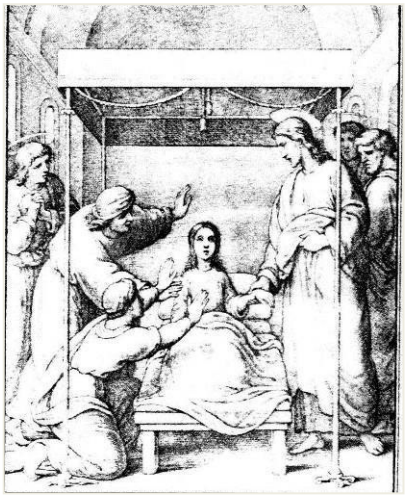




ABB. 246 u. 247

Eine Mischung aus Renaissance-Elementen und einem traditionell mittelalterlich aufgefassten Christustypus stellt Schnorr in seinem Gemälde *Domine, quo vadis?* von 1843 (ABB.247)[834] im Kunstmuseum Basel dar. Das Bild schildert den apokryphen Petrusakten zufolge die Begegnung des kreuztragenden Christus auf der Via Appia mit dem aus Rom geflüchteten Apostel Petrus, der seitlich kniend dargestellt ist, während die Figur Christi deutlich größer, durch einen Felssockel fast denkmalartig isoliert und von einer hellen Aureole umgeben ist. Christus erinnert mit seinem dunklen Haar an altdeutsche Passions-Darstellungen. Im Hintergrund rechts hingegen ragt die Ruine eines antiken Portikus', wie er auch in italienischen Renaissancedarstellungen (und noch bei Annibale Carracci um 1602 in dessen Gemälde in der National Gallery in London) verwendet wird, in den Himmel, um den Handlungsort zu kennzeichnen.

Die Bibel in Bildern von Julius Schnorr zu Carolsfeld

Ein gewichtiges und herausragendes Werk im Schaffen von Carolsfelds stellt seine zwischen 1853 und 1860 entstandene und als „Nationalwerk" konzipierte Bilderbibel *Die*

---

[833] Der ältere Bruder von Julius geht 1804 nach Wien und lernt an der Akademie unter Füger. Aufgrund der fehlenden Abbildungen kann zum Christusbild keine Aussage getroffen werden, der Vollständigkeit halber wird Ludwig aber hier mit seinen entsprechenden Werken aufgenommen, Boetticher führt von Ludwig die Werke *Christus vor dem Hohepriester Annas* von 1831, ausgestellt auf der Wiener historischen Kunstausstellung 1877 sowie das Gemälde *Die Drei Marien am Grabe Jesu* von 1835 ohne Christusdarstellung und *Christi Speisung der Fünftausend* aus dem Jahr 1839 an, außerdem ein großformatiges Ölgemälde für das Mechitaristenkloster Maria Schutz. Es wurde ausgestellt im Österreichischen Kunstverein im Frühjahr 1883, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 622 (s. Verzeichnis).
[834] ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 227, s.a. Katalogtext ebda, S. 274.

heilige Schrift, *mit Bildern von Schnorr von Carolsfeld* (Privil. Württ. Bibelanstalt Stuttgart) mit 240 Holzschnitten dar.[835] Wie Schnorr selbst im Vorwort formuliert hat, schwebten ihm als Vorbilder „die großen Meister der italienischen Kunst", namentlich Raffael und Michelangelo vor.[836] Zur Bewertung des Christusbildes in der Bilderbibel werden aus der Vielzahl der Bilder exemplarisch mehrere Blätter herausgegriffen.







ABB. 248-250

In der 1857 entstandenen Vorzeichnung zur Bilderbibel *Einzug in Jerusalem* (ABB.248)[837] im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck entspricht die Christusdarstellung dem oben beschriebenen antikisierenden Typus der zwanziger und dreißiger Jahre.







ABB. 251-253

[835] Vgl. u.a. LASCH 1904, S. 352. - SCHAHL, Adolf: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1936.
[836] AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S.77.

Der Holzschnitt *Petrus verleugnet Jesum* ist 1860 (ABB.249)[838] entstanden. Das Bild zeichnet sich durch abwechslungsreiche und spannungsgeladene Komposition und Lichtführung aus: eine Diagonale von links unten nach rechts oben führt den Betrachter durch das Bild, von Petrus (sitzend) über weitere Assistenzfiguren hin zu Christus, der gerade abgeführt wird. Die Gruppe um Petrus sowie die Gruppe um Christus (insbesondere Christus selbst) wird durch eine hell erleuchtete Lichtachse verstärkt, außerdem durch die Blickführung von Petrus zu Christus. Christus ist hier in nazarenischer Manier mit schlanker Gestalt, hellem weich auf die Schultern fallendem Haar und länglich-ovalem Gesicht dargestellt. Trotz der Thematik des Verrats an ihm, die im enttäuschten Blick Christi zum Ausdruck kommt, wirkt seine Physiognomie mild und lieblich. Das Bild gilt als Vorbild für **Peter Janssens d. Ä.** (1844-1908) Gemälde *Verleugnung Petri* von 1867 (ABB.250)[839]. Vergleichbar bei Janssen und Schnorr sind motivische Ähnlichkeiten, ohne dass man jedoch eine direkte Abhängigkeit nachweisen könnte: die Treppen mit schlafenden Soldaten, ein in Rückenansicht gezeigter römischer Soldat, der auf Petrus weist sowie orientalisches Beiwerk wie Turbanträger bei Schnorr (links von Petrus dargestellt) und Orientale (hinter dem auf Petrus zeigenden Alten) bei Janssen.[840] Insbesondere das Motiv der Rückwendung Christi ist vergleichbar. Janssens Christus ist eine würdevolle Erscheinung mit ebenmäßigen Gesichtszügen und dunklem Haar.

Gestalt und Ausdruck Christi verändern sich in der Folgezeit bei **Carolsfeld**: Ein deutlich schlankerer Christus erscheint in der Darstellung *Die Gefangennahme Jesu* von 1860 (ABB.251)[841]. Sein Gesicht hat weiche ideale Züge (und wirkt ein wenig ausdruckslos in Anbetracht der Dramatik der Szene). Wesentlich kraftvoller ist Christus in dem Holzschnitt *Christus auf dem Meere wandelnd* (ABB.252)[842] und in der *Auferstehung Christi* (ABB.253)[843]. Hier steigt ein ausdrucksstarker und markanter Christus mit harten Gesichtszügen und muskulösem Körper aus dem Grab, der an Michelangelos Christusdarstellungen erinnert. Er trägt ein faltenreiches, bewegtes Gewand, hat beide Arme ausgebreitet und hält die Kreuzesfahne in der rechten Hand. Hinter ihm tun sich die Wolken auf und geben den

---

[837] ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 150.

[838] ABB: BIEBER**,** Dietrich: Peter Janssen als Historienmaler. Zur Düsseldorfer Malerei des 19. Jahrhunderts, 2 Bde, Bonn 1979 (= Phil. Diss. Köln), Bd. 2, Nr. 9.

[839] Johann Peter Theodor Janssen, gen. Peter Janssen d. Ä. war ältester Sohn des Kupferstechers Theodor Janssen aus Düsseldorf, durch den zunächst unterrichtet wurde, bis er in die Akademie eintrat und unter Bendemann und Karl Sohn studierte. Beeinflusst wurde er durch Cornelius und Rethel. Als Historienmaler war er mit wichtigen Aufträgen beschäftigt und schuf u.a. den Krefelder Wandgemäldezyklus (Szenen aus dem Leben Hermanns), die Ausmalung des zweiten Corneliussaales in der Berliner Nationalgalerie, Fresken für den Festsaal des Erfurter Rathauses, Wandgemälde für die Feldherrenhallen des Berliner Zeughauses sowie Wand- und Deckengemälde der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 609, zu o.g. Gemälde ebda. Nr. 1. Zum Künstler und seinem Werk s.a. die Dissertation: BIEBER, Dietrich: Peter Janssen als Historienmaler. Zur Düsseldorfer Malerei des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., Bonn 1979. ABB: des o.g. Gemäldes s. Ebda., Bd. 2, Nr. 6.

[840] BIEBER 1979, Bd. 1, S. 14-22.

[841] ABB: Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern, Zürich 1972, Abb. 209.

[842] Hierzu s. LASCH 1904, S. 352. ABB: der Zeichnung ebda. S. 352, ABB: des Holzschnittes: LANKHEIT 1971, Nr. 2.

Blick auf gleißendes Licht frei. Das Christusbild hat sich im Vergleich zu den früheren Darstellungen Schnorrs erheblich gewandelt und weicht in den Bibelillustrationen von dem weichen linearen Stil der frühen Nazarener um Overbeck ab.

Schnorrs Illustration der Bilderbibel wird als „bis heute d i e Bibelillustration der protestantischen Welt“[844] angesehen, was Hartmann insbesondere auf den weichen und empfindsamen Stil Schnorrs zurückführt (im Gegensatz zum „härteren“ Stil von Cornelius). Wie dargestellt wurde, ist dies nur bedingt richtig. Besser trifft es unseres Erachtens Gradmann: Er schwärmt begeistert von den Bibelillustrationen, sie seien „feurig und schaffensgewaltig hingeworfen in protestantischem Geist, in romanischer Form. In einzelnen Blättern höchste Kunst.“[845] Als Vorbilder Schnorrs werden prinzipiell Michelangelo und Raffael genannt.[846] Auf diese Renaissancekünstler, vermittelt durch Peter von Cornelius, hatte bereits 1904 Lasch hingewiesen, der dies allerdings nicht unbedingt positiv gewertet und die Bilder trotz klassischer Muster als idyllisch und lieblich bezeichnet hat: „Ohne diesen Einfluß hätte Schnorr in seiner Bilderbibel mehr nach herber Natürlichkeit und Dürerscher Innigkeit gestrebt als nach platter Formschönheit.“[847] Auch Lankheit, der die große Begabung Schnorrs als Zeichner insbesondere im Frühwerk des Künstlers erkannt hat, sieht das Vorbild Raffaels und den Willen „zu heroischer Größe“ als „lähmend“ und „gefährlich“ an.[848] Die Bibel mit Schnorrs Illustrationen hat sich trotz negativer Kritik durchgesetzt und ist noch im späten 20. Jahrhundert präsent, was eine 1972 erschienene Neuauflage beweist.[849]

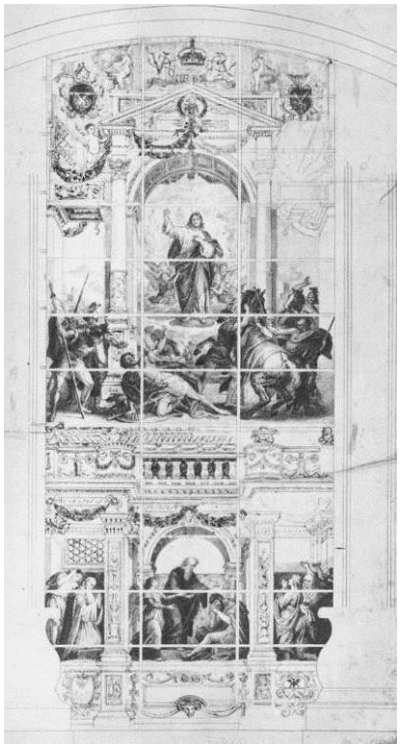


ABB. 254

Weitere späte großformatige Werke Schnorr von Carolsfelds sind in den sechziger Jahren entstanden, so eine Studie für das große Westfenster von Saint Pauls in London von 1862 (ABB.254)[850] im Victoria & Albert Museum. Hier ist eine etwas hölzern wirkende Christusfigur dargestellt, die vergleichbar ist mit Raffaels verklärtem Christus (s.o.). Ungefähr gleichzeitig entstanden verschiedene

---

[843] ABB: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 99.
[844] HARTMANN 1954, S. 14.
[845] GRADMANN 1902, S. 590.
[846] HARTMANN 1954, S. 11.
[847] LASCH 1904, S. 352.
[848] LANKHEIT 1965, S. 171.
[849] RONIG, in: AK: TRIER 1996, S. 39.
[850] ABB: BRION 1960, S. 58, Nr. 27, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 620.

Zeichnungen und Aquarelle.[851] Aufgrund der schlechten Abbildungslage kann über den jeweiligen Christustypus bedauerlicherweise keine Aussagen getroffen werden.

Festzuhalten ist prinzipiell, dass das Christusbild bei Carolsfeld nicht einheitlich durchgeführt wird. Der weiche milde Typus wechselt teilweise mit einem markanteren kraftvollen – allen gemein ist jedoch die aufrechte würdevolle Erscheinung, die auf Christi göttliche Herkunft hinweisen soll.

Meines Erachtens hat Schnorr Motive christlicher Ikonographie auch auf die profane Historienmalerei übertragen, was die Federzeichnung *Etzels Boten bringen die Nachricht von Rüdigers Tode nach Bechelaren* (ABB.255)[852] von 1861 zeigt.



ABB. 255

Der Bote Swemelin ähnelt in der Physiognomie den Christusdarstellungen Schnorrs (auch bedingt durch das schulterlange Haar und den Vollbart). Die vor Schmerz zusammen gesunkene Markgräfin, der die Botschaft überbracht wird, wird von einer älteren Frau mit Schleier gestützt; diese Gruppe erinnert an die in Schmerz zusammengesunkene Maria beim Anblick des Gekreuzigten.

Theodor Rehbenitz

Der Künstler Theodor Rehbenitz (1791-1861) war ebenfalls wie Schnorr protestantisch geprägt.[853] Als sein erstes religiöses Bild gilt das Gemälde *Der barmherzige Samariter* von 1813 (o.ABB.).[854] Von 1816 bis 1832 hielt sich Rehbenitz, der mit Overbeck verwandtschaftlich verknüpft war, in Italien (unter anderem in Rom) auf. Dort ist auch das Gemälde *Christus*

---

[851] Als Beispiele sind zu nennen: eine *Grablegung*, zwei Aquarelle *Auferstehung Christi* und *Die heiligen Frauen am Grabe Christi* sowie weitere in der Folgezeit entstandene Werke: ein undatiertes Ölgemälde *Der barmherzige Samariter* wurde ausgestellt im Österreichischen Kunstverein 1867, ein weiteres Gemälde *Christus im Tempe*l sowie ein Ölgemälde *Christus am Ölberge* und ein Bild *Hochzeit zu Kana* von 1890 im Kupferstichkabinett Dresden (s. Verzeichnis).

[852] ABB: AK: DEUTSCHE ROMANTIK 2000, S. 202f., Kat. 75. Erläuternder Katalogtext zum Bild s. Ebda.

[853] AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 64.

[854] AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 268. Hier wird auch darauf hingewiesen, das Rehbenitz altdeutsche Vorbilder aus der Sammlung Boisserée in Heidelberg gekannt hat.

und die Samariterin am Brunnen von 1817 (ABB.256)[855] entstanden.[856] Christus ist am Brunnen sitzend in Seitenansicht dargestellt, während die Samariterin seitlich vor ihm mit gefalteten Händen kniet.





ABB. 256 u. 257

Christus trägt dunkles Haar, einen am Kinn spitz zulaufenden Bart und hat ebenmäßige glatte Gesichtszüge. Seine linke Hand liegt auf der Brust, während seine Rechte den Redegestus vollzieht. In diesem Bild wird Rehbenitz der Forderung Overbecks gerecht, eine Synthese von altdeutscher und raffaelischer Malweise zu versuchen. Dürerzeitliche Züge tragen vor allen Dingen die Landschaft, die Bauwerke im Hintergrund und die ruinöse Architektur des Brunnendaches.

Der Sturm auf dem Meer von Rehbenitz von 1816/1832 (ABB.258)[857] zeigt im Vordergrund des Bootes den schlafenden Christus mit dunklem Haar und Vollbart sowie einer Aureole, die etwas größer ist, als die der anwesenden Jünger. Die Darstellung wirkt steif und hölzern, wenig ausdrucksstark. Das Bild orientiert sich stilistisch sowie in der Wiedergabe des Christustypus an mittelalterlichen Vorbildern, die nicht näher spezifiziert werden können. Auch in der Bleistiftzeichnung *Auferstehung* von 1817 (ABB.259)[858] und auch in einer Entwurfsskizze (ABB.260)[859], ist ein milder raffaelischer Christustyp gezeigt, der auch

[855] GROTE 1938, S. 392. ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 200.
[856] AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 268.
[857] ABB: Bildarchiv Foto Marburg / LAD Schleswig-Holstein.
[858] ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 62.
[859] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

in einer Zeichnung der *Verleugnung Petri* (ABB.261)[860] und in dem Gemälde *Versuchung Jesu* von 1823-1825 (ABB.257)[861] auftritt.



ABB. 258

Letzteres stammt aus dem Besitz des Naumburger Domkapitels und ist in Rom entstanden als eines von den neun Bildern aus dem Leben Christi-Zyklus, den Baron von Ampach 1820 für die Hauskapelle der Kurie in Naumburg in Auftrag gegeben hatte (s.o.).[862] Hier erscheint der bekannte raffaelische Christustyp in antikisierendem Gewand, rotblondem Haar und ebenmäßigem Gesicht.

Die Christusdarstellungen bei Rehbenitz wirken weder besonders qualitätvoll, noch eigenständig und orientieren sich an dem Christusbild Raffaels, das bei den Nazarenern im Kreis um Overbeck vorherrschte.



ABB. 259-261





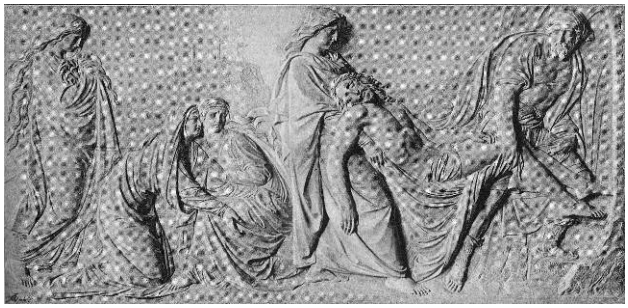
[860] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[861] ABB: WOLF-TIMM, Telse: Theodor Rehbenitz, Kiel 1991, S. 93.
[862] Nach dessen Tode in den Besitz des Doms von Naumburg übergegangen.

Peter von Cornelius und seine Nachfolge





ABB. 262, ABB. 20 u. 263



Das Frühwerk von Peter von Cornelius wurde bereits angesprochen. Die spätere Christusdarstellung des Künstlers orientiert sich angeblich stark an derjenigen von Overbeck; ob dies der Fall ist, wird im Folgenden untersucht werden. Cornelius wurde als junger Mann in Rom 1811 an Overbeck empfohlen.[863] Im Folgejahr entstand seine *Grablegung Christi* (ABB.262)[864].[865] Die Grablegung ist vor einem Landschaftshintergrund (mit Kalvarienberg) dargestellt. Am linken Bildrand befindet sich ein alter Mann mit Turban und Staubgefäß, korrespondierend zu einer rechts am Bildrand befindlichen, trauernden männlichen Figur. Im Vordergrund rechts ist die Gruppe der drei Marien dargestellt, wobei Maria, die Mutter Jesu, ohnmächtig zusammen gesunken ist und von den beiden anderen gehalten wird. Christus ist hier in Profilansicht, hager und muskulös (deutlich muskulöser als der Christus bei Overbeck), mit länglichem Kopf und Gesicht, langer schmaler Nase und ebenso spitz verlaufendem Bart charakterisiert. Das rotblonde Haar fällt in Locken über seine Schulter, es ist vergleichbar dargestellt wie in der Christusfigur in Overbecks Gemälde *Christus bei Maria und Martha*, das der Künstler Ende 1813 begonnen hat. Da Overbecks Bild später entstanden ist, kann es keine Vorlage für Cornelius gewesen sein, eher ist der umgekehrte Fall, nämlich eine Kopie

---

[863] KOCH, David: Peter Cornelius. Ein deutscher Maler, Stuttgart 1905, S. 48.
[864] ABB: BÜTTTNER 1991, S. 253, Abb. 10.
[865] Das Thema wurde mehrfach von Cornelius umgesetzt (s. Verzeichnis) z.B. in einer Zeichnung *Grablegung* in München, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 40. Eine weitere Grablegung von 1818/19 ist ebenfalls bei BOETTICHER aufgeführt, die nach einer Umrisszeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett in Öl auf Holz ausgeführt wurde und sich ebenfalls im Thorvaldsen Museum befindet, außerdem wird eine Lithographie von J. G. Steiner zu diesem Ölbild genannt s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 49.

Overbecks nach Cornelius zu vermuten. Als Quelle für das Bild von Cornelius wird **Raffaels** *Grablege* in der Galleria Borghese in Rom angeführt (s.o.)[866], ein Bild, das im 19. Jahrhundert aufgrund seines überaus gefühlvollen Ausdrucks gelobt wurde.[867] Nachweislich setzte sich Cornelius mit diesem Werk Raffaels in Form von Gemälden und Zeichnungen auseinander. Raffaels Komposition wirkt allerdings raumgreifender und dreidimensionaler, wobei der Leichnam Christi leicht diagonal ins Bild gesetzt ist, während er bei Cornelius in Seitenansicht bildparallel erscheint. Außerdem hat Cornelius die Figurenzahl deutlich reduziert. Ferner erinnert die Armhaltung Mariens an **Michelangelos** unvollendete *Pietà* von 1553 im Florentiner Dom. „Für die Zeitgenossen waren Themen wie die Grablegung in ihrem gefühlvollen Ausdruckswert den klassischen antiken Bildwerken vergleichbar und ebenbürtig."[868] Auch die drei Frauen zu Füßen Christi wirken wie klassische Schönheiten und erinnern meines Erachtens prinzipiell an Figuren von **Leonardo** da Vinci. Overbeck wird hier in diesem Fall nicht explizit als Vorbild für dieses Gemälde von Cornelius genannt – aber zum Beispiel für die Federzeichnung *Die Gefangennahme Christi* von 1812, die unter der Einwirkung Overbecks und der Lukasbrüder während des ersten Romaufenthalts von Cornelius entstanden ist. **August Wittigs** Relief *Die Grablegung Christi* von 1858 aus Marmor für das Grabmal Schoeller auf dem evangelischen Friedhof in Düren (ABB.263)[869] scheint sich an der Komposition der Grablegung von Cornelius zu orientieren.

Als Paradebeispiel für den Christustypus bei Cornelius kann das bekannte Gemälde: *Die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen*, das 1813-16 in Düsseldorf entstanden ist, bezeichnet werden (ABB.264)[870]. Das (nicht gänzlich vollendete) Gemälde zeigt das Gleichnis, in dem Christus als Bräutigam, begleitet von Heiligen des alten und neuen Bundes, den Jungfrauen erscheint. Charakteristisch ist hier ebenfalls ein muskulöser und lang gestreckter Körper Christi. Er erscheint auf der linken Bildhälfte, auf einer Wolke stehend und ist in helles Licht getaucht. Eine hellgraue Toga kleidet ihn in antiker Weise. Sie ist über seine linke Schulter geschlungen und spart den rechten Arm und Oberkörper aus. Sein Kopf neigt sich zu den beiden vor ihm knienden Frauenfiguren hinunter, das Gesicht ist im Profil lang und schmal wiedergegeben mit blondem Haar, weich in Lockenbündeln herabfallend.

---

[866] ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 291.
[867] AK: DIE NAZARENER 1977, S. 117..
[868] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 291
[869] ANONYMUS: Die Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstler, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 245. ABB: Ebda.
[870] ABB: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 141, C2.



ABB. 264 u. 265



Das Gemälde lehnt sich in der Figurengestaltung an **Raffaels** Fresken *Borgobrand* und *Parnass* im Vatikan an. Der Entwurf zu Cornelius' Gemälde soll 1813 in Orvieto, das Gemälde selbst hauptsächlich in Florenz entstanden sein.[871] So kann für die frühen genannten Gemälde von Cornelius prinzipiell eine Nähe zu den Kompositionen der italienischen Renaissance, insbesondere zu Raffael festgehalten werden, dessen Ausdruck von Empfindung und Gemüt zudem der romantischen Kunsttheorie entsprach.[872] Inhaltlich knüpfte Cornelius an die Ideologie Schlegels an, die auch unter den anderen Deutsch-Römern verbreitet war. In seinen „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" (1801-04) hatte Schlegel definiert: „Dichten […] ist nichts anderes als ein Ewiges symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußeres auf ein unsichtbares Inneres.""[873] Somit legitimiert sich der Symbolcharakter des Bildes, das dem Gläubigen ein Bild „des rechten Wegs zum ewigen Leben""[874] übermitteln sollte. Das Mittel hierzu bildeten die empfindungsreichen Beziehungen zwischen den Personen, die auf die Menschen im Allgemeinen übertragen wurden und den Betrachter direkt anrühren sollten. Das Gemälde fand öffentliches Interesse und wurde 1861 auf der Zweiten Allgemeinen Deutschen Historischen Kunstausstellung in Köln, auf der Bayerischen Landesausstellung in Nürnberg 1882 und auf der Berliner Jubiläumsausstellung 1886 ausgestellt, so dass die Christusdarstellung von Cornelius in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Bekanntheit erfuhr.[875] Die Christusfigur in dem Gemälde *Die fünf klugen*

---

[871] 1819, nach der Abreise von Cornelius aus Rom gelangte das Gemälde in die Werkstatt von Joseph Anton Koch, anschließend in Thorvaldsens' Sammlung. 1848 tauchte es in Rom auf, wahrscheinlich ging es zurück an die Erben Kochs, s. AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S.288.
[872] Einen besonderen Stellenwert diesbezüglich nahmen allerdings die Madonnenbilder Raffaels im 19. Jahrhundert ein, die insbesondere auf Overbeck einen großen Einfluss ausübten, s. AK: DIE NAZARENER 1977, S. 117f.
[873] Zitiert aus: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 116.
[874] Ebda.
[875] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S.288.

und die fünf törichten Jungfrauen von Cornelius, das sich von 1819 an übergangsweise im Besitz Thorvaldsens befand, soll diesem als „Inspirationsquelle“[876] für den *Segnenden Christus* gedient haben, vermutlich ist die halbentblößte Brust Christi hierfür ausschlaggebend, die wie bereits gezeigt, allerdings keine Bilderfindung von Cornelius war.



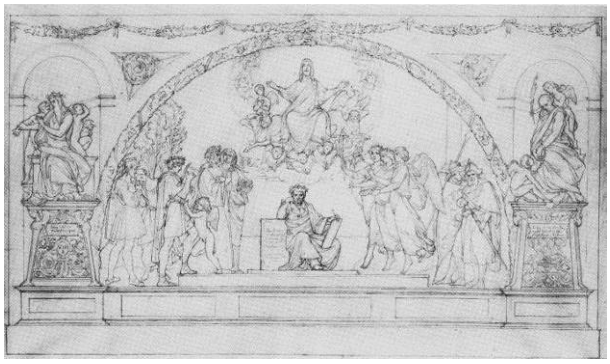


ABB. 266-267

Verschiedene weitere Zeichnungen und eine Auftragsarbeit in Öl variieren einen tendenziell hageren spitzen, und einen etwas weicheren Christustyp. Auf der in Düsseldorf befindlichen Bleistiftzeichnung *Christus und die Sünderin* um 1814 (ABB.266) erscheint ein wohlwollender, milde blickender sitzender Christus. Eine Sepia- und Federzeichnung einer *Pietà* um 1815 (o.ABB.) zeigt die drei Marien, Johannes, Joseph, Nikodemus und Petrus am Leichnam Christi. Eine Umrisszeichnung auf brauner Pappe mit gleicher Darstellung existiert laut Boetticher auch im Berliner Kupferstichkabinett.[877] Um 1820 ist eine weitere *Grablegung* in Öl entstanden (o.ABB.)[878]. Während eines Münchener Aufenthaltes (ab 1819) wurde der Künstler von Kronprinz Ludwig von Bayern endgültig nach München berufen, wo er seit 1824 weilte und ab 1825 die Leitung der Akademie der bildenden Künste innehatte.[879] In München sind weitere christologische Darstellungen entstanden, die ein recht einheitliches klassisches Christusbild zeigen, wie diejenige in einem ehemaligen Lünettenbild um 1828 (o.ABB.) im Kunstmuseum Düsseldorf.[880] In der Hauptszene ist die demütige Ablehnung von Fra Angelicos Bischofswürde dargestellt, im oberen Teil erscheint Christus als Halbfigur mit schulterlangem Haar und Gloriole, mit der rechten Hand auf das Buch weisend, das er in der Linken hält und das großformatig die

[876] Ebda.
[877] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 43.
[878] Es wurde ausgeführt nach einer Umrisszeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett, 23“ x 18“, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum. Lithographie von J. G. Steiner (gr. qu. fol.), s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 49.
[879] Cornelius war auch ab 1819 berufener Akademiedirektor in Düsseldorf, sein eigentliches Betätigungsfeld aber war München, s. SCHIFFER, ANNE: Die malerische Ausstattung der Schloßkapelle von Stolzenfels durch Ernst Deger. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 148), Frankfurt/Main 1992, S. 21f.
[880] Es handelt sich hierbei um eine Pause der Originalzeichnung in den Staatlichen Graphischen Sammlungen in München.

Buchstaben A und O zeigt. Vergleichbar ist die Darstellung Christi auf dem von einem Schüler von Cornelius angefertigten Entwurf für ein *Huldigungsblatt*, das nach 1856 entstanden ist (ABB.267).[881] Christus thront in der Wolkenglorie umgeben von Engeln. Kalnein bezeichnet ihn als „Gottvater"[882], hierfür erscheint er aber zu jugendlich.[883]

Den oben beschriebenen Christustypus führt Cornelius weiter, beispielsweise in dem Altargemälde *Das Jüngste Gericht* von 1830-1840 (ABB.268)[884] in der Münchener Ludwigskirche, einem Hauptwerk des Künstlers.[885]



ABB. 268

Christus thront als Weltenrichter in relativ muskulöser Erscheinung, würdevoll und erhaben. Er trägt eine helle Toga, die rechte Schulter und einen Teil seines Oberkörpers ist frei gelassen. Karlinger sieht 1933 das Werk als charakteristisch für das Strebens nach Wahrheit bei Cornelius: „[…] weil es ihm stets um die ganze Wirklichkeit ging, sollte nun das große Drama des Christentums Form und Bild werden, den Zeitgenossen vor Augen gestellt nicht als nazarenische Schwärmerei, sondern im Rahmen einer großen Gesamtheit, des ludovizianischen München."[886]

Die Reaktion der Zeitgenossen auf das *Jüngste Gericht* hat Ernst Förster überliefert, der das Werk und den Zeitgeist treffend umschreibt: „Welch eine großartige Kunstschöpfung! Scheinbar nur Dagewesenes; und doch […] neu im Geiste, nach dem Gesetz organischer Kunstentwicklung. […] Die drei großen Wandgemälde sind dem ‚Sohne' gewidmet – Christ ist geboren! Freude dem Sterblichen! Mit ausgebreiteten Armen, als gält' es die Welt zu umfassen, sitzt das Christuskind auf dem Schoß der Mutter unter der Hütte, über welcher mit gleichem Ausdruck des liebevollen Gebers der ewige Vater, aber schon halb

---

881 KALNEIN 1978, Teil 1, S. 108, Kat.-Nr. 283. ABB: Ebda., Nr. 443.
882 KALNEIN 1978, Teil 1, S. 108.
883 Ebda. Die Engel stammen von dem Entwurf für das Berliner Dombild *Erwartung des Weltgerichts*.
884 ABB: *Das Jüngste Gericht*, in: GRUBB 1997, S. 93. ABB: *Christus am Kreuze*, Querschiff, Südwand, in: FÜRST, Max: Peter von Cornelius und seine Fresken in der Ludwigskirche, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 89. Der *Auferstandene* an der Südwand über der Kreuzigung ist abgebildet ebda., S. 86.
885 Das hinreichend bekannte Werk wird hier nur hinsichtlich unserer Fragestellung erörtert. Hierzu s.a. GRADMANN 1902, S. 589. - KARLINGER 1933, S. 80ff., außerdem KOCH, BÜTTNER u.a.

von Wolken verdeckt, erscheint. […] Auf der gegenüberliegenden Wand des Querschiffs ist der Tod Christi am Kreuz abgebildet. Der Tod Christi ist das letzte, der Gottheit dargebrachte blutige Opfer. Das Kreuz wird Sinnbild neuen Glaubens, welcher Gott fortan mit geistigen Opfern versöhnt. Ihm folgen Christi nächste Verwandte und Freunde; auch über das Heidentum (den römischen Hauptmann) verbreitet sich das neue Heil; das in Werkheiligkeit, Hochmut und Heuchelei erstarrte Hohepriester- und Pharisäertum wendet sich ab davon; und Gemeinheit und Gleichgültigkeit bekümmern sich, wie die Kriegsknechte, nur um den Besitz der irdischen Hinterlassenschaft des Scheidenden. Der Tod zieht eine scharfe Scheidelinie zwischen den Menschen, die nichts von ihm wissen wollen und denen, die – und wären sie mit Sünde belastet – sich zu ihm wenden. Cornelius hat diesen Gedanken – vielleicht etwas zu gewagt – in der überlieferten Weise der älteren Kunst ausgedrückt, nach welcher ein Engel den gläubigen Schächer, den ungläubigen ein Teufel in Empfang nimmt. So ist der Kreuzestod Christi zum Sinn- und Vorbild geworden für das Jüngste Gericht, das die flache Ostwand des Chores einnimmt […] Christus ist der Herrscher der triumphierenden Kirche, und sein höchstes Herrscheramt verwaltet er im Jüngsten Gericht. […] Schon durch diese Betrachtung auf die symbolische Bedeutung des ‚Jüngsten Tages' hingewiesen, wandte sich Cornelius mehr der alten Kunst als der Auffassung Michelangelos zu, der bei seinem Bilde den Moment eines bestimmt eintretenden, einzelnen Ereignisses im Sinne hat, einen Dies irae. Schon die streng symmetrische Anordnung weist uns auf eine symbolische Auffassung hin, die nur durch Verbindung mit dramatischen Motiven ihrer Bestimmung näher kommt, eindringlicher und verständlicher zum Gemüt zu reden. Diese Auffassung entspricht vollkommen dem deutschen Sprachgebrauch, der das Weltgericht als den ‚Jüngsten Tag' bezeichnet."[887] Diese sehr ausführliche und aussagekräftige Erklärung Försters wirkt, als müsse er die Ikonographie des Bildes erklären, so als sei sie nicht mehr im allgemeinen Bewusstsein seiner Zeitgenossen verankert. Förster war Karlinger zufolge ein „treuer Gefolgsmann"[888] von Cornelius, der wahrscheinlich die Vorstellungen und Absichten des Künstlers gut kannte und dementsprechend verlässlich wiedergegeben hat. Außerdem werden die geistigen Bezüge des Werkes hervorgehoben und auf den Kreis Schellings verwiesen, dem Cornelius in München nahe stand. Auch wird Hegels Philosophie „Im Kunstwerk die leitende Idee zu suchen" genannt: „Das Bild soll nicht unmittelbar auf die Sinne wirken […] vom ‚erhabenen Gedanken' will der Weg führen zum künstlerischen Wiedererleben;

---

[886] KARLINGER 1933, S. 80.
[887] Zitiert aus: KARLINGER 1933, S. 80ff. Aus dem Text Karlingers geht nicht hervor, an welche Adressaten sich Förster wendet und woraus das Zitat entnommen ist.

ihm hatte alle Form sich zu beugen."[889] Andererseits schildert Förster aber auch die Schwierigkeiten, die die Zeitgenossen mit dem Werk (bzw. insbesondere mit dem flächenhaften, zeichnerisch-linearen Stil von Cornelius) hatten. Der negativen Bewertung schloss sich schließlich auch der König an, beeinflusst von seinen Ratgebern und insbesondere von Gärtner. Noch im 20. Jahrhundert erfolgten zwiespältige Aussagen. Haack äußert sich 1907 wie folgt: „Während Rubens wie Michelangelo das Ereignis des Jüngsten Gerichtes in einer Unzahl dramatisch bewegter, zu einem einzigen gewaltigen Auf- und Niederströmen wunderbar vereinigter nackter Menschenleiber verkörpert hatten, gibt Cornelius die christlich-katholische Lehre von diesem Ereignis in völlig ruhigen, flächenhaften, aus lauter bekleideten Gestalten zusammengesetzten, kompositionell aber auseinanderfallenden Gruppen wieder."[890] Haack sieht in dem Werk den „Gipfelpunkt der Abstraktion in der bildenden Kunst" erreicht, während Lankheit folgert: „Sein gedankenschwerer Idealismus und sein Mangel an Farbensinn hatten den Hochberühmten noch zu seinen Lebzeiten isoliert."[891]

Festzuhalten ist der klassizistische Ausgangspunkt bei Cornelius. Charakteristisch für seine späteren christologischen Bilder ist eine gewisse Emotionalität, die sich im (verhaltenen) Ausdruck von Schmerz und Anteilnahme und der inneren Bewegtheit der Beteiligten äußert. Sein Christustyp ist jedoch immer relativ distanziert dargestellt, wird im Laufe der Zeit wie sein gesamtes Werk graphischer, Vorbilder in der frühen Zeit sind Raffael und andere italienische Renaissancekünstler. „Von Cornelius geht eine kirchliche Malerei aus, deren Vertreter meist protestantisch sind, freilich nicht unterschieden durch eine vertiefte protestantische Auffassung, sondern mehr durch Erweiterung ihres Darstellungskreises."[892]

Als Künstler in der Nachfolge von Cornelius sind Carl Stürmer und Hermann Stilke aus Berlin, Jacob Götzenberger aus Heidelberg, Carl Schorn aus Düsseldorf, ab 1823 Wilhelm Rödel aus Schleißheim, Peter App aus Darmstadt, Carl Schilgen aus Osnabrück, W. Leimbach aus der Schweiz, Chr. Ruben aus Trier, G. Gassen, Bagda und Hermann Anschütz aus Koblenz und Carl Hermann aus Dresden zu nennen; als Freunde werden außerdem Adam Eberle und Wilhelm Kaulbach bezeichnet.[893]

Für unser Thema relevant sind die Christusdarstellungen von **Joseph Schlotthauer** (1789-1869).[894] Nach dem Umzug Peter von Cornelius' nach München 1819 wurde Joseph

---

[888] KARLINGER 1933, S. 82.
[889] KARLINGER 1933, S. 84.
[890] HAACK 1907, S. 107.
[891] LANKHEIT 1965, S. 171.
[892] GRADMANN 1902, S. 590.
[893] Foerster zählt sie zu den wichtigen älteren Schülern von Cornelius, s. FOERSTER 1860, S. 11f.
[894] Die Bilder Schlotthauers sind leider nicht in Form von Abbildungen zugänglich, werden aber aufgrund ihrer Wichtigkeit vorgestellt.

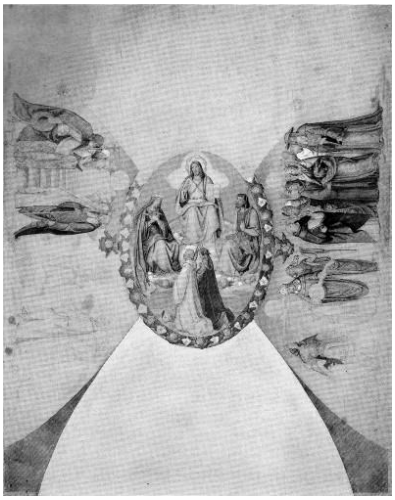
Schlotthauer einer seiner Gehilfen für die Freskierung der Glyptothek.[895] 1814 hat sich Schlotthauer einem Gemälde *Christus segnet die Kindlein* (o.ABB.) gewidmet, außerdem fanden verschiedene Christusköpfe Schlotthauers größeres Interesse in der Öffentlichkeit: 1819 wurde ein solches Gemälde auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung ausgestellt. Ein *Christuskopf* des Künstlers wurde noch 1888 auf der Münchner Jubiläumsausstellung in der historischen Abteilung gezeigt, von einem weiteren Ölgemälde *Christuskopf (Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben)* wurde von J. G. Schreiner eine Lithographie angefertigt (gr. fol.).[896] Ein (weiterer) Christuskopf Schlotthauers ist aus Privatbesitz (Herr von Quandt) belegt.[897] Wie viele Christusköpfe der Künstler insgesamt schuf, ist nicht mehr genau nachzuvollziehen, Raczynski spricht von „vielen" und davon, dass Schlotthauer sich die Aufgabe gesetzt hatte, „den wahren Ausdruck des Erlösers zu finden".[898] Aus diesem Grund fertigte er verschiedene Christusköpfe an, die von Zeitgenossen offensichtlich positiv bewertet wurden, wie aus Raczynskis Text hervorgeht. Der Autor hat allerdings aufgrund des zu süßlichen Ausdrucks Kritik an einem der Köpfe geübt und prinzipielle Zweifel an Schlotthauers Vorhaben ausgedrückt: „Nimmer wird der Zweck durch Nachdenken erreicht. Ablauschen kann man so etwas der Seelenstimmung; der Instinkt, seiner selbst unbewußt, der Impuls, das Ungefähr können so etwas hervorbringen, aber man hüte sich vor dem Verstande. Aus dem Grübeln und Sichabmartern wird nimmermehr ein Christus auferstehen."[899] Holland hingegen lobt die Werke und auch die Christusköpfe von Schlotthauer: „Sein reines, lauteres Streben ging, wie bei den alten Meistern von Siena, auf Innigkeit und Tiefe des Ausdrucks, auf Adel und Wahrheit der Form […]."[900] Einen weiteren Christuskopf fertigte Schlotthauer in Mailand als Kopie von Leonardos Christus im *Abendmahl* an.[901] Schlotthauer orientierte sich prinzipiell an Leonardos weiblich-schöner Christusfigur.

---

[895] Hierzu s. *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 60, 1821, S. 275. Zu Schlotthauers Biographie s. RACZYNSKI 1840, Bd. 2, S. 299 ff. u. Bd. 3, S. 225 ff. – NAGLER 1845, Bd. 15, S. 281 ff. – FÖRSTER, 1860, Bd. 5, S. 127. - PECHT, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888, S. 80.
[896] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 585.
[897] RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 301.
[898] Ebda., S. 226.
[899] Ebda.
[900] HOLLAND, Hyacinth: Schlotthauer, Joseph, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 31, 1890, S. 555.
[901] Diese Kopie entstand im Zusammenhang mit einem Projekt, das von der Kunstliebhaberin Frl. Linder ins Leben gerufen wurde, eine originalgetreue Nachbildung von Leonardos *Abendmahl* zu schaffen. Zu diesem Zweck reiste Schlotthauer, damals Professor an der Münchner Akademie, mit mehreren Schülern nach Mailand. Als weitere Vorlagen sollten Karton von Leonardo in London dienen, s. RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 302.

Philipp Veit

Philipp Veit (1793-1877) schloss sich 1815 in Rom den Nazarenern an. Eine frühe Christusdarstellung ist auf dem Deckenfresko *Empyreum* (ABB.270)[902] im Casino Massimo in Rom zu sehen.[903] Anders als in der aquarellierten Vorzeichnung *Das Paradies/Paradiso* von 1818 (ABB.269, Detail)[904] ist im ausgeführten Deckenfresko nicht Christus, sondern Maria in der Mitte sitzend gezeigt. Sie wird von zwei Engeln begleitet, vor ihr knien der heilige Bernhard und Dante Alighieri, oberhalb sind Christus und Gottvater, beide sitzend und von Wolkenbändern umhüllt, dargestellt.



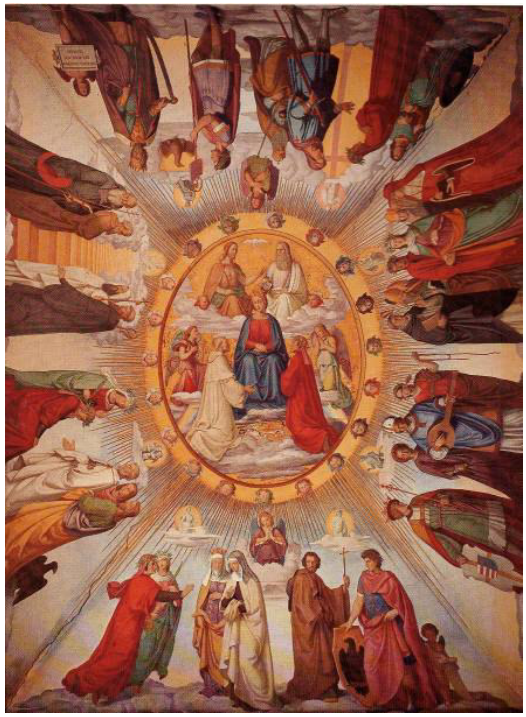




ABB. 269 - 271

In den zwanziger Jahren hat Veit eine Reihe christologischer Werke geschaffen: Das Ölgemälde *Christus als Schmerzensmann/Ecce Homo* entstand 1819/22 (ABB.271)[905] Auftragsarbeit der Gräfin Potocka.[906] Das Brustbild zeigt Christus mit Nimbus und einer zarten, aus nur zwei Zweigen gewundenen Dornenkrone um den Kopf, den Blick nach unten gesenkt. Das ebenmäßig gestaltete Gesicht ist länglich und hat eine schmale gerade Nase. Die Augenbrauen wirken äußerst dünn, um den kleinen Mund herum ist ein Vollbart, der sich am Kinn in zwei Teile teilt. An der rechten Schläfe Christi sind zwei

---

[902] ABB: SUHR 1991, S. 405, Taf. 5.
[903] Philipp Veit erhielt seine Ausbildung in Paris, Jena, Dresden und Wien. Sein Stiefvater war Friedrich von Schlegel. Veit weilte von 1815 bis 1830 in Italien und war ab 1830 Städel-Direktor. Zu Leben und Werk Veits s. die grundlegende Arbeit von Norbert Suhr (s.o.) Zu seinen Fresken s. BALKE, Gisela: das Freskenwerk Philipp Veits. Ein Beitrag zur Geschichte des Freskos im 19. Jahrhundert, Phil. Diss. Berlin 1986. Zum *Paradiso* s. Ebda, S. 16-40.
[904] ABB: SUHR 1991, S. 432, ABB. 19, Z 67.
[905] ABB: SUHR 1991, S. 427, Abb. 12, G8.

Blutstropfen zu sehen, die die Passion andeuten, weitere Leidensspuren fehlen. Suhr verweist darauf, dass es sich hier um den Overbeckschen Christustypus handele, „der mit dieser duldenden Physiognomie Eingang in die Trivialgraphik der zweiten Jahrhunderthälfte fand“[907].

Diese Christusdarstellung greift ein kleinformatiges Ölbild *Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz* von 1818 (ABB.272)[908] auf, eine Kreuzwegstation in Sant' Andrea delle Fratte in Rom.[909] Wie Suhr erläutert hat, orientieren sich insbesondere die Darstellungen der Nebenpersonen an altdeutscher Malerei wie Schongauers *Großer Kreuztragung* oder Dürers Kreuztragungen (die Teile einer Druckgraphik-Sammlung Veits gewesen sind).[910] Die Darstellung der Hauptperson (Christus) hebt sich von den altdeutschen Christusbildern durch ihre stärkere Idealisierung und Feinheit in der Physiognomie ab. Auch wenn die Haarpartie in der Kreuztragung etwas unbeholfen und brettartig wirkt, so ist die Gestaltung wesentlich feiner als beispielsweise bei Schongauers oben genannter *Kreuztragung*, wo Christus mit recht zotteligem Haar, vollerem Bart und derberen Gesichtszügen auftritt. Vielmehr scheint hier für die Christusdarstellung die *Kreuztragung* **Raffaels** aus dem Prado eine Vorbildfunktion eingenommen zu haben (ABB.273)[911]. Die Gesamtwirkung erinnert an (alt-) niederländische Malerei.



ABB. 172-174





---

[906] 1829 tauchte das Gemälde als Gastgeschenk an Luise Seidler auf und befand sich in deren Weimarer Wohnung, ab 1870 war es Eigentum des Bremer Kunstvereins, s. SUHR 1991, S. 250.
[907] SUHR 1991, S. 66. Vorbilder für das Gemälde sieht Suhr in italienischen Werken desselben Themas wie beispielsweise des *Ecce Homo* von Andrea Solaris.
[908] ABB: Ebda., S. 419, Abb. 3, G3.
[909] Auch weitere deutsche Künstler wie Johannes Veit und Wilhelm Schadow waren im Auftrag Luigi Canestraris an den Kreuzwegstationen in Sant' Andrea delle Fratte beteiligt, s. SUHR 1991, S. 65.
[910] Die *Kreuztragung* Dürers aus der „Großen Passion“ wird an anderer Stelle besprochen und abgebildet (s.u.).
[911] Raffael: Kreuztragung, um 1516, 306 x 230 cm, Madrid, Prado. ABB: URL: http://www.zeno.org.

In der oben beschriebenen *Ecce-Homo*-Darstellung hat sich das Bild Christi weiter verfeinert. Richter lobt es aufgrund des edlen Antlitzes Christi, das von ergreifendem Ausdruck sei.[912] Ausgestellt wurde es auf der römischen Ausstellung von Werken preußischer Künstler 1822.[913] Kurz darauf ist das Ölgemälde *Das Gebet Christi am Ölberg* von 1823 (ABB.273)[914] im Auftrag des Naumburger Domherren von Ampach (s.o.) entstanden.[915] In der Nachtszene kniet Christus betend in Profilansicht im oberen Bildteil. Von rechts oben erscheint in einer ovalen Aureole ein Engel, der Christus den Abendmahlskelch darbietet, auf dem ein Kreuz zu schweben scheint. Die Gestalt Christi ist von der Lichterscheinung angestrahlt. Christus trägt einen Heiligenschein und wirkt schlank und asketisch. Das wellige Haar liegt am Kopf an und fällt nur knapp bis an die Schulter; der Bart ist kurz und spitz, die Nase sehr schlank und ebenfalls spitz zulaufend. Ausgestellt wurde das Gemälde auf der Leipziger akademischen Kunstausstellung 1826.[916]



ABB.275

1830 wurde Philipp Veit von Rom nach Frankfurt an das Städelsche Kunstinstitut berufen, dessen Leitung er übernahm. In seiner Frankfurter Frühzeit entstand unter anderem das Gemälde *Die zwei Marien am Grabe Jesu* (o.ABB.) von 1837. Das Bild wird bei Förster wie folgt beschrieben: „Vor dem verschlossenen Grabe harren, in tiefen Schmerz versunken, die beiden Frauen; nichts Lebendes regt sich in ihrer Nähe […]. Tiefe klare Färbung, reinste Harmonie und ergreifende Wirkung zeichnen dieses Gemälde aus. […]; und gehört das Gemälde in die Reihe der durch und durch innerlichen Bilder, so spricht doch die Wahrheit und Wahrhaftigkeit so vornehmlich aus jedem […] daß weder die Phantasie des Beschauers ihnen Worte leihen muss, noch dass in ihnen selbst nur die Möglichkeit eines andern Gefühles, als das der Trauer um den Heiland und das verschlossene Grab Platz greifen kann.“[917] Das Gemälde ist folglich ganz auf den emotionalen Fokus hin ausgelegt und soll

---

[912] RICHTER 1909, S. 186.
[913] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 917f. Detaillierte Angaben hierzu bei SUHR 1991, S. 250f.
[914] ABB: SUHR 1991, S. 428, Abb. 13, G9.
[915] Bei SUHR datiert 1820-25, s. Ebda, S. 251.
[916] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 918.
[917] FÖRSTER 1860, S. 451f.

den Betrachter zum Mitfühlen anregen, wenngleich die Figur Christus nicht gezeigt wird. Auch Becker unterstreicht die Innigkeit und tiefe Empfindung, die von dem Werk ausgeht.[918] Vermutlich machen diese Aspekte den großen Bekanntheitsgrad des Bildes aus, das auch als Stich Verbreitung gefunden hat. Beissel bezeichnet das Gemälde der *Marien am Grabe* zusammen mit der *Einführung der Künste in Deutschland* als beste Werke Veits.[919] Der Künstler hat das Bildthema 1846 für den König von Preußen wiederholt (o. ABB.)[920], es befindet sich heute in der Berliner Nationalgalerie. Außerdem besitzt das Kunstmuseum Düsseldorf eine weitere Variante des Themas von 1858 (ABB. 275)[921]. Desweiteren hat Veit für den König eine *Parabel des barmherzigen Samariters* (ABB.276) angefertigt.[922]



ABB. 276

Die Darstellung wird von Förster als eigentümliche Auslegung bezeichnet: „[…] indem er Christum als Samariter einen am Abgrund liegenden Verwundeten, an welchem Moses und Aaron vorbeigegangen sind, retten läßt.“[923] Ein Aquarell *Christus und die Samariterin* ist bei Suhr angeführt (ABB.277).[924] Dort wird auch auf ein Ölbild von Christian Becker in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe verwiesen (o.ABB.), das dem „Aquarell“ von Veit entspricht. In dem Stahlstich *Ungläubiger Thomas* um 1842 (ABB.278)[925] im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg handelt es sich um eine Zweifigurenszene ohne weitere Apostel und Hintergrundkulisse wie beispielsweise bei Overbeck.

---

[918] BECKER 1888, S. 116.
[919] BEISSEL 1892, S. 63.
[920] ABB: SUHR 1991, S. 453, Abb. 55, G 31.
[921] SUHR 1991, S. 256f. ABB: SUHR 1991, S. 454, Abb. 56, G 35.
[922] ABB: Ebda., S. 472, Abb. 86, GV 54.
[923] FÖRSTER 1860, S. 455f.
[924] SUHR 1991, S. 358 (Zuschreibung an Veit umstritten). ABB: SUHR 1991, S. 358, Abb. 296, ZZW 11.
[925] ABB: SUHR 1991, S. 528, Abb. 198, Z 291, s.a. Katalogtext ebda., S. 307.







ABB. 277-280



Die Komposition der beiden Figuren erinnert an Vorbilder der italienischen Renaissance wie an die *Christus-Thomas-Gruppe* von 1476-83 (ABB.279)[926] **Andrea del Verrocchios** (ca. 1435/36-1488) an der Fassade von Or San Michele in Florenz oder an das Fresko **Luca Signorellis** (ca. 1451-1523) um 1450 (ABB.280)[927] aus der Santa Casa in Loreto. Die bei Veit hinter Christus angedeutete Mandorla ist ebenfalls in Signorellis Fresko zu beobachten, wobei der Christustypus Veits schlanker und graziler wirkt und demjenigen von Verrocchio näher zu stehen scheint. In allen drei Darstellungen steht Thomas links, Christus rechts; dieser hebt gemäß dem traditionellen Typus der Darstellung seine rechte Hand. Veit lässt im Gegensatz zu den Werken der beiden italienischen Meister, die sich am älteren, wohl im byzantinischen Raum entstandenen Typus des bekleideten Christus orientieren, den Oberkörper Christi unter dem Mantel frei, so dass Thomas die Seitenwunde direkt berührt. Diese Form tritt prinzipiell seltener als die Variante des bekleideten Christus auf.[928] Christus hält außerdem den Kreuzstab, ein neuerer Bildtypus, der seit dem Hochmittelalter bekannt ist. Es handelt sich also in Veits Darstellung um eine Mischung verschiedener Bildmotive.

---

[926] ABB: Prometheus Bildarchiv.
[927] ABB: URL: http://www.wooop.de.
[928] LCI 1990, Bd. 4, Sp. 302. Hier werden drei prinzipielle ikonographische Typen unterschieden, wobei Überschneidungen möglich sind.

Ein kleinformatiges Ölgemälde **Philipp Veits** *Christus klopft an die verschlossene Tür*, das um 1835 entstanden ist, ist verschollen. Anhand eines Stichs von **Gottfried Rist** nach Philipp Veit ist es glücklicherweise zu rekonstruieren. Es ist bereits bei Boetticher genannt (ABB.281)[929].



ABB. 281

Auf dem querformatigen Stahlstich von Rist, der aus einer Familienbibel des 19. Jahrhunderts stammt, ist im Bildmittelpunkt Christus zu sehen. Er befindet sich vermutlich auf einer Burg, die auf einer Anhöhe liegt. Links ist eine Holztür zu sehen, seitlich befindet sich ein Pilaster mit einem Kapitell, rechts hinter Christus eine mit Zinnen bekrönte Mauer, dahinter liegt eine Hügellandschaft mit Fluss. Christus, mit weit ausstrahlendem Nimbus, wendet sich mit eindringlichem Blick dem Betrachter zu, mit seiner Rechten klopft er an die mächtige Holztür. Bekleidet ist er mit einem einfachen Gewand und einem Umhang, der auch seine linke Hand verhüllt. Christus ist vollbärtig dargestellt, deutlich gealtert, mit Falten und Furchen gezeichnet.[930] Seine Haare sind etwa Kinn lang, ein kräftiger Backenbart rahmt das Gesicht. Die Darstellung stellt eine ikonographische Neuerung dar. Veit hat hier eine „biblische Verheißung thematisiert als ein neues Christusbild", das sich an der Offenbarung des Johannes orientiert (Offb. 3,20): „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. Wenn jemand meine Stimme hört und die Türe öffnet, werde ich einkehren und Mahl mit ihm halten." Somit wird der Bildbetrachter direkt angesprochen, eine persönliche Entscheidung zu fällen, für oder wider Christus, bzw. den christlichen Glauben. Das Thema kann als Allegorie einer Bekehrungsdarstellung angesehen werden und steht dementsprechend, wie bereits Sörries ausgeführt hat, in Verbindung mit dem Bekehrungsauftrag der pietistischen Erweckungsbewegung.[931] Jöckle konstatiert: „Die Tür an die Jesus anklopft, ist die Tür des Herzens. Damit aber ist der Moment der Entscheidung dargestellt, ob das Anklopfen gehört wird oder nicht. So nimmt die Darstellung den Anspruch an, eine verbindliche Erweckungspredigt zu sein."[932]

---

[929] ABB: JÖCKLE 1988, S. 122. Bei Boetticher ist ein kleinformatiges Bild mit dem Titel: *Siehe ich stehe an der Tür und klopfe an* genannt, das Christus mit Fahne und im violetten Mantel zeigt, der anklopfend vor der verschlossenen Türe steht. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um das o.a. Original von Veit. Das bei Boetticher angeführte Bild wurde 1826 auf der Münchener akademischen Kunstausstellung gezeigt, und von Gottfried Rist (dem Bruder des Landschaftsmalers) gestochen, was die o.g. These von Lottes bestätigt, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 918.

[930] Diese Darstellung des gealterten und gezeichneten Christus ist meines Erachtens untypisch für Veit und wird vermutlich mit der Kopie durch Rist in Zusammenhang stehen.

[931] SÖRRIES, Reiner: Eine Christusikone des Pietismus, zum Christusbild des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Kirche und Kunst*, 59, 1981, S.44.

[932] JÖCKLE 1988, S. 122.

Veits Bild gilt auch als Vorbild für **Holman Hunts** Gemälde *The Light oft he World /Das Licht der Welt* (ABB.282)[933] im Keble College in Oxford, das 1851-53 entstanden ist.[934] Das hochrechteckige Gemälde, oben in einem Segmentbogen auslaufend, zeigt Christus im Dreiviertelporträt. Dem Betrachter nahezu frontal zugewendet (etwas nach rechts geneigt), steht er in einem Garten. Im Hintergrund sind Bäume zu sehen, im Vordergrund Pflanzen sowie im Gras liegende Früchte.





ABB. 282 u. 283

Christus ist im Begriff, mit angewinkeltem rechtem Arm an eine geschlossene Pforte anzuklopfen, während er mit der Linken eine leuchtende Laterne hält.[935] Er ist barfüßig, mit einem weißen Gewand bekleidet, über seinen Schultern liegt ein rotgefütterter Brokatmantel, der über der Brust von einer aufwändigen, mit Edelsteinen verzierten Metallschließe zusammengehalten wird. Sein Kopf, mit schulterlangem rotblonden Haar und Dornenkrone ist von einem Heiligenschein umrahmt. Der Christustypus ist der nazarenische rotblonde Typus, der auch von Overbeck und Schnorr verwendet wurde. Der traurige Gesichtsausdruck Christi deutet laut Denis auf die Hoffnungslosigkeit hin, dass ihm diese Tür geöffnet werde.[936] Wie wichtig die Gestalt und der Ausdruck Christi für den Künstler gewesen sein müssen, belegen die aufwändigen Vorstudien Hunts zum Gemälde,

---

[933] Zu Hunts Gemälde s. LANDOW, George P.: Shadows Cast by the Light of the World. William Holman Hunt's Religious Paintings, 1883-1905, o.O., o.J., S. 471-484. - MAAS, Jeremy: Holman Hunt and the Light of the World, London ²1984.
Bezüglich eines kritischen Berichts zum Verhältnis von Nazarenern und Präraffaeliten s. ETTLINGER, Leopold: Nazarener und Präraffaeliten, in: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, S. 205-220. Zu Hunts Gemälde gibt es allerdings auch ein Pendant mit dem Titel *Erwachendes Gewissen*; zur Interpretation s. ebenfalls ETTLINGER 1970, S. 215f. ABB: Ebda., S. 216. Das Licht der Welt existiert in mehreren Fassungen s. ROSKILL, Marh: Holeman Hunt's Differing Versions of the »Light of the World«, in: *Victorian Studies*, 6, 1962/63, S. 329-342, s.a. Verzeichnis.

[934] Das Original, auch bekannt als *A Sermon in a frame* wurde 1853 in London ausgestellt (Royal Academy Exhibition) und 1854 innerhalb der Jubiläumskunstausstellung in Manchester gezeigt, s. DRECHSLER, Maximiliane: Zwischen Kunst und Kommerz: zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905, München/Berlin 1996, S. 147.

[935] John Ruskin hat die dargestellte Tür als Tor zur menschlichen Seele interpretiert.

der sogar Tonstudien zum Christuskopf angefertigt hatte und eine nicht erhaltene Replik des Gemäldes in Gips, von der 1907 eine Photoaufnahme von Schleinitz publiziert wurde.[937] Auch die Lampe, die mit ihrem hellen Schein das Thema des Bildes nochmals in Form des Kerzenlichtes aufnimmt, wurde von Hunt extra für das Gemälde entworfen.[938] Das Thema des Bildes bezieht sich auf die Offenbarung Christi als Licht der Welt (Mk. 8,22-26; Joh. 1, 49; 8,12; 9,15 u. 12,46).[939] Christus selbst wird als Verkörperung des göttlichen Lichtes als Lux mundi angesehen. Harding sieht außerdem das Thema der Gott preisenden Natur in dem Bild umgesetzt (im Gegensatz zu Veits Bild), welches von Hunt auch in dem Gemälde *Lady of Shalott*, um 1888-1905 (o.ABB.)[940] verarbeitet wurde.[941] Die direkte Verbindung von Natur und Gott ist ein Motiv der deutschen Romantik. 1854 hat der deutsche Kunsthistoriker Gustav Waagen, einer der frühen Kenner der englischen Kunst, einen Brief zu diesem Werk an die *Times* (Ausg. 13. Juli) verfasst, in der er die unharmonischen Proportionen der Christusfigur bemängelt hat.[942] Diese deutsche Haltung wurde in England ärgerlich aufgenommen und von Ruskin und Hunt kommentiert.[943]*Das Licht der Welt* und ein weiteres Hauptwerk Hunts *The Finding of the Saviour in the Temple/Die Auffindung des Jesusknaben im Tempel* galten aber als „Publikumsmagneten" und teuerste Gemälde der Welt zur Zeit der Weltausstellung 1860, auf der beide separat ausgestellt wurden.[944] Im englischsprachigen Raum wird das Bild bis heute geschätzt und verehrt.

Ein weiterer Stich von Rist mit dem Titel *Christus an die Seelentüre klopfend* (ABB.283)[945] befindet sich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main. Die Darstellung divergiert allerdings erheblich von der vorher genannten: In dem hochformatigen Bild befindet sich Christus ungefähr in der Mitte. Im Hintergrund ist eine karge Landschaft durch einen Weg, einen Hügel und einen blätterlosen jungen Baum (davor ein Holzgeländer oder eine Art Holzgerüst) markiert. Der barfüßige Christus ist relativ frontal dargestellt und mit einem einfachen Gewand und einem um die linke Schulter drapierten Umhang bekleidet. Sein rechter Arm ist angewinkelt, seine Linke greift in den Umhang. Der von einer Gloriole

---

[936] DENIS 1980, S. 147.
[937] Eine Tonstudie fertigte Hunt ebenfalls zu dem Christuskopf des unten besprochenen Gemälde *The Shadow of Death* an, s. HARDING 1996, S. 238, dieser verweist auf SCHLEINITZ 1907, S. 137. Früheste Studien für *Das Licht der Welt* vom Herbst 1851 befinden sich laut Harding im Ashmolean Museum in Oxford.
[938] Die Laterne ist laut Harding (1996, S. 238) als „earliest surving example of an object specifically designed by the artist for inclusion in a painting" anzusehen. Harding verweist auf den hierzu existierenden Entwurf im Ashmolean Museum in Oxford, s. Ders.: The Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford, 1970, S. 35, ABB: Ebda. S. 241 Nr. 58.
[939] LCI 1990, Bd. 1, Sp. 95f.
[940] Öl auf Leinwand, 185 x 143,7 cm, Wardsworth Athenaeum Hartford/Connecticut. ABB: HARDING 1996, S. 178 Nr. 46.
[941] Hierzu existiert ferner ein Relief (heute in der Saint Pauls Cathedral, Dean and Chapter, aufbewahrt): *Floating figures representing the music of the spheres* von 1891-92, wo Musiknoten abgebildet sind, die die ersten Verse von Beethovens Lied: *Die Ehre Gottes aus der Natur*, wiedergeben, s. HARDING 1996, S. 240.
[942] WESTENDORF 1992, S. 35.
[943] Vgl. MAAS, Jeremy: Holman Hunt & The Light of the World, London/Berkeley 1984, S. 65.
[944] DRECHSLER 1996, S. 147.
[945] ABB: LOTTES 1984, o.S., Nr. 29.

umgebene Kopf ist geneigt, die Augen sind geschlossen; es findet im Gegensatz zum Gemälde von Hunt und dem oben genannten Stahlstich aus einer Familienbibel kein Blickkontakt zum Betrachter statt. Auch ist Christus auf dem Frankfurter Stich sehr jugendlich, nur mit Bartflaum und mit gestuftem, weich über die Schultern fallendem Haar dargestellt und erinnert so an Leonardos Typus des jugendlichen (dort gänzlich bartlosen) „Christus philosophicus".



ABB. 284

Im Stich in der Familienbibel hingegen ist Christus mit Vollbart und starken Falten geradezu zu einem sorgevollen alten Mann stilisiert. Bei Boetticher ist ferner eine vom Gemälde abweichende Zeichnung *Der anklopfende Heiland* genannt, in der Christus ohne Fahne abgebildet ist. Hierzu existierte ein Stich von Ferdinand Rychewich 1830 (o.ABB.).[946] Das Bild kann als ikonographische Neuerung angesehen werden.[947] Diese ermöglichte seinem Alterswerk eine exponierte Stellung innerhalb der Spätnazarener, hatte aber auch teilweise Unverständnis der Zeitgenossen zur Folge. Letzteres mag die geringe Popularität und Verbreitung seiner Gemälde durch das Medium der Druckgraphik erklären.

Die große Wertschätzung, die man Veit prinzipiell entgegen brachte, äußert sich auch in dem Auftrag von Friedrich Wilhelm IV., der einen Entwurf mit dem Thema *Erwartung des Weltgerichts* für den Berliner Dom (ABB.284)[948] von den „bedeutendsten christlichen Meistern unserer Zeit" anforderte.[949] Neben Veit wurden auch Cornelius, Overbeck und Steinle zur Beteiligung aufgefordert. Die Bildkonzeption wirkt geordneter als diejenige des *Jüngsten Gerichts* von Cornelius, über die Christusdarstellung kann aufgrund der schlechten Qualität der vorliegenden Abbildung keine detaillierte Aussage getroffen werden.

Für Veits Christusbild sind außerdem Darstellungen, die das Menschsein Jesu verdeutlichen, charakteristisch, wie bereits bei den Brüdern Olivier und Schnorr von Carolsfeld erwähnt. Als Beispiel dient Veits Ölgemälde *Maria lehrt das Christkind laufen* von

---

[946] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 919. Vielleicht handelt es sich hier um das Vorbild zu Rists Stich (ABB. 283)?
[947] Auf diesen Aspekt hat bereits SUHR 1991, S. 191 verwiesen.
[948] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[949] BEISSEL 1992, S. 63.

1858 (ABB.285)[950]. Das Thema zeigt die menschlich-alltägliche Seite des Lebens Jesu auf Erden. Die Tendenz „[...] das Göttliche des Christentums möglichst ins Menschlich-Alltägliche herabzuziehen“[951], ist also nicht nur im protestantischen Bereich zu finden.



ABB. 285

Veits Entwürfe der Wandgemälde im Mainzer Dom

Die aufgrund ihrer künstlerischen Qualität bereits zur Entstehungszeit umstrittenen Wandgemälde mit Szenen aus dem Leben Jesu sind das Alterswerk von Philipp Veit.[952] Sie wurden nach seinen Entwürfen von seinen Schülern und Mitarbeitern (Joseph Anton Settegast, J. C. Herrmann und A. G. Lasinsky) von 1862 an in Wachs-Ölmalerei ausgeführt. Die stilistischen Unterschiede der Bilder weisen auf die verschiedenen Hände hin. Exemplarisch für den Christustyp der Spätphase im Werk Philipp Veits werden aus den recht hölzern und schematisch aufgefassten Figuren die Christusdarstellungen wie folgt zusammengefasst: Die Kindheitsgeschichte von der Verkündigung bis zur Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel: *Erunt docibiles dei* und Jesus in der Zimmermannswerkstatt: *Plantati in Domo Domini* spielen in unserem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle. In der Darstellung der Taufe *Venite ad Aquas* (ABB.286) ist Christus mit dem rechten Bein im Jordan stehend, mit dem linken Bein auf einem mit Gras bewachsenen Erdblock stehend gezeigt. Er ist in einen weißen Umhang gehüllt, den er mit beiden Händen zusammenhält und der den Oberkörper freilässt. Der Kopf ist frontal auf den Betrachter ausgerichtet, die Augen sind nach oben gewandt, die Gesichtszüge sind ebenmäßig, das Gesicht durch braunes schulterlanges Haar und einen Vollbart (am Kinn zweigeteilt) gerahmt.

---

[950] ABB: SUHR 1991, S. 467, Abb. 76, G 34.
[951] MÖLLER**,** Robert: Die Ausstellung für christliche Kunst in Dortmund, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 9, 1896, Sp. 220.







ABB. 286-288

Dieser Gesichtstypus erscheint auch im Bild der Hochzeit zu Kana *Servasti vinum bonum* (o. ABB.), hier noch makelloser und glatter wirkend, in einem sehr linearen zeichnerischen Stil ebenso wie in der Bergpredigt *Beati eritis* und der Szene der *Verklärung* (beide o.ABB.).[953] In Profilansicht wird die Darstellung etwas herber, die Gesichtszüge markanter, wie beispielsweise die Szene der reuigen Sünderin *Reconciliavit nos deo* (ABB.287)[954]. Die Passionsszenen erinnern an Werke altdeutscher und altniederländischer Meister. In der Ecce homo-Szene *Ecce rex vester* (ABB.288)[955] könnte sich Veit im Bildaufbau meines Erachtens an Hieronymus Boschs Gemälde *Ecce Homo* (o.ABB.)[956] im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main orientiert haben. In den *Rheinischen Blättern* wurden 1864 die ersten vier vollendeten Gemälde beschrieben und als durchaus harmonisch kommentiert: „[…] das Ganze ist eingegeben und ausgeführt von einem höheren religiösen Gedanken, welcher nichts Gewöhnliches und Menschliches, sondern das Übernatürliche

---

[952] Hierzu s. JUNGNITZ, Ingobert u. POPP, Winfried G.: Die Nazarener-Fresken im Mainzer Dom. Zum 100. Todestag von Philipp Veit, Mainz, o.J., mit älteren Literaturangaben zum Thema und BRINGMANN, Michael: Philipp Veits Wandgemälde im Dom, in: *Domblätter*, 10, 2008, S. 55-65.

[953] Künstlerische Vorlagen und Anregungen bezüglich Komposition und stilistischer Gestaltung der Figuren für die Bilder der *Verkündigung, Taufe Christi, Abendmahl* und *Christus am Ölberg* sind in der Wandmalerei von Giotto und Fra Angelico sowie in der Druckgraphik von Dürer und Martin Schongauer zu sehen. Für die Figurenkomposition der Bergpredigt spielt außerdem eine Ölskizze von Peter Paul Rubens für das Hochaltargemälde der Augustinerkirche in Antwerpen eine Rolle, s. BRINGMANN 2008, S. 63.

[954] ABB: JUNGNITZ/POPP 1976, S. 39.

[955] ABB: Ebda., S. 53.

[956] ABB: MARIJNISSEN, Roger H.: Hieronymus Bosch - The Complete Works, Antwerpen 1987, S. 369, hier auch in einer Bleistift-Vorzeichnung (ohne weitere Angaben), ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

darstellen wollte […].“[957] Diese Auffassung kann unseres Erachtens im Auferstehungsbild *Consurrexistis* (ABB.290)[958] nachvollzogen werden.

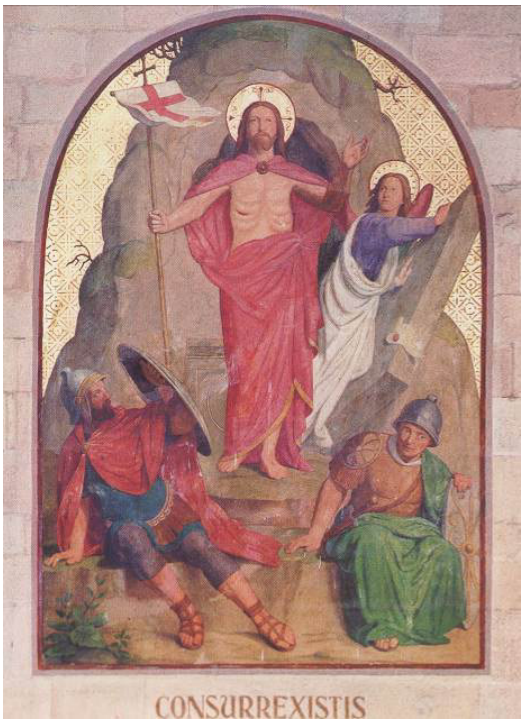




ABB. 289 u. 290

Aus dem Spätwerk Veits stammen unter anderem verschiedene Zeichnungen (s. Verzeichnis), in denen der Künstler sich mit christologischen Themen auseinander gesetzt hat, wie in *Maria und Martha* (ABB.290)[959]. Hier beschränkt sich Veit ganz auf die Wiedergabe der drei Figuren, die an einem treppenartigen Podest angeordnet sind. Die bärtige Christusfigur in antikisierender Gewandung ist sitzend, im Redegestus dargestellt und entspricht in der Physiognomie den früheren Christus-Darstellungen.

Charakteristisch für Veits Christusbild ist die Darstellung eines jugendlich wirkenden, glatten und ideal-schönen Christus, der auch in den Passionsszenen seine liebliche Ausstrahlung nicht verliert. Christus wirkt durchgängig rein, unantastbar und göttlich. Auffällig ist die Vorliebe Veits, szenische Darstellungen der Vita Jesu auf die Hauptfiguren zu konzentrieren und auf narratives Beiwerk zu verzichten.

---

[957] *Rheinische Blätter* 285/7.12.1884, S. 1139. Die prinzipiell traditionelle Kunstauffassung Veits kommt auch gut in seinem Abriss über die christliche Kunst (von der Antike bis ins 19. Jahrhundert) zum Ausdruck, s. VEIT, Philipp: Über die christliche Kunst, in: *Broschüren-Verein*, 5, Nr. 2, Frankfurt/Main 1869, S. 1-20. Der Künstler selbst schildert die Überwindung der Krise der christlichen Kunst, die er nun als „mächtige Waffe“ bezeichnet (S. 20).

[958] ABB: : JUNGNITZ/POPP 1976, S. 61.

[959] ABB: SUHR 1991, S. 566, Abb. 283, Z 641. Zu dem Thema existieren auch zwei Aquarelle von 1870, s. SUHR 1991, S. 335, Z 641f.

Joseph Anton Settegast

Kurz als Schüler von Veit zu erwähnen ist der Maler Joseph Anton Settegast (1813-1890) aus Koblenz, der 1831 aus der Düsseldorfer Schule zu Veit gestoßen ist und an der Freskoausmalung der Kuppel des Mainzer Doms nach Veits Entwürfen maßgeblich beteiligt war.[960] Als eigene Schöpfung mit christologischem Thema ist ein undatiertes Ölgemälde *Der Heiland* (o.ABB.)[961] zu nennen, das Christus in Ganzfigur zeigt und zusammen mit einer Madonnendarstellung von Eduard von Steinle von F. Keller gestochen wurde (qu. fol.). Außerdem schuf Settegast das Gemälde *Christus am Kreuz* (nach 1843) für den Hauptaltar der Maximilianskirche in Düsseldorf (o.ABB.)[962]. Eine farbige Zeichnung hierzu wurde zusammen mit einer *Himmelfahrt Christi* 1843 im Städelschen Kunstinstitut ausgestellt. Eine weitere Kreuzigung entstand für die Franziskanerkirche in Düsseldorf mit überlebensgroßen Figuren (o.ABB.), die von Förster als besonders „schön und wahr" empfunden wurden.[963]
Namhafte Schüler bzw. Mitarbeiter Veits waren außerdem Jakob Edward von Steinle und Alfred Rethel, die an späterer Stelle behandelt werden.

Ritter Joseph von Führich

Der aus Böhmen stammende Joseph von Führich (1800-1876) hat sich 1827-29 während eines Italienaufenthalts den Nazarenern angeschlossen und zusammen mit Koch, Schnorr von Carolsfeld und Veit unter der Leitung von Overbeck an den Fresken der Villa Massimo in Rom gearbeitet, später (ab 1834) wirkte er insbesondere im Wiener Raum.[964] Sein Hauptaugenmerk lag auf den religiösen Sujets – Führich war ein ausgesprochen „katholischer Künstler"[965] und hat eine große Anzahl von religiösen Zeichnungen und Gemälden geschaffen, die häufig auch reproduziert wurden.[966]
In seinem frühen Œuvre tritt das Thema der Ölbergszene mehrfach auf, es ist zunächst schriftlich überliefert in einem Aquarell von 1818 (o.ABB.), das auf der 3. allgemeinen

---

[960] Joseph Anton Settegast studierte in Düsseldorf, dann in Frankfurt/Main bei Philipp Veit. 1838-43 hielt er sich in Rom auf, dann wiederum in Frankfurt/Main, schließlich 1853 mit Veit in Mainz. Settegast war Mitarbeiter des „Düsseldorfer Vereins zur Verbreitung religiöser Bilder", für diesen fertigte er mehrere Bilder an, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 743.
[961] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 743.
[962] Ebda.
[963] FÖRSTER 1860, S. 462.
[964] Zu Führich s. DREGER, Moritz: Joseph von Führich, Wien 1912.
[965] BECKER 1888, S. 113.
[966] Führich stammt ursprünglich aus Kratzau/Böhmen und wurde an der Prager Akademie unter Bergler ausgebildet. Die Werke Führichs sind dokumentiert in einem Verzeichnis (bedauerlicherweise mit wenigen Abbildungen) von Heinrich von Wörndle, s. WÖRNDLE, Heinrich von: Joseph Führich's Werke. Nebst Dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie, Wien 1914; vgl. Führich, Josef von, in: THIEME/BECKER, Bd. 12, 1916, S. 558f.

Kunstausstellung in Wien 1868 ausgestellt wurde.[967] Weitere Zeichnungen schließen sich an von 1822 eine Bleistiftzeichnung *Christus vor seiner Gefangennahme*, zu der Führich eigenhändig im selben Jahr eine Radierung angefertigt hat (o.ABB.)[968], die Zeichnung *Christus am Ölberg* im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig (o. ABB.)[969] sowie *Christus auf dem Ölberg* (ABB.291)[970] in Innsbrucker Privatbesitz. Letztere zeigt im Hintergrund links drei Jünger, während Christus (ohne Nimbus) im Vordergrund rechts an einen Baum gelehnt steht. Er ist in ein helles Gewand mit Umhang gehüllt und greift sich mit seiner linken Hand in der Gegend des Herzens an die Brust, seinen Schmerz ausdrückend. Sein Kopf ist geneigt, er wirkt nachdenklich und in sich gekehrt. Diese intim erscheinende Schilderung stellt nicht den idealisierten göttlichen Christus dar, sondern den Menschensohn in Todesangst, der den Betrachter berührt und zum Mitleiden auffordert (Aspekt der Compassio).

Führichs Christusfigur orientiert sich zunächst an dem milden, frühen nazarenischen Typus Overbecks, mit relativ breitem, ovalen Gesicht, runder Stirn, ebenmäßigen Zügen, schmaler gerader Nase und einem zweigeteilten, am Kinn in Spitzen zulaufenden Bart. Vergleichbar ist die Figur mit derjenigen in dem Gemälde *Der Gang nach Emmaus* (ABB.292)[971] von 1837.



ABB. 291



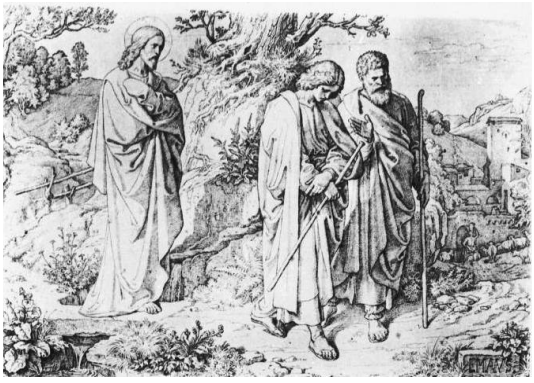


ABB. 292 u. 293

[967] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 344, Nr. 9.
[968] Ebda., Nr. 24.
[969] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[970] ABB: Ebda.
[971] ABB: AK: NOBLE GÄSTE - MEISTERWERKE DER KUNSTHALLE BREMMEN IN 22 DEUTSCHEN MUSEEN. Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2009, hrsg. von Herzogenrath, Wulf und Lähnemann, Ingmar, Bremen 2009, S. 62.

Hier sind die drei Figuren bühnenartig im Großformat vor einen Landschaftshintergrund gezeigt. Christus befindet sich im Bildzentrum, dem Betrachter zugewandt, von beiden Seiten wendet sich ihm ein Apostel zu. Alle tragen voluminöse antikisierende Gewänder; Wanderstäbe und Trinkflasche weisen sie als Pilger aus.[972] Entsprechend der Bildtradition gemäß dem Lukasevangelium (Lk. 24,13-29) fordern die Apostel Christus zum Bleiben auf. In einem (aufgrund stilistischer Erwägungen) vermutlich später als das Gemälde zu datierenden Stich (ABB.293)[973] wird das Emmaus-Thema nochmals aufgegriffen; nun ist der Moment kurz bevor Christus die Jünger einholt, dargestellt.

In den vierziger Jahren erscheint die Figur Christi gestreckter, die Gestalt schlanker. Seine Physiognomie ist markanter und weniger weich, sein Kopf ist deutlich länger, der Kinnbart spitzer, das Haar etwas kürzer, wie beispielsweise in dem Ölbild *Der Triumph Christi* von circa 1840 aus der Nationalgalerie in Berlin (o.ABB.)[974].





ABB. 294 u. 295

Es zeigt Christus als Triumphator mit Segensgestus und Weltkugel thronend auf dem Triumphwagen, ihm gegenüber sitzt Maria (deutlich kleiner als Christus) in betender Haltung. Etwas abgeändert hat Führich eine zweite Fassung des Bildes in Öl für den Grafen Raczynski (ABB.294)[975] im Nationalmuseum in Posen angefertigt. Das Bild wurde ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1840, auf der Wiener Führich-Ausstellung 1875 und auf der Wiener historischen Kunstausstellung 1877.[976] Christus ist im Profil gezeigt, seine Physiognomie entspricht der zuvor beschriebenen, seine Haltung drückt Hoheit und Würde aus. Das Motiv des triumphierenden Christus geht insbesondere

---

[972] Das Thema wird bereits in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter dargestellt, verliert im Laufe des Hochmittelalters an Bedeutung und wird dann seit dem Spätmittelalter wieder häufiger verwendet, da es Möglichkeiten der Landschaftsdarstellung bietet, s. LCI 1990, Bd. 1, Sp. 623.

[973] ABB: Bildarchiv Foto Marburg. Dort wird das Bild als in Leipziger Privatbesitz befindlich bezeichnet, weitere Angaben werden nicht gemacht.

[974] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S.342, Nr. 25.

[975] ABB: KALINOWSKI, Konstanty u. HEILMANN, Christoph (Hrsg.): Sammlung Graf Raczynski, München 1992, Abb. 5.

[976] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 342, Nr. 25.

auf eine Schrift von Girolamo Savonarola „Il Trionfo de la Croce“ zurück, in welcher der Triumphzug Christi geschildert ist.[977] Dort wird Christus auf einem vierrädrigen Wagen sitzend beschrieben, mit sichtbaren Stigmata als Zeichen des überwundenen Todes. Vor dem Wagen gehen Patriarchen, Propheten und alttestamentarische Glaubenshelden, desweiteren begleiten ihn Apostel, Kirchenväter und Märtyrer.[978] Dieser Schilderung Savonarolas folgte schon **Tizian** in seinem Holzschnitt *Triumph des Glaubens* von 1508 (ABB.295)[979] in wesentlichen Zügen. Bei Tizian wird der Wagen jedoch von den vier Zodia (den vier Wesen der Apokalypse, den Evangelisten) gezogen und die Räder von den abendländischen Kirchenvätern geschoben.[980] Führich hat auf weiteres Beiwerk (wie auf die bei Tizian vor dem Wagen stehenden Putti) verzichtet.[981] Das Thema ist außerdem das Hauptbild des vor 1832 entstandenen und aus elf Federzeichnungen bestehenden Zyklus' *Der Triumph Christi*. Die Zeichnungen selbst (ausgestellt auf der Wiener Führich-Ausstellung 1875)[982] wurden 1900 von Fischer als „stilvoll und großartig“, die biblischen Gestalten als „ernst und würdevoll“ bezeichnet.[983]





ABB. 296 u. 297

Die ebenfalls für Führichs Christusfigur charakteristische würdevolle Erscheinung kommt auch in dem Ölgemälde *Christus übergibt Petrus die Schlüssel* von 1848 (ABB.296)[984] zum Ausdruck. Christus wirkt etwas weicher und ist vergleichbar mit der Figur im Emmausbild.

---

977 Auf die Herkunft des Motivs, das in antiken Triumphzügen römischer Kaiser begründet ist, kann hier nicht eingegangen werden.
978 LCI 1990, Bd. 4, Sp. 359f. Der Beschreibung Savonarolas folgend, hat Sandro Botticelli den Triumphzug Christi in einem nicht mehr erhaltenen, aber von Vasari („Le Vite“, III) beschriebenen Stich festgehalten.
979 ABB: Prometheus-Bildarchiv.
980 LCI 1990, Bd. 3, Sp. 360.
981 Ob sich Führich an Tizians Holzschnitt orientiert hat, entzieht sich der Kenntnis der Autorin, es ist aber durchaus denkbar.
982 BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 48.
983 FISCHER, Adolf: Josef von Führich. Zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, 9. Februar 1900, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 230.

In dem zugehörigen Kupferstich *Tu es Petrus*, gestochen von F. Keller (ABB.297)[985] nach einer Originalzeichnung Führichs, die vom „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf“ verlegt wurde, erscheint die Figur Christi wiederum strenger und bestimmter. Die Szene der Schlüsselübergabe spielt entsprechend dem Matthäusevangelium (Mt. 16,19) in dem Gebiet von Caesarea Philippi. Im Bildhintergrund des Gemäldes ist eine Kirche auf einem Hügel dargestellt, außerdem begleiten weidende Schafe die Szene (beide Motive sind im Stich weggelassen). Die beiden Figuren nehmen einen Großteil des Bildes ein. Christus ist stehend, in aufrechter und hoheitsvoller Haltung dargestellt, seine linke Hand berührt die Schulter von Petrus, die Rechte hält den Schlüssel. Petrus kniet andächtig vor Christus und schaut mit ernstem Blick zu ihm auf. Das Bild strahlt Ruhe und Würde aus. Die Zeichnung wurde ausgestellt auf der Wiener Jubiläums-Ausstellung 1888.[986]



ABB. 298-300





In dem Gemälde *Der wundersame Fischzug* von 1848 (ABB.298)[987] aus der Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt tritt Christus als Lehrer und Wundertäter auf: Die Szene schildert nach dem Lukasevangelium (Lk. 5,1-11) die Berufung der ersten Jünger und zeigt Christus (in rotem Gewand mit Gloriole) lehrend im Boot von Simon (Petrus) nahe des Ufers des Sees Genezareth. In einem zweiten Boot ist synchron die Szene des reichen Fischfangs, der sich zeitlich nach der Predigt abspielt, dargestellt. Die Haltung Christi und die prägnante Figur des Fischers, der weit vornübergebeugt mit muskulösen Armen das Netz ins Boot einholt,

---

[984] ABB: URL: http://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php.
[985] ABB: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, Nr. 11.
[986] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 138.

erinnern an Raffaels Darstellung des Themas. Auf eine Zeichnung Raffaels wurde bereits verwiesen (s.o.), hier werden außerdem die Tapisserie *Der wunderbare Fischzug* nach **Raffaels** Karton für die Stanzen des Vatikans (ABB.299)[988] und eine Kopie von **Paul Baudry** (ABB.300)[989] als Vergleichsbeispiele angeführt. Die Spiegelbildlichkeit der Anordnung der Figur Christi bei Führich (links anstatt wie bei Raffael rechts im Boot sitzend) lässt auf eine druckgraphische Vorlage schließen. Führichs Orientierung an Raffael kommt auch in einer ihm neuerdings zugeschriebenen *Grablegung Christi* (ABB.301)[990] in der Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt zum Ausdruck, die in der Komposition und Figurengestaltung an Raffaels *Grablegung* erinnert.[991]



ABB. 301

Der von Führich 1844-48 als Wandgemälde in Freskotechnik ausgeführte Kreuzweg mit 14 Stationen in der neuen, von Rosner erbauten Wiener Sankt Johann-Nepomuk-Kirche wurde wegweisend für Kreuzweg-darstellungen des späten 19. Jahrhunderts. Wie viele der monumentalen Bilder Führichs ist auch dieser Kreuzweg in Zusammenarbeit mit Franz Josef Dobiaschofsky, Leopold Kupelwieser und dem Künstler Schulz sowie seinem Schüler Vogler entstanden. Als charakteristische Beispiele für Führichs Christusdarstellungen werden die Stationen *Christus nimmt das Kreuz auf* (ABB.302)[992], *Jesus wird seiner Kleider beraubt* (ABB.303)[993] (auch als Karton ABB.304)[994], *Jesus stirbt am Kreuz* (ABB.305)[995] sowie *Kreuzabnahme* (ABB.306) und *Grablegung* (ABB.307)[996] ausgewählt: Christus ist in den Darstellungen als deutlich gealterter und gepeinigter Mensch mit Nimbus gezeigt. Der männliche, muskulöse Körperbau kontrastiert zu dem müden leidenden Gesichtsausdruck und dem rotblonden, leicht ergrauten Haar. Das Inkarnat des Leichnams Christi wirkt fahl und gräulich. Die ihn umgebenden Personen sind äußerst ausdrucksstark geschildert. Von den Stationen wurden nach Zeichnungen Führichs

---

[987] ABB: Prometheus Bildarchiv.
[988] Teppich nach Karton Raffaels, 1515/19. Gewebt in der Brüsseler Werkstatt von Pieter van Aelst.; 5120 x 4920 cm, Vatikan, Vatikanische Museen. ABB: URL: http://www.uni-leipzig.de.
[989] ABB: AK: RAPHAEL ET L'ART FRANÇAIS, 1983, S. 396. Vgl. Katalogtext ebda., S. 74f.
[990] ABB: TEICHMANN 2001, S. 221, Abb. 89.
[991] AK: KLASSIZISMUS UND ROMANTIK IN DEUTSCHLAND, 1966, S. 92, Nr. 159. – TEICHMANN 2001, S. 318, Kat. Nr. 40. Ursprünglich wurde das Bild Schnorr von Carolsfeld zugeordnet.
[992] ABB: URL: http://www.pfarre-nepomuk.at.
[993] Ebda.
[994] ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 237 (dort auch weitere Kartons).
[995] Ebda.

Kupferstiche (gr. fol., 2. Auflage, Regensburg 1856) von A. Petrak angefertigt, die mit erklärenden Texten von W. Reischl ausgestattet wurden, was für den Erfolg der Bilder spricht.[997]



ABB. 302-307

Die Kreuzwegbilder von Sankt Johann-Nepomuk brachten Führich internationalen Ruhm ein; sie wurden unzählige Male kopiert und von anderen Künstlern als Vorlagen für Kreuzwegtafeln benutzt.[998] Auch für die Wandgemälde *Das Leben und Wirken des Heilandes* 1850/60 in Freskotechnik in der neuen Altlerchenfelder Pfarrkirche hat Führich die Entwürfe geschaffen (ABB.308)[999]. Das komplette umfassende Programm kann hier nicht

---

[996] ABB: URL: http://www.pfarre-nepomuk.at.
[997] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 343, Nr. 3.
[998] Unter anderem lieferte Führich die Vorlagen für Joseph Holzmaiers Fresken für den Kreuzweg auf dem Laurenziberg in Prag. Auf der Homepage der Wiener Sankt Johannes-Nepomuk-Kirche befindet sich eine überaus umfangreiche Liste der nach Führichs Vorbild kopierten Kreuzwegzyklen s. URL: http://www. pfarre-nepomuk.at.
[999] Gezeigt wird das *Gebet Christi am Ölberg* und die *Auferstehung* im Mittelschiff, ausgeführt von Karl Ritter von Blaas.

ausführlich erläutert werden (s. Verzeichnis).[1000] Führich zugeschrieben werden die Entwürfe für die Wandgemälde *Der Engelsturz* und *Das Jüngste Gericht* (o.ABB.), die sich unter dem Musikchor rechts und links befinden. Für das Sanktuarium hat er Entwürfe der Szenen *Die Jünger in Emmaus* (o.ABB.), *Christus auf dem Meere* (o.ABB.) *Die Auferweckung des Lazarus* (ABB.309)[1001] und *Der ungläubige Thomas* (ABB.310)[1002], für die Apsis den Entwurf *Die Majestät Gottes des Dreieinigen nebst drei Gruppen singender Engel* (o.ABB.) geschaffen.[1003]





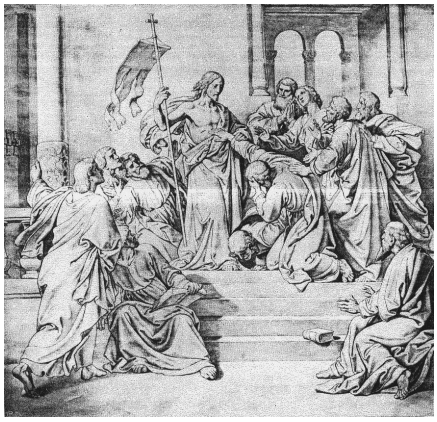


ABB. 308-310

18 der zugehörigen Kartons wurden 1885 auf der Frankfurter Führich-Ausstellung gezeigt; die Kartons *Der Gang nach Emmaus* und *Christus und Petrus auf dem Meere* befanden sich auch auf der 3. allgemeinen Kunstausstellung in Wien 1868.[1004] Führichs kirchliche Werke zeigen sich konservativ, die Christusfigur recht „klassisch", was eine Vergleich mit **Heinrich Friedrich Füger**s Tintenzeichnung *Christus verweist Luzifer*

[1000] Zum Programm: Fresken in der Vorhalle: *Die Schöpfungsgeschichte* (Fresken von J. Binder), in den Seitenschiffen*: Das Alte Testament mit stetem Hinweis auf dessen Erfüllung in Neuen* (Fresken von E. Schönmann rechts und von Eduard Engerth links), in Haupt-, Querschiff und Presbyterium mit Kuppel: *Das Leben und Wirken des Heilandes* (Fresken im Hauptschiff von K. Mayer und K. Blaas, in Querschiff und Kuppel von Leopold Kuppelwieser, links und rechts vom Sanktuarium von L. Dobiaschofsy, Fresken in Sanctuarium und Presbyterium von Engerth nach Kartons von Führich). Unter dem Musikchor rechts und links befinden sich Wandgemälde nach Führichs Entwürfen: *Der Engelsturz* und *Das Jüngste Gericht*. Die von Führich entworfenen Bilder des Sanktuariums bestehen aus folgenden Szenen: *Die Jünger in Emmaus* (untere Wandfläche links), *Christus auf dem Meere* (untere Wandfläche rechts), *Die Auferweckung des Lazarus* (über den Oratorienfenstern/Evangelienseite), *Der ungläubige Thomas* (über den Oratorienfenstern/Epistelseite). In der Apsis ist die *Majestät Gottes des Dreieinigen nebst drei Gruppen singender Engel* dargestellt. Zur Altlerchenfelder Kirche s.a. SEELIGER, Stephan: Die Altlerchenfelder Kirche in Wien, in: *Das Münster* 1965, Bd. 18, H. 11/12, S. 415-420.

[1001] ABB: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 146, C9.

[1002] ABB: WÖRNDLE 1925, S. 21, Abb. 31.

[1003] Becker verweist außerdem auf eine Zeichnung zum Thema des ungläubigen Thomas, wo ebenfalls die innere Bewegung der Figuren auffällig zu sein scheint: „Es herrscht in diesem Bilde eine fast zu große leidenschaftliche Erregtheit und Bewegung und es erhält durch diese und durch die Anordnung der Gruppe einen Schein von theatralischer Scene." (BECKER 1888, S. 114).

[1004] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 343f, Nr. 4 u. S. 344, Nr. 3.

zurück in die Hölle/"Weiche Teufel" (ABB.311)[1005] belegt, der von 1783 an als einer der führenden Klassizisten und als Vizedirektor an der Wiener Akademie tätig war.



ABB. 311 u. 312



Das Gemälde *Christi Gang nach Gethsemane* (ABB.312)[1006] wurde 1866 im Österreichischen Kunstverein ausgestellt und unter dem Titel *Christus am Ölberge* auf der 3. allgemeinen Kunstausstellung in Wien 1868 gezeigt.[1007] Zu dem oben genannten Werk *Christi Gang nach Gethsemane* schreibt Hartmann treffend: „Nicht das bisher übliche Motiv von Jesu Gebet am Ölberg ist jetzt dargestellt, sondern der seelische Konflikt, wie er sich auf dem Wege dahin ergab [...]. Da kein eigentliches Geschehen gezeigt ist, müssen wir den inneren Kampf und das Verwundern der Jünger miterleben, um dem Bild etwas abgewinnen zu können."[1008] Hier schließt sich inhaltlich der Kreis zur oben genannten Innsbrucker Zeichnung.

Besondere inhaltliche Beachtung verdienen zwei Zeichnungen *Roma* und *Frühling*, die beide von Friedrich Ludy als Kupferstiche ausgeführt wurden.[1009] In der Zeichnung *Frühling* (ABB.313)[1010] von 1855 bildet der auferstandene Christus die Hauptfigur.[1011] Christus wird von Kindergruppen begleitet, die den Frühling einläuten; außerdem wird er flankiert von Schlafenden und von offenen Särgen in Gräbern. Eine brennende Lampe neben den Toten verweist laut Becker auf „das ewige Licht der Kirche; zur anderen Seite steht der

---

[1005] Die Zeichnung wurde versteigert vom Palais Dorotheum in Wien am 13. April 2005 als Lot 36, s. URL: http://www.artvalue.com.
[1006] Das Bild ist vermutlich identisch mit *Der Gang nach dem Ölberge* aus der Sammlung Arthaber, nach dem auch eine Lithographie von F. Leybold (qu. fol.) angefertigt wurde, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 342, Nr. 13. - ABB: DREGER 1912, Abb. 34. Zu weiteren Zeichnungen von Füger s.a. Verzeichnis.
[1007] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 342, Nr. 13.
[1008] HARTMANN 1954, S. 18.
[1009] URL: http://www.retrobibliothek.de – mit einem Absatz zu Friedrich August Ludy (geb. 1823 zu Köln), der die Kunst des Kupferstechens unter Jos. Keller in Düsseldorf lernte und seine Stiche häufig in Kartonmanier nach Overbeck, Führich und andern Malern der religiösen Historie ausführte.
[1010] ABB: Museum Folkwang, Essen.

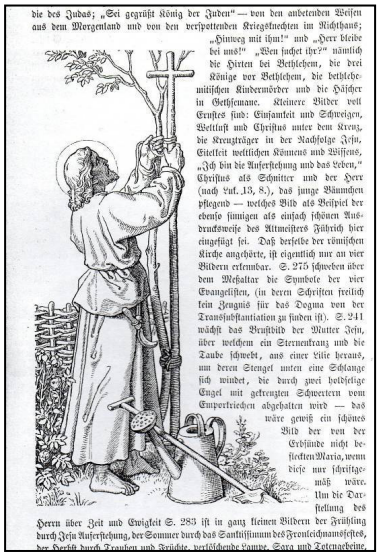
Weihkessel, wieder in symbolischer Beziehung zu dem lebendigen Quell, welcher von oben herunter sprudelt.“[1012] Das Bild ist allegorisch und symbolisch aufzufassen und erinnert so auch an Philipp Otto Runges *Frühling*. In dem Stich *Roma* (ABB.314)[1013] ist auf der unteren Bildhälfte die heidnische Weltmacht Rom dargestellt, oben die eine Weltkugel haltende Muttergottes als Symbol der römisch katholischen Kirche, die von Gottvater und Christus mit der Tiara gekrönt wird.[1014]

ABB. 313-317

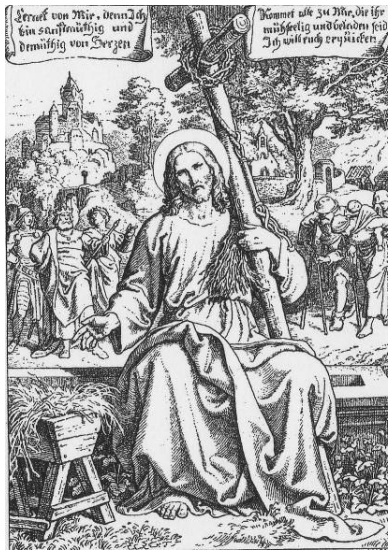








die des Judas; „Sei gegrüßt König der Juden“ — von den anbetenden Weisen aus dem Morgenland und von den verspottenden Kriegsknechten im Richthaus; „Hinweg mit ihm!“ und „Herr bleibe bei uns!“ „Wen suchet ihr?“ nämlich die Hirten bei Bethlehem, die drei Könige vor Bethlehem, die bethlehemitischen Kindermörder und die Häscher in Gethsemane. Kleinere Bilder voll Ernstes sind: Einsamkeit und Schweigen, Weltlust und Christus unter dem Kreuz, die Kreuzträger in der Nachfolge Jesu, Eitelkeit weltlichen Könnens und Wissens, „Ich bin die Auferstehung und das Leben,“ Christus als Schnitter und der Herr (nach Luk. 13, 8.), das junge Bäumchen pflegend — welches Bild als Beispiel der ebenso sinnigen als einfach schönen Ausdrucksweise des Altmeisters Führich hier eingefügt sei. Daß derselbe der römischen Kirche angehörte, ist eigentlich nur an vier Bildern erkennbar. S. 275 schweben über dem Meßaltar die Symbole der vier Evangelisten, (in deren Schriften freilich kein Zeugnis für das Dogma von der Transsubstantiation zu finden ist). S. 241 wächst das Brustbild der Mutter Jesu, über welchem ein Sternenkranz und die Taube schwebt, aus einer Lilie heraus, um deren Stengel unten eine Schlange sich windet, die durch zwei heilsfertige Engel mit gekreuzten Schwertern vom Emporkriechen abgehalten wird — das wäre gewiß ein schönes Bild der von der Erbsünde nicht befleckten Maria, wenn diese nur schriftgemäß wäre. Um die Darstellung des Herrn über Zeit und Ewigkeit S. 283 ist in ganz kleinen Bildern der Frühling durch Jesu Auferstehung, der Sommer durch das Sanktissimum des Fronleichnamsfestes, der Herbst durch Trauben und Früchte, verlöschende Lampe, Sarg und Totenacker



Vergleichbar ist die Christusfigur in dem von A. Petrak gestochenen Titelstich zu Clemens von Brentanos „Das Leben unseres Herrn und Heilandes nach den Gesichten der Anna Katharina Emmerich“ von 1858 (ABB.315)[1015] mit derjenigen in den Blättern *Christus das*

[1011] Aufgrund fehlender Abbildung orientiert sich die Beschreibung an BECKER 1888, S. 115.
[1012] Ebda.
[1013] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[1014] BECKER 1888, S. 116.
[1015] ABB: SCHINDLER 1982, S. 183. Der Titelstich, gestochen von A. Petrak, stammt aus Clemens Brentanos: Das Leben unseres Herrn und Heilandes nach den Gesichten der Anna Katharina Emmerich, Regensburg 1858, s. SCHINDLER 1982, S. 182.

junge Bäumchen pflegend/Christus als Gärtner (ABB.316)[1016] und *Kommet alle zu mir* (ABB.317)[1017], die aus Thomas von Kempens „Nachfolge Christi" stammen.[1018] In verschiedenen Zeichnungen von Führich ist die Christusgestalt in ähnlicher Weise geschildert, so in *Christus predigt aus dem Schiffe des Petrus* von 1855 (ABB.318)[1019] mit voluminösem antikisierenden Gewand und klar konturiertem und ebenmäßigem Gesicht (etwas weicher gezeichnet als in den oben genannten Stichen) sowie in der Bleistiftzeichnung *Christus schläft im Seesturm* (ABB.319)[1020]. Hier signalisiert der trotz Seesturm schlafende Christus sein Gottvertrauen. Die Zeichnungen erinnern außerdem an Friedrich Oliviers Christusdarstellungen für dessen Bilderbibel (s.o.).





ABB. 318 u. 319

Man sieht Führich prinzipiell auch als „Gegenpol zu Cornelius", da seine Darstellungen durch „fromme Stille" und „gelöste Harmonie" gekennzeichnet sind.[1021] Diese Aspekte sind auch in seinem Spätwerk zu finden, was beispielsweise in dem Blatt *Gleichnis von den Lilien des Feldes und den Vögeln des Himmels* um 1872 (ABB.320)[1022] zum Ausdruck kommt.
Auch Daun betont 1909 den religiösen Inhalt im Werk Führichs: „Am liebsten arbeitete der schlichte und fromme Mann aus der Fülle seines Geistes heraus, ließ das Modell beiseite und vertraute auf seinen Gott. Vom Legendarisch-Überschwenglichen ausgehend, darauf zum Schwärmerisch-Religiösen sich wendend, hat er erst in späteren Jahren die herzgewinnende Einfalt erreicht, die oft seine Werke auszeichnet. Eine weihevolle

[1016] ABB: *Christliches Kunstblatt*, 1885, S. 27.
[1017] ABB: WÖRNDLE 1925, S. 29, Abb. 44.
[1018] Ebda.
[1019] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 59. ABB: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 232.
[1020] ABB: ROGNER / BERNHARD, 1956, Bd. 1, S. 447.
[1021] S. SCHULTZE, Jürgen: Neunzehntes Jahrhundert (Kunst im Bild) o.O., o.J., S. 41.
[1022] ABB: WÖRNDLE., S. 28, Abb. 42.

Schönheit liegt über den Kompositionen, die in Holzschnitt- und Kupferstichfolgen verbreitet sind […].“[1023]

ABB. 320



Hermann Becker bringt die Qualitäten Führichs treffend auf den Punkt: Er bezeichnet die Kompositionen Führichs als „voll und reich, seine Formen sind markig und kräftig, die Bewegungen und der Ausdruck sind energisch; es ist nicht das warme, weiche Gefühl, das vorherrscht, wie bei Overbeck, nicht die schwärmerische Begeisterung, wie bei Steinle [s.u.], noch auch die erhabene Gewalt und Majestät, wie bei Cornelius, wohl aber ein männlich kräftiger Ernst, eine ruhige Würde; die Darstellung strebt nach rationeller Wahrheit und Wahrscheinlichkeit […].“[1024]



Hervorzuheben ist auch, dass Führich aufgrund seines Christusbildes sowohl in großformatigen Zyklen wie Kirchen-Ausmalungen (ABB.321)[1025] und Kreuzweg-stationen als auch in der Druckgraphik und Reproduktionskunst große Erfolge zu verzeichnen hatte und vielfach kopiert wurde. Noch heute sind seine volkstümlichen Darstellungen bekannt, was beispielweise die (im Internet) über mehrere verschiedene Anbieter erwerbbare (überaus farbenfrohe) Version der *Weihnachtskrippe* von 1830 belegt (ABB.322)[1026].

ABB. 321

[1023] DAUN 1909, S. 129.
[1024] BECKER 1888, S. 114.
[1025] Hier wird nochmals ein Beispiel aus der Altlerchenfelder Kirche gezeigt, deren Apsis nach einem Entwurf Führichs von Eduard Engerth (s. Verzeichnis) ausgeführt wurde. ABB: *Das Münster*, 11/12, 1965, S. 420, Abb. 11.
[1026] ABB: Titelbild *Die große Weihnachtskrippe mit Weihnachtsgrotte* in: URL:http://www.buch.de.

Diese wird beispielsweise von der Theologischen Buchhandlung wie folgt angepriesen: „Josef Ritter von Führich schuf von 1830 bis 1835 für seine Familie eine unvergessliche Krippe, die Generationen von Malern und Krippenbauern als Vorlage diente. Die Figuren sind so meisterhaft gemalt, dass man meinen könnte, sie wären dreidimensional […].“[1027] Das Bild der Anbetung wird unter anderem auch heute noch als Druck angeboten. (ABB.323)[1028].

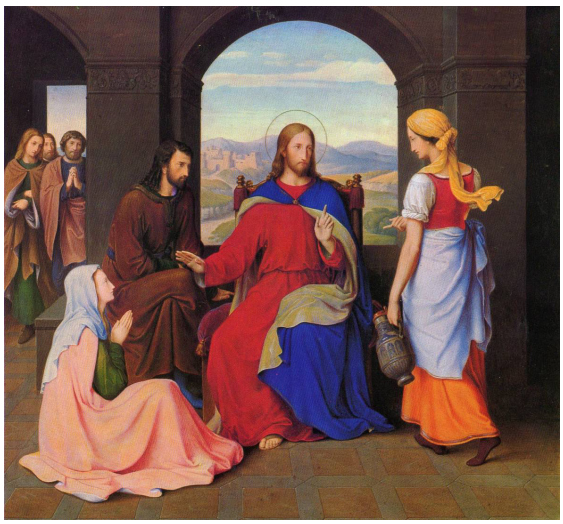




ABB. 322 u. 323

In seinen eigenen Schriften „Von der Kunst“ (4 Bände, publiziert in Wien 1866–1869) äußert sich Führich im Übrigen negativ zum zeitgenössischen Kunstgeschehen im nicht-religiösen Bereich. Eine enge Freundschaft verband ihn mit Leopold Kupelwieser, dessen Christusbild im Anschluss behandelt wird.

Leopold Kupelwieser



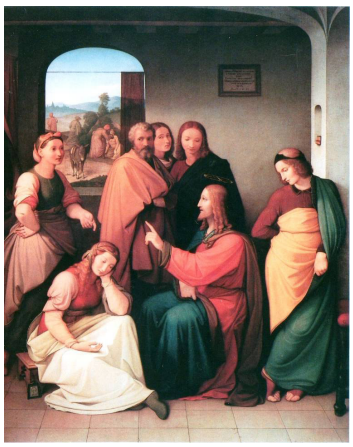


ABB. 324 u. 196

[1027] URL: http://www.theologische Buchhandlung.de. Die bis zu 30 cm großen Figuren, die sich noch in Familienbesitz befinden, wurden auf dem Ausschneidebogen um 40 % verkleinert und auf einem Krippenberg so angeordnet, dass die Krippe eine starke perspektivische Wirkung bekam. Die Hauptfiguren (stehend) sind dadurch rund 16 cm hoch.

Der katholische Künstler Leopold Kupelwieser (1796-1862) schuf vor allem religiöse Bilder. Er arbeitete zunächst als klassizistischer Künstler in Wien und schloss sich während seines Italienaufenthalts 1823-25, wo er 1824 Overbeck kennen lernte, den Nazarenern an.[1029] Das 1829 entstandene Aquarell *Christus bei Maria und Martha* (ABB.324)[1030] zeigt deutlich die nazarenischen und italienischen Einflüsse. Es orientiert sich im Bildaufbau (z.B. mit dem Fensterausblick im Hintergrund) und Figurendarstellung an Overbecks gleichnamigem Gemälde (ABB.196). Bei Kupelwieser ist Christus allerdings frontal zum Betrachter auf einem hölzernen Lehnstuhl sitzend, gezeigt.



ABB. 325

Die Gestaltung seines Kopfes scheint stärker an Führich (konkret an dessen frühe Darstellungen aus dem Leben Jesu) anzuknüpfen. In dem Bild *Christi Gefangennahme* von 1837 (ABB.325)[1031] aus der „Messiade Christi" von Klopstock wirkt Christus im Vergleich zu seiner Darstellung in *Christus bei Maria und Martha* kraftvoller. Der Künstler weicht insgesamt von den Overbeckschen Stilelementen ab und orientiert sich ebenso wie Führich nun stärker an der italienischen Renaissance. Seine Gemälde wirken lebendiger und klassischer. Von Führichs gequälter leidvoller Christusdarstellung in den Passionsszenen ist Kupelwieser weit entfernt, er orientiert sich an der nazarenischen Christusfigur, die an Raffael erinnert.

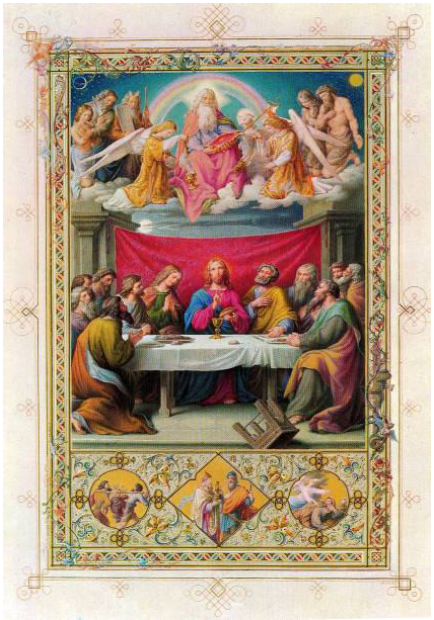
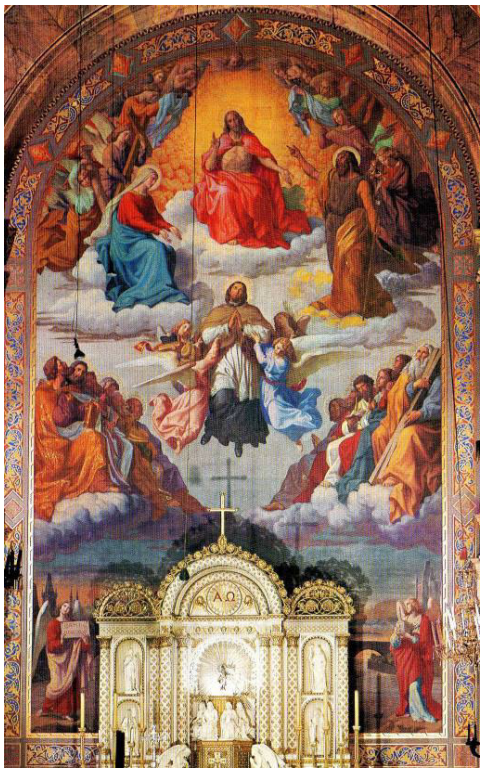


ABB. 326

[1028] ABB: URL: http://www.krippe-tirol.at.
[1029] AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 253. Zur Biographie Kupelwiesers s. FEUCHTMÜLLER, Rupert: Kupelwieser, Leopold, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 13, Berlin 1982, S. 312 f. Von Feuchtmüller stammt auch die Monographie zum Künstler: Ders.: Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, 1970.
[1030] ABB: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 181.
[1031] ABB: Ebda., S. 184.

Eine solche Christusfigur erscheint auch in *Das heilige Abendmahl* von 1859 im *Missale Romanum* (ABB.326)[1032], einer Auftragsarbeit von Kaiser Franz Joseph anlässlich des 50. Priesterjubiläums des Papstes. Recht einheitlich wird sie außerdem durchgehalten in



Kupelwiesers großformatigen Darstellungen wie in der *Verklärung des Heiligen Nepomuk*, dem Altarwandfresko der Sankt Johann Nepomuk-Kirche in Wien von 1841-1844 (ABB.327)[1033] oder in der 1853 entstandenen *Steinigung des heiligen Stephanus*, einem Hochaltarbild für die Pfarrkirche in Retz (ABB.328)[1034]. Im Fresko *Das letzte Gericht* von 1847 (ABB.329)[1035] der Friedhofskapelle in Klosterneuburg bekommt der Weltenrichter etwas mehr Stärke und Kraft als in den vorherigen Darstellungen, ebenso in dem *Jüngsten Gericht* (ABB.330)[1036], das Kupelwieser nach dem Entwurf Führichs in der Altlerchenfelder Kirche ausgeführt hat.







ABB. 327-330

[1032] ABB: Ebda., S. 187.
[1033] ABB: Ebda., S. 191.
[1034] ABB: Ebda., S. 200.
[1035] ABB: Ebda., S. 201.
[1036] ABB: *Das Münster*, 11/12, 1965, S. 420, Abb. 12.

Jakob Edward von Steinle

Der in Wien geborene katholische Künstler Jakob Edward von Steinle (1810-1886) hat in Frankfurt und Umgebung (auch im Rheinland, in Köln, Straßburg und Wien) eine Vielzahl von Werken mit christlichen Themen in enger Anlehnung an die kirchliche Tradition geschaffen.[1037] Bereits zu Lebzeiten galt er als „Madonnenmaler"[1038], aus seiner Hand stammt aber auch eine überaus große Anzahl christologischer Bilder.







ABB. 331-333

Zunächst ist Steinles enger Anschluss an Overbeck und Philipp Veit in Rom zu beobachten, wo er von 1828 bis 1834 gelebt hat.[1039] Als frühe Werke zu unserer Thematik können die Zeichnungen *Die Versuchung Christi* von 1828 (ABB.331)[1040], eine 1829 in Rom entstandene *Kreuzabnahme* (ABB.332)[1041], die 1896 an den Deutschen Orden gegangen ist, sowie *Die Auferweckung des Lazarus* von 1829 (ABB.333)[1042] angeführt werden. Letztere wurde auf der Frankfurter Steinle-Ausstellung ausgestellt. Die Zeichnungen wirken insgesamt schematisch, Christus tritt in antikisierendem Gewand mit Mantel auf, das Haar ist schulterlang, in der Mitte gescheitelt, wie auch der kurze Bart am Kinn in zwei Spitzen geteilt ausläuft. Das Gesicht ist schlank, die Gesichtszüge sind ebenmäßig (aber auch wenig aussagekräftig) gestaltet. Im *Herz-Jesubild* von 1831 sieht man die Physiognomie eines fein gezeichneten Gesichts mit schlanken, weichen und ebenmäßigen Zügen, kurzem Bart (nicht zweigeteilt) und mittig gescheitelten, hellen und lockig auf die Schulter fallenden

---

[1037] Die Schreibweise des Künstlers wird in den einschlägigen Publikationen unterschiedlich gehandhabt, so auch „Eduard Jakob". Die künstlerische Intention Steinles kommt am besten in seinen Briefen an August Reichensperger zum Ausdruck, s. STEINLE, Alphons Maria von: Eduard von Steinle und August Reichensperger in ihren gemeinsamen Bestrebungen für die christliche Kunst, aus ihren Briefen geschildert, Köln 1890.
[1038] STEINLE, Alphons Maria von (Hrsg.): E. v. Steinle, des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, Kempten/München 1910, S. V.
[1039] Zu den Hintergründen im Kunstschaffen Steinles s.a. JANSEN 1992.
[1040] ABB: STEINLE 1910, Abb. 28.
[1041] ABB: Ebda., Abb. 29. Vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820.
[1042] ABB: Ebda., Abb. 30.

Haaren besonders gut (ABB.334)[1043]. Die jünglingshafte Wiedergabe Christi erinnert an Leonardo und an die Darstellungen von Philipp Veit.

Nach Steinles Romaufenthalt ist 1835 das Ölgemälde *Christuskopf* (o.ABB.)[1044] entstanden. Mit dem Christusbild beschäftigte er sich auch in dem Ölgemälde *Christus übergibt Petrus den Schlüssel* von 1836 (Privatbesitz der Herzogin von Anhalt).[1045] 1838 entstanden *Die Bergpredigt, die acht Seligpreisungen derselben* (acht biblisch-historische Darstellungen und *Christus in seiner Herrlichkeit* umgeben von den Personen, welche die acht Seligpreisungen versinnbildlichen). Die Bilder gehören zu einer Serie von insgesamt zehn kolorierten Kartons und kleineren Zeichnungen zu den Fresken der Schlosskapelle in Burg Rheineck.[1046]



ABB. 334

Das Christusbild entspricht hier dem bekannten nazarenischen. In dem Fresko *Bergpredigt* von 1853 (o.ABB.)[1047], hier abgebildet im Karton (ABB.335)[1048], des Städelschen Kunstinstitut, ist Christus in antikisierendem Gewand mit Mantel erhöht auf einem Hügel stehend dargestellt, er wird von den Aposteln begleitet. Er streckt seine rechte Hand weit aus, die linke ist leicht abgewinkelt. Sein Gesicht ist von schönen und überaus ebenmäßigen Zügen geprägt, das Haar ist gescheitelt und fällt lockig über die Schultern. Ein Bart rahmt das Gesicht, die Augen scheinen nach oben zu blicken.

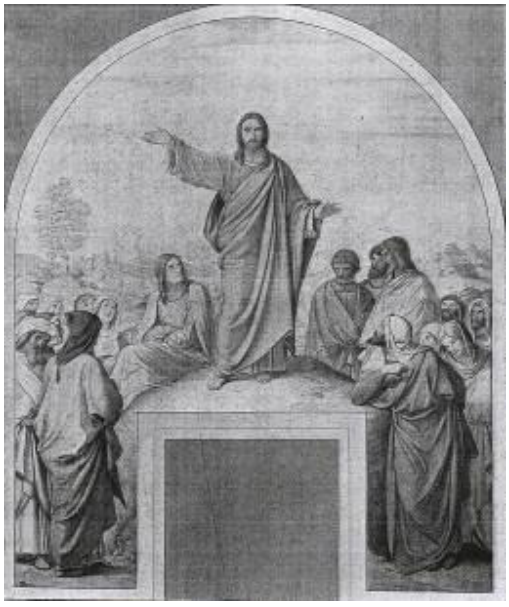


ABB. 335

[1043] ABB: STEINLE 1910, Abb. 35.
[1044] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820.
[1045] Ebda.
[1046] Die Kartons stammen aus dem Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/Main und sind 1841 in Besitz des Künstlers übergegangen, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822. Zur Beschreibung der Darstellungen s. FÖRSTER 1860, S. 456f.
[1047] ABB: STEINLE 1910, Abb. 575.
[1048] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Die ganze Figur wirkt etwas statuarisch. Der Karton *Die Bergpredigt* wurde außerdem auf der Münchener Kunstausstellung 1838 ausgestellt und eine Lithographie nach diesem wurde 1843 von C. Hahn für den Frankfurter Kunstverein (roy. fol.) angefertigt.

Vergleichbar ist die Christusfigur auch mit derjenigen in dem Karton *Christus in der Gloriole* (o.ABB.), hier allerdings sitzend dargestellt, strenger und markanter wirkend mit dunklerem Haar und ausdrucksstarken Gesichtszügen.

Drei Kartons mit den Darstellungen: *Enthauptung Johannis*, *Jesu Opferung im Tempel* und *Der barmherzige Samariter* von 1838 wurden 1887 auf der Berliner Steinle-Ausstellung gezeigt.[1049]

Mehrere Zeichnungen und Stiche sind aus der Zeit um 1841 schriftlich überliefert, so *Christus erscheint der Maria Magdalena* (o.ABB.)[1050], *Der barmherzige Samariter* (o.ABB.)[1051], ausgestellt auf der Münchener Kunstausstellung 1838, der Karton *Christus in seiner Herrlichkeit* (o.ABB.)[1052], gestochen von Carl Kappes (fol.) und der Kupferstich *Jesuskind am Kreuz* von 1841 (ABB.336)[1053]. Letzterer weist ein ungewöhnliches Thema auf, es zeigt den mit ausgebreiteten Armen auf einem Suppedaneum am Kreuz stehenden Jesusknaben. Hinter dem Kreuz leuchtet eine weiße Mandorla. Jesus hat den Kopf, der von einer Aureole umgeben ist, leicht nach links gewendet und blickt den Betrachter mit ernstem eindringlichem Gesichtsausdruck an, der mit der Bildunterschrift „Dolor meus in conspectu meo semper – Der Gegenstand meines Schmerzes ist immer vor meinem Angesichte“[1054] korrespondiert.



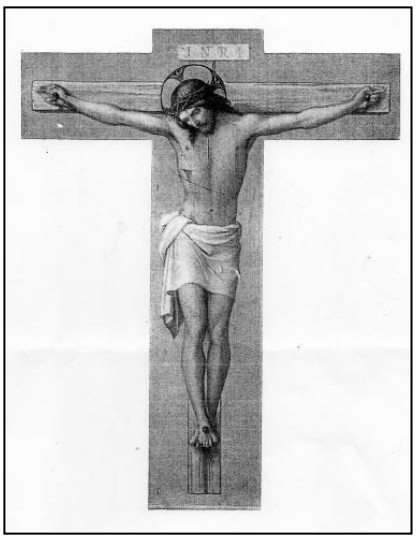




ABB. 336-338

[1049] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.
[1050] Ebda., S. 822.
[1051] Ebda. S. 823.
[1052] Ebda.
[1053] „Ausgeführt von Raphael“, die Zeichnung entstand für den Düsseldorfer Verleger Julius Buddeus und wurde zuerst von F. Keller gestochen. ABB: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, Nr. 3.

Die Darstellung des Kindes Jesus am Kreuz könnte nach Erachten der Autorin auch in einem Zusammenhang mit Steinles Beziehung zu Clemens von Brentano und dessen Auseinandersetzung mit dem Ideal der kindlichen Frömmigkeit stehen.[1055] Das „Gott-Kind" am Kreuz wäre somit nicht nur der Hinweis auf die Passion, sondern könnte auch auf die Unschuld und Reinheit des Gotteskindes Jesus abzielen, zumal Brentano das Kind nicht nur als symbolische Verkörperung der Unschuld, sondern auch als „Licht der Welt" definiert hat, „das die Dunkelheit des Todes zu besiegen vermag".[1056] Die Aureole, die die gesamte Figur umfasst, wurde von Steinle auch in anderen Christusdarstellungen verwendet und könnte als Hinweis auf das „Licht der Welt" gesehen werden.[1057] Ähnlich ernst wirkt sie in dem Bild *Kruzifix* von 1842 (ABB.337)[1058] oder im Folgejahr in der Zeichnung *Christus, seine Wundmale zeigend* (ABB.338)[1059]. In antikisierendem Gewand erinnert Christus wiederum stark an Veits jünglingshafte, von Leonardo inspirierte Christusfigur. Die Ausstellungen und Reproduktionen von Steinles Werken sprechen für die Beliebtheit seiner Christusdarstellung, die in der Folgezeit in einigen großformatigen Gemälden umgesetzt wurde. 1843 entstand ein Altarbild *Christus am Ölberge* für die Erlöserkirche in Christiana (o.ABB.)[1060] (auch als Lithographie reproduziert)[1061], 1843-1846 schuf Steinle die Fresken im Kölner Domchor (o.ABB.).[1062]



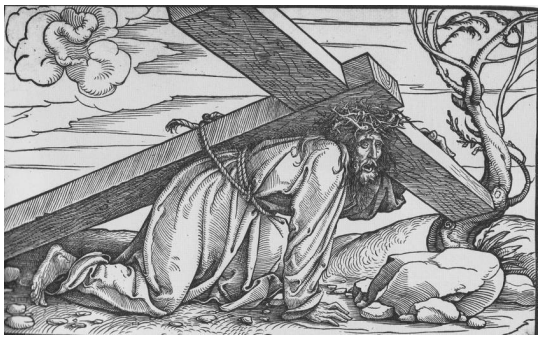




ABB. 339-340 u. 342

[1054] AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 30.
[1055] Zu Brentanos Ideal der kindlichen Gläubigkeit s. JANSEN 1992, S. 256-259.
[1056] JANSEN 1992, S. 256.
[1057] Zur Symbolik des Lichtes und der Themas Christus als „Licht der Welt" s.o.
[1058] STEINLE 1910, Abb. 43.
[1059] ABB: Ebda., Abb. 44.
[1060] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820.
[1061] Nach dem Originalkarton durch Georg Koch (gr. qu. fol.). Hierzu nennt Boettcher einen Karton, datiert 1858, in Privatbesitz Frankfurt/Main (Eduard G. May), s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.
[1062] Hierzu entstanden sechs Kartons zu den Engeldarstellungen in Köln, Domchor, 200 x 180 cm. Zwei Kartons wurden ausgestellt auf der Wiener historischen Kunstausstellung 1877, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.

1852 ist ein Ölgemälde *Der gute Hirt/Christus als guter Hirt das verlorene Schaf findend* für das Sankt Hedwigs-Krankenhaus in Berlin (ABB.339)[1063] entstanden, es wurde ausgestellt auf der Berliner und Dresdener akademischen Kunstausstellung 1852. Das Bild zeigt Jesus mit schulterlangem hellen Haar und Bart in schlichtem Gewand, barfüßig in gebückter Haltung neben einem Schaf hockend, das sich in einem Gebüsch (das ebenso stachelig ist wie die Dornenkrone Christi) verheddert hat. Der Hirtenstab lehnt an seiner linken Schulter, mit der rechten Hand greift er in die Zweige, um das Tier zu befreien, seine Linke macht eine helfende Geste. Seine Augen sind auf das Schaf gerichtet, sein Gesichtsausdruck strahlt Ruhe, Souveränität, Sicherheit und Mitgefühl aus. Er trägt die Dornenkrone und einen Nimbus. Ein Stich hierzu wurde von C. Kappes angefertigt.[1064] Förster bezeichnet das Bild allerdings als eine „Schranken übertretende Geschmackswidrigkeit" mit einem zur Mattigkeit neigenden Christus.[1065] Auch andere der religiös-symbolischen Werke Steinles werden hier kritisiert, wie das bereits genannte *Der Christusknabe am Kreuz*, ferner *Christus* mit dem Motto: „Vulnerasti cor meum" und das Bild *Der Heiland unter der Kelter* (o.ABB.). Die Zeichnung *Christus als wahrer Samariter* um 1850 (ABB.340)[1066] dokumentiert eine evidente Anlehnung Steinles an Christusdarstellungen der altdeutschen Druckgraphik wie der Vergleich mit **Martin Schongauers** Blatt *Christus wird dem Volke gezeigt/Ecce homo* (Nr. 7) aus der Folge „Die Passion" von 1480/83 (ABB.341)[1067] zeigt. Die dürre felsige Landschaft und die Darstellung der Christusfigur in den beiden letztgenannten Bildern von Steinle erinnert auch an **Hans Holbeins d. J.** (1497/1498-1543) *Christus unter dem Kreuz* um 1520 (ABB.342)[1068]



ABB. 341

[1063] Hier ist der Kupferstich nach dem Gemälde abgebildet. ABB: Bildarchiv Foto Marburg. - STEINLE 1910, Abb. 52.
[1064] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 821. Das Bild *Der Heiland als guter Hirt* ist auch bei Förster aufgeführt, seiner Beschreibung zufolge handelt es sich um dasselbe Gemälde, er führt als Stecher allerdings Keller an, nicht Kappes, s. FOERSTER 1860, S. 461.
[1065] Ebda.
[1066] ABB: AK: DEUTSCHE ROMANTIK 2000, S. 231, Kat. 89. Die Provenienz des Bildes ist nicht gänzlich geklärt, s. Ebda. S. 230. Aufgrund des vergleichbaren Christustypus mit dem oben genannten Bild *Der Heiland als guter Hirt* kann meines Erachtens wohl von einer Urheberschaft Steinles ausgegangen werden.
[1067] Das Blatt wurde versteigert als Lot 245, in der Auktion „Alte Meister" in Bern, Mi. 10. Juni 2009. ABB: URL: http://www.artvalue.com.
[1068] ABB: AK: HANS HOLBEIN D. J., DIE DRUCKGRAPHIK IM KUPFERSTICHKABINETT BASEL, Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 1997, Basel 1997, S. 21, Kat. 1.

Auf stilistische Bezüge zur Schongauer- und Dürergraphik wurde bereits im Ausstellungskatalog „Deutsche Romantik“ hingewiesen, auch auf die „programmatische Richtung“, die Steinle dem Christusgleichnis hier zukommen lässt: „Christus, der Gekreuzigte, verachtet und verspottet wie die Leute aus Samaria, erfüllt seine Sendung als barmherziger Heiland.“[1069] Konkrete Vorbilder hierzu werden dort nicht genannt.

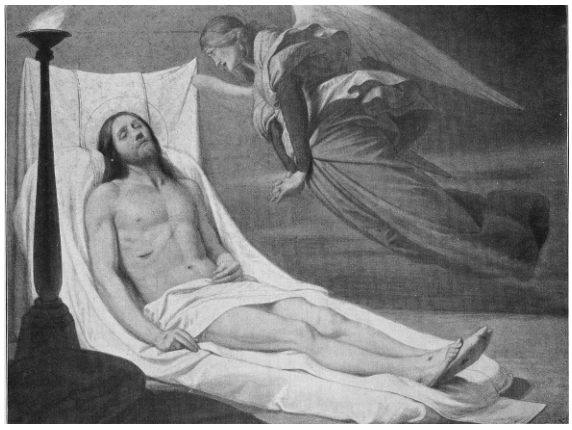


ABB. 343

1852 ist das Ölgemälde *Christus erweckt die Tochter des Jairus* entstanden, das bei Boetticher als „Eigentum des Kaisers“[1070] aufgeführt ist und sich als Besitz des deutschen Kaisers und preußischen Königs im Schlosse zum Homburg vor der Höhe befunden hat (ABB.343).[1071] Christus ist streng im Profil dargestellt mit sehr schmalem Gesicht, langer dünne Nase und einem überaus spitz am Kinn zulaufendem Bart. Seine aufrechte Haltung wirkt künstlich, steif und unecht. Christus erinnert stark an den Christustypus Overbecks um 1815 (*Christus bei Maria und Martha*, *Auferweckung der Tochter des Jairus*), aber auch an denjenigen des Gemäldes *Magdalena salbt Christus die Füße* von 1846. Das Gemälde der *Auferweckung der Tochter des Jairus* von Steinle wurde auch lithographiert von Fr. Jentzen (roy. fol. qu.) und 1853 auf der Hannoveraner Kunstausstellung ausgestellt. Ein älteres abweichendes Werk gleichen Themas ist im Besitz Veltens in Karlsruhe schriftlich überliefert und wurde als Lithographie von Hermann Eichens gefertigt (qu. fol.). Eine undatierte Zeichnung Steinles mit demselben Thema befindet sich im Düsseldorfer Kunstmuseum (o.ABB.)[1072]. Jesus tritt schlank und spitzbärtig in antikisierendem Gewand auf und erweckt mit eleganter und würdevoller Geste eine anmutige langhaarige Tochter Jairi zum Leben, die er an der Hand hält und auf dem Totenbett aufrichtet.

[1069] Ebda.
[1070] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 821.
[1071] ABB: STEINLE 1910, Abb. 49.
[1072] ABB: Ebda., Abb. 49.

Weniger artifiziell, dafür körperhafter und realer wirkt der Leichnam Christi in dem Gemälde Steinles *Der Heiland im Grabe von einem Engel beweint* von 1851 (ABB.344)[1073]. Christus ruht gebettet auf weißen Tüchern neben einem Kandelaber, während ein betender Engel mit trauerndem Gesicht neben ihm schwebt. Der Körper Christi wirkt entspannt, wie im Schlaf, der Kopf ist leicht nach hinten gesunken, nur die Wundmale weisen auf die Qualen seiner Passion hin. Das Gesicht ist weniger spitz und schmal als in den zuvor beschriebenen Fällen, auch wirkt die Figur körperhafter, weniger schmal.





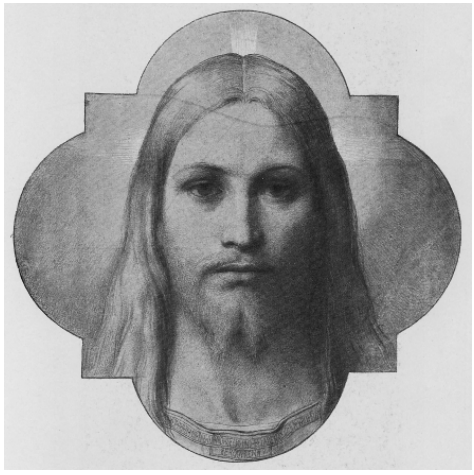


ABB. 344-346

Eine als *Christus und die Seele* betitelte Sepiazeichnung von 1853 im Städelschen Kunstinstitut zeigt (thematisch in Anlehnung an Veit) Christus an der Himmelspforte in einer ähnlich eleganten Haltung (ABB.345)[1074]. Ein aufwändig in kunstvolle Falten gelegtes voluminöses Gewand kleidet ihn, er trägt schulterlanges Haar und einen am Kinn spitz zulaufenden Bart. Sein Kopf ist zu der „Seele" gebeugt, die Hut und Wanderstab neben sich abgelegt hat und demütig mit verschränkten Armen vor der Himmelspforte auf dem Boden kniet. Christus nimmt ihn in Empfang, sein Gesichtsausdruck wirkt ruhig, ernst und würdevoll, wie seine gesamte Haltung. Das im 19. Jahrhundert weniger häufige Thema *Christus mit dem Kelch und die Heiligen Franziskus und Antonius* tritt 1857 in Form eines Kartons

[1073] ABB: STEINLE 1910, Abb. 48.
[1074] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

(o.ABB.) für ein Fensterbild im Frankfurter Dom auf.[1075] Aus demselben Jahr 1857 stammt eine Kreidezeichnung *Christuskopf* (ABB.346)[1076]. Der frontal dargestellte Kopf zeigt einen jungen Mann von großer Schönheit und Ebenmäßigkeit, mit klaren Konturen, wach blickenden Augen, gerader Nase, weichen Lippen umrandet von einem hellen Bart, am Kinn in zwei Spitzen zulaufend und langem blonden Haar. Auf seinem Mantelsaum steht die Inschrift: „Kommet alle her zu mir". Im selben Jahr setzt sich in der Darstellung eines Kartons *Die Hochzeit zu Kana* (ABB.347 u. Detail)[1077] jedoch wieder die bereits beobachtete Profildarstellung des hageren schmalen Christus mit spitzem Kinn fort.



ABB. 347 u. Detail

In dem Ölgemälde *Christus bei Nikodemus* von 1851/52 (ABB.348)[1078] für den Fürst Löwenstein-Wertheim-Rosenberg in Kleinheubach/Unterfranken spielt die Szene in der Ecke eines kargen Raumes, ein Teppich liegt auf dem Boden, eine Matte daneben, an der Wand ist Stoff gespannt.[1079] Die beiden Figuren sind in Dreiviertel-Lebensgröße dargestellt, Nikodemus sitzt mit über den Knien gefalteten Händen auf dem Teppich, während Christus auf die Matte gelagert ist und von seinem Mantel umhüllt wird. Er hat sich mit dem rechten Arm aufgestützt, mit der Linken gestikuliert er. Er trägt streng in der Mitte gescheiteltes, über die Schultern fallendes Haar und einen Vollbart. Sein Gesicht ist lang, die Nase schmal und gerade geschnitten, die Augen sind leicht verschattet, sein Blick ist bestimmt und eindringlich. Die Szene wirkt sehr privat und intensiv, das Gespräch vertraulich.

[1075] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 824.
[1076] Ursprünglich war die Zeichnung ein Geschenk an Josephine Brentano, später hat er sie dem Städelschen Kunstinstitut vermacht, s. STEINLE 1910, Abb. 63.
[1077] ABB: Ebda., Abb. 64 und Detail Abb. 64b.
[1078] ABB: Ebda., Abb. 69.
[1079] Bei Boetticher 1862 datiert, er führt ebenso einen Karton von 1863 auf, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822 u. S. 824.

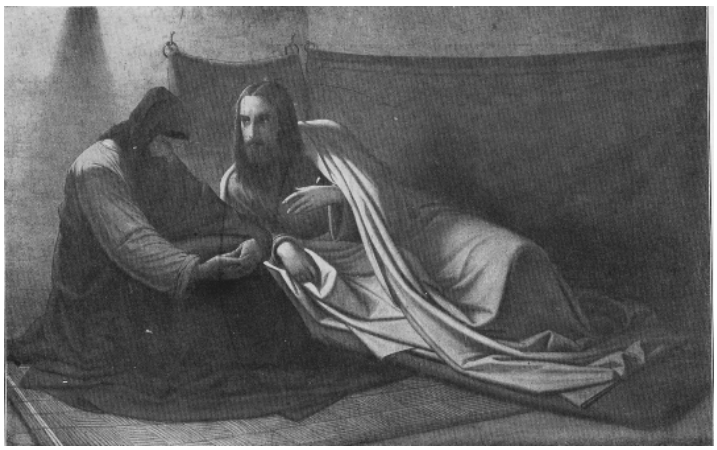


ABB. 348

1864 sind die Kartons *Mariae Verkündigung* und *Herz Jesu* zu zwei Fensterbildern der Bonner Jesuitenkirche entstanden.[1080] Das *Herz Jesu* wird flankiert von der Muttergottes zur Rechten, links vom hl. Joseph, etwas tiefer von Ignatius und Franziskus Xaverus. Eine weitere Herz-Jesu-Darstellung mit dem Titel *Jesu weist auf sein Herz* ist bei Raczynski abgebildet (o.ABB)[1081]. 1869 ist das Ölgemälde *Jesu Nachtreise mit den Jüngern* (ABB.349)[1082] entstanden, es befindet sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Das als Panorama geschaffene Bild zeigt vor niedrig angesetztem Horizont in Pastelltönen eine Hügellandschaft. Christus befindet sich im Bildmittelpunkt als Teil einer Dreiergruppe. Die einzelnen Figuren sind circa 50 cm hoch. Vor und hinter Christus laufen weitere Jünger, in drei Zweiergruppen zusammengefasst, vorne links ist eine Einzelfigur gezeigt. Christus ist in ein gelbes Gewand mit weißem Mantel gehüllt, er hat die Arme und Hände vom Körper abgespreizt (vergleichbar mit der Haltung in der Zeichnung *Christus und die Seele)*, sein Haar ist schulterlang und er trägt einen Vollbart.[1083]

ABB. 349



[1080] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 825.
[1081] ABB: RACZYNSKI 1841, S. 354.
[1082] Hierzu existierte ein Karton von 1883, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822. ABB: AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 162 u. 164, Kat. 45.
[1083] Ebda., S. 165.

Sein Blick ist leicht nach oben gewandt, er hat rotblondes, in der Mitte gescheiteltes Haar. Über seinem Kopf ist ein rötliches Lichtfeld im sonst wolkenverhangenen Himmel zu sehen. Im Ausstellungskatalog „Ansichten Christi" wird Thorvaldsens Christusstatue als Vorlage für Haltung und Aussehen bei Steinles Christus in der *Nachtreise* genannt.[1084] Desweiteren wird auf die bereits von Beenken beobachtete neue Ikonographie der Szene verwiesen, die keine konkrete Bibelvorlage besitzt und die der eigenen „Frömmigkeitsvorstellung" des Künstlers entsprungen sei. Es handele sich um eine „alltägliche Situation, die die Beziehung der Jünger untereinander und zu Jesus Christus aufzeigen soll."[1085]

Um 1870 sind verschiedene größere Projekte realisiert worden, wie neun Kartons *Die Auferstehung des Herrn* von 1869 zu den Chorfenstern der Kirche Gescher bei Bonn (o.ABB.). *Die Auferstehung des Herrn* nimmt das Mittelfenster der drei großen Chorfenster ein, ferner sind sechs kleinere Kartons zu Seitenfenstern erwähnt.[1086] 1869-70 hat Steinle die Fresken für die Schlosskapelle in Kleinheubach ausgeführt.[1087] Während das Mittelbild und die Seitenbilder mariologische Thematik besitzen, thematisieren die Zwischenbilder Szene aus dem Alten Testament, die auf die heilige Jungfrau vorausweisen. An den vier Wänden sind die Gemälde *Christus am Ölberge, Pietá* (ABB.350)[1088]*, Fegefeuer* und *Maria, die Christenheit unter ihrem Mantel schützend* in Fresko ausgeführt,[1089] ferner entstanden 30 Medaillons mit den Schutzpatronen der fürstlich Löwenstein-Wertheimschen Familie. Bei der Ausführung wurde Steinle von Schülern unterstützt.[1090] Weitere Kartons *Nachtmahl zu Emmaus* und *Christi Aufopferung* für Fenstergemälde des Domchors in Frankfurt/Main von 1873[1091] sowie ein Karton von 1873 zu einem vom Städelschen Kunstinstitut gestifteten Fenster sind schriftlich überliefert.[1092]

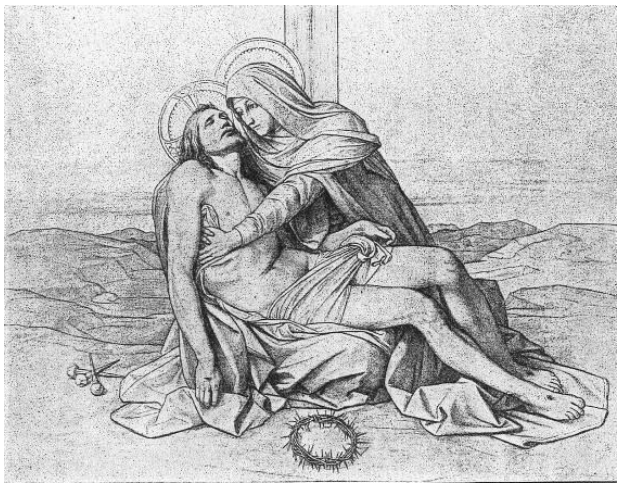


ABB. 350

[1084] Ebda.
[1085] Ebda.
[1086] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 825.
[1087] Ebda., S. 820.
[1088] ABB: STEINLE 1910, Nr. 654.
[1089] ABB: Ebda., Nr. 653.
[1090] Hierzu sind neun Kartons von 1869/70 (im Nachlass Steinles) aufgeführt: *Geburt Mariae, Darstellung Mariae im Tempel, Mariae Vermählung, Heimsuchung, Auxilium Christianorum, Jesus am Ölberg, Pietà, Der englische Gruß (Maria* und *Gabriel*), s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.
[1091] Die Fenster für den Domchor gehen auf eine Stiftung der Familie Brentano zurück, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.
[1092] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.

Für Fensterbilder der Frankfurter Katharinenkirche entwarf Steinle 1875 vier Kartons,[1093] desweiteren zwei Kartons *Die Taufe Christi, Die Verklärung Christi* und *Das heilige Abendmahl* sowie *Christus erscheint nach der Auferstehung den Aposteln*, außerdem zwei weitere zu Fenstergemälden der Querschifffassaden der Wiener Votivkirche.[1094] 1875 entstand ein weiteres Ölgemälde mit dem Thema *Herz Jesu/Sacrè coeur* (o.ABB.)[1095] Das Thema wurde von Steinle häufig, in verschiedenen Variationen behandelt (s. Verzeichnis).

Prominent erscheint Christus in einem Fresko *Krönung der Maria* (1876-79) von Steinle im Straßburger Münster (ABB.351 u. 352)[1096] in der Mitte der Chorwölbung dargestellt, begleitet von den neun Chören der Engel.[1097] Unterhalb auf dem umlaufenden Gesims befinden sich die Figuren der zwölf Apostel.[1098] Die Ausführung „des großartigen Werkes“[1099] wird hauptsächlich Steinle selbst zugeschrieben unter Mithilfe des Dekorationsmalers Ahl und eines Gehilfen. Die Christusfigur wirkt mittelalterlich und schematisiert, das Gesicht trägt die bekannten nazarenisch milden Züge.



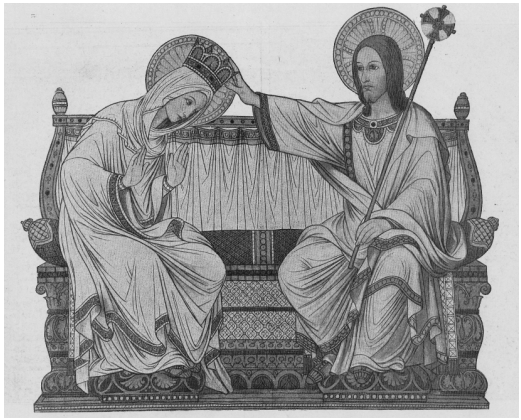


ABB. 351 u. 352

[1093] Ebda.
[1094] *Taufe* und *Verklärung* sind im ersten Karton oben dargestellt, unten ist Kaiser Franz Joseph, von seinem Namenspatron begleitet, in Begriff, Maria für seine Rettung vor dem Attentat zu danken, welches im Sockel dargestellt ist. Es handelt sich um eine Stiftung der Wiener Gemeinde, ausgeführt durch Neuhauser. Der zweite Karton zeigt oben das *Abendmahl* und die *Erscheinung Christi vor den Aposteln*, während unten der Aufruf des Erzherzogs Ferdinand Maximilian an die österreichischen Völker dargestellt ist, die als Erinnerung der Rettung des Kaisers eine Kirche erbauen sollten und die ebenfalls von Neuhauser ausgeführt wurden, s. Ebda., S. 825.
[1095] Als in Wien befindlich verzeichnet bei BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822.
[1096] ABB: URL: http://wikimedia.org (Choransicht). - STEINLE 1910, Abb. 660 (Detail).
[1097] Das genannte Datum bezieht sich auf die gesamte Ausmalung der Apsis, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820. - DRISKEL 1992, S. 150f. ABB: Ebda., S. 151, Nr. 60.
[1098] An den Seitenwänden der Apsis befinden sich außerdem je zwei der vier Dompatrone: Laurentius, Stephanus, Maternus, Amandus, darunter die Patriarchen und Gesetzgeber des alten Bundes, Ordensstifter, Kirchenväter. In der Nische hinter dem Altar sind dargestellt: Opfer Kains und Abels, Opfer Abrahams, seitlich die Heiligen Dagobert und Arbogast.
[1099] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820.

Für die Kirche Sankt Aegidius in Münster hat Steinle *Kreuzwegstationen* (auch als Bleistiftzeichnungen) geschaffen, beispielsweise das Hauptbild über dem Hochalter (o.ABB.)[1100]. Der Christusdarstellung wird von Priebe attestiert: „Das Bild Christi in der Kreuztragung ist von überraschender Schönheit und gleichzeitig von einer Hoheit und Kraft, wie sie bei den Nazarenern sonst nicht vorkommt."[1101]



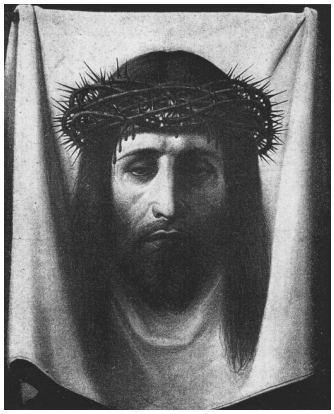
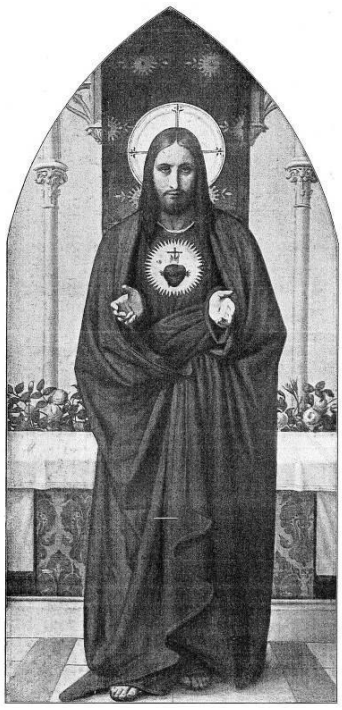
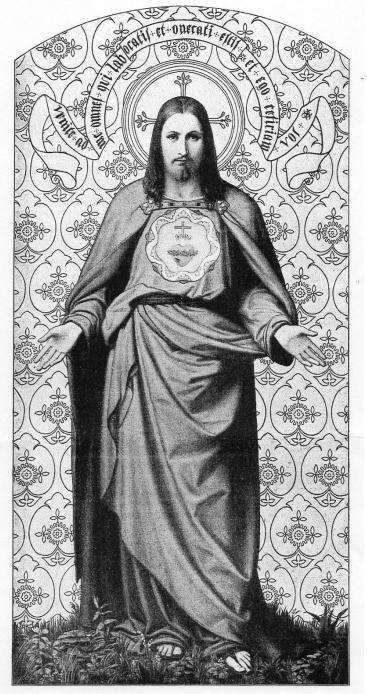


ABB. 353-356



Vergleichbar ist auch das Gemälde *Schweißtuch Veronikas* von 1885 (ABB.353)[1102], ursprünglich eine private Auftragsarbeit,[1103] wo Jesus mit Dornenkrone mit hagerem Gesicht in traditioneller altdeutscher Manier dargestellt ist, aber auch hier mit hoheitsvollem würdigem Ausdruck, der sich nur wenig von demjenigen im bereits 1867 entstandenen Ölgemälde *Das Schweißtuch, nach der Legende der heiligen Veronika* in Sacré Coeur in Riedenburg bei Bregenz (ABB.354)[1104] unterscheidet. Die Physiognomie des Passionschristus mit einer langen schmalen und leicht gebogenen Nase sowie verschatteten Augen tritt auch in den Herz-Jesu-Darstellungen (nun ohne Leidensmerkmale) auf. Unter seinen Herz-Jesu-Bildern sind zwei Ölgemälde



[1100] STEINLE 1910, Abb. 613, weitere Abbildungen zur Ausmalung der Sankt Ägidienkirche in Münster sind hier in den folgenden Nummern aufgeführt.
[1101] PRIEBE 1932, S. 17.
[1102] ABB: STEINLE 1910, Abb. 71.
[1103] ABB: Ebda., Abb. 85.
[1104] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822, vgl. STEINLE 1910, wo das Bild auf 1869 datiert wird. ABB: Ebda., Abb. 71. Eine weitere, sehr ähnliche Darstellung von 1885 ist bei Steinle verzeichnet und abgebildet, s. Ebda., Abb. 85.

hervorzuheben, ein Bild von 1875 (ABB.355)[1105] und Ölbild für die Pfarrkirche zu Mergentheim a. d. T. (ABB.356)[1106] von 1880. Beide Darstellungen zeigen einen frontal ausgerichteten, aufrecht stehenden Christus, der durch Mimik und Gestik den Betrachter direkt anspricht; im Gemälde von 1880 wirkt seine Person etwas offener mit ausgebreiteten Armen, hellerem Haar und Bart, sowie mit weniger verschatteten Augen.

Herz-Jesu-Bilder Steinles wurden, wie auch einige weitere Werke des Künstlers, der auch für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder" tätig war, in großen Auflagen reproduziert. Steinle hat ebenfalls viele Aquarelle zu Themen wie Heiligenleben, Legenden und religiöse Allegorien geschaffen, beliebt waren Bilder anlässlich von Jubiläen wie Sekundiz (silbernes Priesterjubiläum) oder Silberhochzeiten, beispielsweise ein thronender Heiland, der die von den Patronen des Jubelpaares geleiteten Schutzengel segnet, hier ein Auftragsbild des Grafen Franz Anton Thun als Geschenk für die Silberhochzeit des Grafen Friedrich Thun und seiner Gemahlin Leopoldine von 1870 (ABB.357)[1107]. Hier tritt ein mild-lieblich wirkender, segnender Christus auf, der ansonsten aber mit den zuvor beschriebenen Darstellungen korrespondiert.

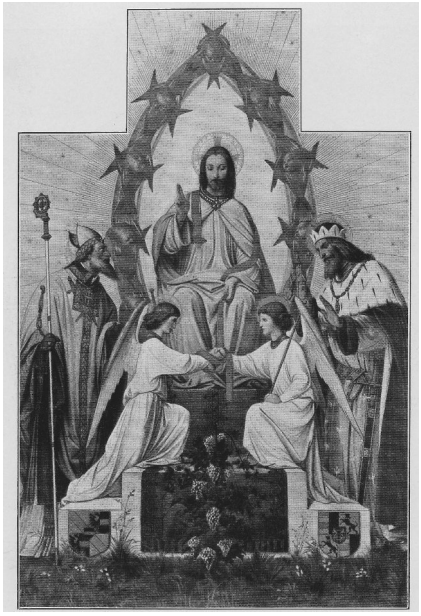


ABB. 357

Wie gezeigt wurde, hat Steinle schon allein durch die Vielzahl seiner Werke zum Christusbild in Deutschland einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet. Die Aufträge für Kirche und Fürsten, aber auch die häufige Reproduktion seiner Werke machen seine Darstellung von Christus einem breiten Publikum bekannt und belegen so gleichzeitig eine große Akzeptanz seines Christusbildes. Steinles frühe Darstellungen sind künstlerisch verwandt mit denen von Overbeck, „dennoch sind beide Künstler sehr verschieden. Jene tiefe Frömmigkeit, die aus Overbeck's Bildern so kindlich naiv uns anschaut, erscheint in Steinle's Bildern mehr selbstbewusst und absichtlich; jene fromme Einfachheit und Schlichteit steigert sich bei Steinle zur asketischen Entweltlichung."[1108] Steinle wird ein selbstverständlicher Zugang zur Religiosität zugeschrieben, ein „innerer Drang" als

[1105] Das Gemälde war ein Geschenk des Künstlers an das Kloster vom heiligen Herzen auf dem Rennwege in Wien, dort ursprünglich Hochaltarbild. ABB: STEINLE 1910, Abb. 79.
[1106] ABB: Ebda., Abb. 83.
[1107] ABB: STEINLE 1910, Abb. 236.
[1108] BECKER 1888, S. 112.

Grundlage seiner religiösen Werke.[1109] Auf die für Steinle typisch hoheitsvolle und kraftvolle Darstellung wurde bereits verwiesen. Charakteristisch für Steinles Christusbild ist auch der eindringliche Blick, sowie der ernste, würdevolle und auch souveräne Ausdruck, der sich durch sämtliche Werke zieht. Gerne verwendet er einen jünglingshaften Christus, der an Leonardos weiblich wirkenden Christus philosophicus erinnert. In Passionsszenen lehnt er sich an die Christusdarstellungen der Graphik der altdeutschen Meister an. Auffällig ist, dass Steinle auch weniger geläufige Themen verwendet (*Jesu Nachtreise mit den Jüngern*) oder bekannte Themen in eigener Weise umsetzt wie beispielsweise das des Guten Hirten.

Friedrich Wilhelm von Schadow

Der 1814 zum Katholizismus konvertierte Wilhelm von Schadow (1788-1862) ist nach seiner Rückkehr aus Italien (1819) zunächst in Berlin tätig gewesen und wurde nach dem Weggang von Cornelius aus Düsseldorf 1825 dessen Nachfolger an der Akademie.[1110] Er gilt als Gründer der Düsseldorfer Schule und war mit seinen Schülern aus Düsseldorf und später weiterhin durch deren Schüler (insbesondere in Dresden) prägend für die Darstellung biblischer Szenen.[1111] Schadow hat eine Reihe von Werken mit Darstellungen aus dem Neuen Testament geschaffen, insbesondere auch für Kirchen/Pfarrkirchen. Düsseldorf wurde mit Schadow und seinen Nachfolgern zur Hochburg der katholischen Romantik.

Bei dem vermutlich 1818 entstandenen Gemälde Schadows *Christi Gang nach Golgotha* (ABB.358)[1112] handelt es sich um ein frühes Werk zum Leben Christi, das wahrscheinlich im Zusammenhang mit den 14 Stationsbildern der Nazarener für Sant' Andrea delle Fratte steht. Eine Vorzeichnung hierzu von 1817 (ABB.359)[1113] hat sich in Göttingen erhalten. Die Szene spielt vor der Kulisse einer nordalpinen Landschaft mit Hügeln, einer befestigten mittelalterlichen Stadt und Figuren in altdeutscher Tracht (rechts im Hintergrund).

[1109] ABB: STEINLE 1910, S. XIV.
[1110] Grundlegend zu Schadow s. GREWE, Cordula: Wilhelm Schadow (1788 - 1862); Monographie und Catalogue Raisonné (Mikroform), Diss. Phil., Freiburg im Breisgau, 1998; zur religiösen Malerei Schadows außerdem ein kurzer Artikel: von ders.: Wilhelm von Schadow. Teil 1: Religiöse Malerei, in: *Weltkunst*, Bd. 68, H. 3, 1998, S. 558.
[1111] BECKER 1888, S. 126.
[1112] AK: THORVALDSEN 1977, S. 331. ABB: Ebda., S. 331, Nr. C 22.
[1113] Göttingen, Kunstsammlung der Uni. ABB: AK: WILHELM VON SCHADOW: 1788 – 1862, Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1962, Düsseldorf 1962, S. 48, Abb.18, Kat. 61.



ABB. 358-360





Dargestellt ist der Moment des Zusammenbruchs Christi unter dem Kreuz gemäß den Evangelienberichten (Mt. 27,31f; Mk. 15,20f. u. Lk. 23, 26-28) sowie des Zusammentreffens Christi mit Johannes, Maria Magdalena und Maria, die links im Bild, die Arme nach Christus ausstreckt. Christus selbst wendet sich zurück und nimmt mit seiner rechten ausgestreckten Hand die Geste Mariens auf. Diese bewegte Szene steht im Mittelpunkt der Komposition. Christus ist in ein schlichtes Gewand gehüllt, sein Blick drückt Schmerz und zugleich Zuneigung aus. Die Anwesenheit von Maria, Magdalena und Johannes entspricht der mittelalterlichen Passionsmystik, die auf den Aspekt der Compassio ausgerichtet ist.[1114] Der Christustypus erinnert wie auch die einzelnen Bildelemente an mittelalterliche Darstellungen der Kreuztragung. Als treffendes Vergleichsbeispiel kann die *Kreuztragung* Albrecht Dürers aus dessen „Großer Passion" angeführt werden (ABB.360)[1115]. Durch das von Schadow gewählte Querformat wirkt die Szene klarer und weniger gedrängt als bei Dürer. Die Komposition Schadows diente

[1114] LCI 1990, Bd. 2, Sp. 650, vgl. SCHILLER, Gertrude: Ikonographie der christlichen Kunst, [1966] 1991, Bd. 2, S.88-93.
[1115] Hier in einem Blatt aus der Albertina, Wien. ABB: AK: ALBRECHT DÜRER, Kat. Ausst. Wien 2003, Ostfildern 2003, S. 311.

Thorvaldsen als Vorbild für sein Relief in der Kopenhagener Frauenkirche 1839 (o.ABB.)[1116].

Eine *Grablegung* (ABB.361)[1117] zeigt den Leichnam Christi im Inneren der Grabeshöhle. Er ist umringt von drei Frauen, von denen zwei seinen Oberkörper stützen, die Dritte seine linke Hand an ihren Mund führt, das Salbgefäß steht vor ihr. Im Hintergrund ist der geöffnete Sarkophag angedeutet. Das Felsengrab entspricht dem Bericht des Matthäusevangeliums (Mt. 27,57-60), der die Übergabe des Leichnams an Joseph von Arimathia schildert und von Maria Magdalena und „der anderen Maria" berichtet. Links hinter Christus befindet sich der „mädchenhafte" Johannes, rechts Maria mit Schleier, die ihre Wange an die seine schmiegt und ihn an Kopf und linker Hand hält. Magdalena kniet vorn mit Salbgefäß, bei der männlichen Figur im Hintergrund handelt es sich um Nikodemus.[1118]

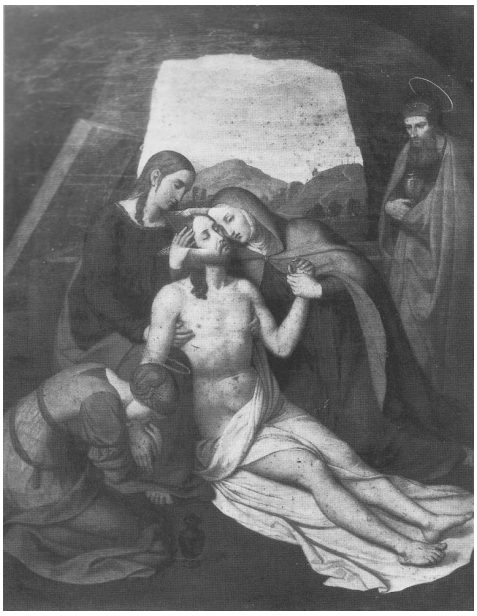


ABB. 361

Auch in diesem Bild ist der Aspekt des Mitleidens (insbesondere durch Maria) in das Bildzentrum gerückt. Das Gesicht Christi ist makellos, die Leidensspuren kommen lediglich in der Darstellung der Seitenwunde an dem sonst unversehrten Körper zum Ausdruck. Es ist der Aspekt der Göttlichkeit Christi, der sich in seinem äußeren Erscheinungsbild spiegelt.



ABB. 362 u. 262



[1116] Heute im Thorvaldsen Museum, Kopenhagen.
[1117] AK: SCHADOW 1962, S. 91, Kat. 193. ABB: SUHR 1991, S. 578, Abb. 314.
[1118] Vergleichbar sind die Schilderungen bei Markus und Lukas (Mk. 15,42-47 u. Lk. 23, 50-54), während Johannes von der Bestattung durch Joseph und Nikodemus spricht, der das Salbgefäß bringt s. LCI 1990, Bd. 2, Sp. 192.

Eine weitere *Grablegung* von Schadow (ABB.362)[1119] in der Staatlichen Kunstsammlung in Weimar zeigt die Szene ebenfalls in der Grabeshöhle, zeigt aber den Moment, in dem Christus in den Sarkophag gelegt wird. Es sind nun deutlich mehr Figuren dargestellt als in dem zuvor beschriebenen Gemälde. Komposition und Stil erinnern an die bereits genannte *Grablegung* von Cornelius (ABB.262), aber in der Figurenkomposition auch an plastische Darstellungen des Themas aus der italienischen Renaissance wie die *Grablegung* von Donatello in San Antonio in Padua um 1443/50 (o.ABB.)[1120] oder von Andrea Mantegna um 1490 im kunsthistorischen Museum in Wien (o.ABB.); letztere weist allerdings wesentlich stärker bewegte und expressivere Figuren auf als diejenigen bei Schadow. Der Leichnam Christi ist bei Schadow wiederum rein und bis auf die angedeutete Seitenwunde „unversehrt" dargestellt. Der Kopf ist leicht nach vorne gekippt und lehnt an dem Arm Mariens, die diesen hält und seine Linke an ihr Herz geführt hat. Auch hier spielt wieder der Aspekt der Beziehung von Mutter und Sohn und der Compassio die entscheidende Rolle der Bildaussage.

Die Darstellung Christi mit einem reinen makellosen Körper zeigt sich ebenfalls in dem in Kölner Privatbesitz befindlichen Karton *Die Parabel vom guten Hirten und vom verlorenen Sohn* von 1818 (ABB.363)[1121], der 1820 auf der Berliner akademischen Kunstausstellung gezeigt wurde.[1122] Mit dem Thema hatten sich bereits Schnorr von Carolsfeld und Führich in einem Lithographiezyklus *Geschichte des verlorenen Sohnes* (o.ABB.) beschäftigt.[1123]



ABB. 363

[1119] ABB: AK: SCHADOW 1962, S. 109, Abb. 33, Kat. 250.
[1120] ABB: LCI 1990, Bd. 2, Sp. 195, Abb. 3.
[1121] ABB: URL: http://www.artvalue.com. Eine Bleistiftvorzeichnung zum Gemälde von 1818 aus Kölner Privatbesitz bildet Cordula Grewe ab, s. ABB: GREWE, Cordula: Wilhelm von Schadow. Teil 1: Religiöse Malerei, in: *Weltkunst,* 1998, S. 559.
[1122] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 528. Das Gemälde galt als verschollen, s. GREWE 1998, S. 559, wurde aber 2006 in Köln als Lot 1454 bei Van Ham versteigert, s. URL: http://www. artvalue.com. Zur Ikonographie des Themas des verlorenen Sohnes s. LCI 1990, Bd. 4, Sp. 172-174.
[1123] Eine Einzelszene zu dem Thema von Schnorr ist genannt in: LCI 1990, Bd. 4, Sp. 174. Führichs Zyklus wird bei HARTMANN 1954, S. 17f. angesprochen.

In der Darstellung von Schadow (rechts im Bild) ist Christus schlank, in aufrechter (etwas steifer) Haltung stehend mit entblößtem Oberkörper gezeigt. Das helle Haar fällt ihm weich über die Schultern. 1820 ist im Zusammenhang mit dem bereits angesprochenen neunteiligen Zyklus, den Baron von Ampach für die Hauskapelle der Kurie in Naumburg in Auftrag gegeben hatte, Schadows Altarbild *Christus erklärt das Gesetz, den Unterschied seiner Lehre von der des Alten Testaments* (o.ABB.) entstanden.

In den dreißiger Jahren wurden Gemälde Schadows mit Szenen aus dem neuen Testament häufig auf den Kunstausstellungen gezeigt und wurden so einem größeren Publikum zugänglich gemacht, wie beispielsweise die „mit großer Liebe, viel Fleiß und einer sicheren, der alten Kunst entlehnten vollkommenen Technik […]" ausgeführten Gemälde *Christi am Ölberg*, eine undatierte *Pietà* (ABB.364)[1124] und *Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus* von 1833 (o. ABB.)[1125] (s. Verzeichnis).



ABB. 364

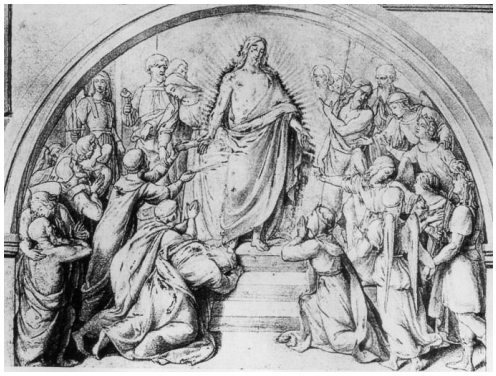
Das Werk *Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus* von 1833 (o.ABB.) entstand in Düsseldorf und zeigt der Beschreibung Boettichers zufolge Halbfiguren, es wurde 1836 auf der Halberstadter Kunstausstellung und 1858 auf der Münchener deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung gezeigt.[1126] Ein 1834 entstandenes Gemälde desselben Themas (nun aber mit lebensgroßen Figuren) aus der Marktkirche Hannover (o.ABB.) wurde 1834 auf der Berliner akademischen Kunstausstellung präsentiert und 1835 in Hannover.[1127] Ein weiteres undatiertes Gemälde *Christus mit den Jüngern in Emmaus wird, das Brot segnend, von ihnen erkannt,* bei Boetticher als in Berlin befindlicher Privatbesitz (Sammlg. A. Bendemann) genannt, wurde auch als Holzschnitt bei Raczynski abgebildet und 1835 auf der Düsseldorfer Kunstausstellung ausgestellt.[1128] Becker sieht in den dargestellten Personen „Portraits von drei bestimmten Leuten, die nur anders costumirt und betitelt sind

[1124] Genannt bei FÖRSTER 1860, S. 347. Es könnte sich hier um das gezeigte Bild der *Beweinung* von circa 1835 aus der Pfarrkirche St. Andreas in Düsseldorf handeln ABB: AK: SCHADOW 1962, S. 32, Abb. 9, Kat. 20.
[1125] Das Gemälde wird bei Boetticher als Besitz des Berliner Schlosses genannt – heute verschollen.
[1126] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527.
[1127] Ebda.
[1128] RACZYNSKI 1836, S. 145. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527.

[…]“[1129] – was in diesem Falle nicht unbedingt auf ein besonders aussagekräftiges Christusbild schließen lässt. *Der Quell des Lebens* (o.ABB.) von Schadow hingegen ist ein symbolisch aufgefasstes Bild für das erlösende Christentum. Unter dem Brunnenbecken hält Maria den Leichnam Christi auf dem Schoß, um den Brunnen herum sind Menschen versammelt, die das Wasser schöpfen oder aus ihm trinken. Becker kritisiert die Personendarstellungen, welche die Modelle „zu genau“ wiedergeben würden,[1130] was meines Erachtens impliziert, dass ein differenzierter dargestellter Jesus gefordert wäre, der nicht an zeitgenössische Personen erinnern sollte. Das Gemälde *Christus am Ölberge weckt die schlafenden Jünger* (o.ABB.) mit lebensgroßen Kniefiguren wurde 1835 auf der Düsseldorfer Kunstausstellung, ein Jahr später auf der Berliner akademischen Kunstausstellung gezeigt.[1131]



ABB. 365 u. 366



Schadows Altargemälde *Pietà* von 1836 (o. ABB.) aus der Dülmener Kirche zeigt den vom Kreuz genommenen Leichnam Christi, in den Schoß Mariens gebettet, flankiert von zwei Engeln, die die Marterwerkzeuge halten. Gestochen wurde das Gemälde von Aug. Hoffmann für den „Kunstverein von Rheinland und Westfalen“, der das Altarblatt für oben genannte Kirche gestiftet hatte. Ausgestellt wurde es auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1836, sowie im Herbst 1836 in Frankfurt.[1132] Aufschluss über Schadows Christusbild gibt das Gemälde *Die klugen und törichten Jungfrauen* von 1837 im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/Main (ABB.365)[1133] sowie der vorbereitende Karton als

[1129] BECKER 1888, S. 119.
[1130] Ebda.
[1131] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527.
[1132] Ebda..
[1133] ZIEMKE, Hans-Joachim: Wilhelm von Schadow, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen, Frankfurt/Main 1994. - Ders.: Katalog der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main. 1. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Ernst Holzinger, Mainz 1972, vgl. AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 454, Nr. 218. ABB: Ebda., S. 454, Nr. 218.

Ölfarbskizze 1836/37 (ABB.366)[1134] im Kunstmuseum Düsseldorf und eine 1835/36 in Italien angefertigte Bleistiftskizze (o.ABB.), die in Raczynskis „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ als Kupferstich von Joseph Keller publiziert wurde (o.ABB.). Keller zeigt, gemäß dem Original, die ikonographische Besonderheit von 14, anstelle der in der Bibel genannten 10 Jungfrauen, worauf Cordula Grewe in ihrem Aufsatz im *Pantheon* aufmerksam gemacht hat. Sie verweist in diesem Zusammenhang auch auf eine prinzipiell recht freie Umsetzung der Nazarener von biblischen Texten.[1135] Die Grundlage für Schadow stellte das unvollendete Gemälde zum selben Thema von Peter Cornelius dar.[1136] Schadow hat allerdings die Bildordnung anders konzipiert: Das Gemälde besitzt einen halbkreisförmigen oberen Abschluss, in den die rechteckige Öffnung der Himmelstüre gesetzt ist (oben angeschnitten). In der Bildmitte steht Christus mit langem Haar und Vollbart. Er ist in ein helles Tuch gehüllt, das seinen Oberkörper und die rechte Schulter freilässt (ein Motiv, das Cornelius prinzipiell gerne verwendet). Mit ausgebreiteten Armen wendet er sich den klugen Jungfrauen zu, wobei eine der Jungfrauen (die zweite Figur von links) die Armhaltung Christi aufnimmt. Die Jungfrauen sind in einer Dreieckskomposition auf der rechten Bildhälfte angeordnet und finden ihr Pendant in der Gruppe der törichten Jungfrauen auf der linken Bildhälfte, die ebenfalls ein kompositorisches Dreieck bilden. Auffällig hinsichtlich der Bildkomposition ist, dass die Gruppe der törichten Jungfrauen abfällt, die klugen Jungfrauen hingegen eine aufsteigende Richtung aufweisen. Anlässlich der Besprechung der Ausstellung der königlichen Akademie der Künste wird das Bild als das „glücklichste“ des Künstlers bezeichnet.[1137] Es werden Anregungen für die „Figuren um Christus“ in Raffaels *Schule von Athen* gesehen, über die Christusdarstellung selbst wird nicht gesprochen. Sämtliche Personen wirken statisch in ihren Bewegungen verhaftet, „hölzern“, unnatürlich und geradezu manieriert. Der Künstler scheint der Bildkomposition Präferenz eingeräumt zu haben.[1138]

Daun zufolge entbehre das Werk „der kraftvollen Empfindung“, spiegele sentimentale Frömmigkeit und wirke geziert, was einen süßlichen Ausdruck hervorrufe.[1139] Grewe sieht in Schadows Bild „paradigmatisch zentrale Motive, Konflikte und Problemfelder religiösen Lebens“ im Preußen der dreißiger und vierziger Jahre thematisiert. Ihr zufolge handelt es

---

[1134] Zum Gemälde s.a. GRADMANN 1902, S. 590. - ZIEMKE 1972, Bd. 1, S. 328f. Kat. Nr. 895. - GREWE, Cordula: Die klugen und die törichten Jungfrauen. Wilhelm von Schadows Parabeln auf konfessionelle Versöhnung und soziale Fürsorge, 1835-1842, in: *Pantheon,* 57, 1999, S. 127-150. ABB: DAUN 1909, S. 129. - ZIEMKE 1972, Bd. 2, Kat. Nr. 895, Taf. 23.
[1135] GREWE 1999, S. 127.
[1136] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1997, S. 288.
[1137] Ausstellung der königlichen Akademie der Künste, in: RACZYNSKI 1836, S. 143.
[1138] Im Düsseldorfer Katalog wird auf eine vergleichbare Komposition in Ernst Degers *Kreuzigung* (s.u.) verwiesen, s. AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 454.
[1139] DAUN 1909, S. 127.

sich um eine programmatische Stellungnahme zu den katholisch-protestantischen Auseinandersetzungen und zur fortschreitenden Säkularisierung, um einen Aufruf zur Beendigung des Konfliktes der Konfessionen.[1140]

In dem 1841 geschaffenen Ölbild *Pietas und Vanitas* (ABB.367)[1141], das sich im Rheinischen Landesmuseum in Bonn befindet,[1142] ist Christus als Weltenherrscher über den beiden in Bogennischen befindlichen allegorischen Figuren gezeigt. Er strahlt Würde und Göttlichkeit aus, sein Gesicht ist ebenmäßig und idealschön dargestellt;



ABB. 367 u. 368



die Physiognomie erinnert an Overbecks dunkelhaarigen Christus (s.o.). In einem Stich (ABB.368)[1143] variiert die Gestaltung des Gesichtes etwas, es wirkt voller, das Haar heller. Schadows Christusbild entspricht auch den theoretischen Ausführungen des Künstlers, in denen er sich mit der Darstellung christlicher Themen auseinandergesetzt hat, so in seiner 1842 gehaltenen Vorlesung: „Ueber den Einfluss des Christenthums auf die bildende Kunst“[1144], einem Abriss über die großen Meister christlicher Kunst. Sein Verständnis der „christlichen“ Kunst (im Gegensatz zur „heidnischen“) formuliert er folgendermaßen: „Daher beginnt die Ausbildung heidnischer Kunst von den Gliedern, das Antlitz, welches am meisten die Bewegungen der Seele bezeichnet, minder beachtend […]. Hingegen ganz umgekehrt beginnt die christliche Kunst mit dem Physiognomischen; das Antlitz ist der Ausdruck und selbst der Form nach ausgebildet, wenn die übrigen Teile des Kunstwerks

---

[1140] GREWE, Cordula: Die klugen und die törichten Jungfrauen. Wilhelm von Schadows Parabeln auf konfessionelle Versöhnung und soziale Fürsorge, 1835-1842, in: *Pantheon*, 62, 1999, S. 127-150.
[1141] GREWE 1999, S.- 127-150. ABB: Ebda. Titel (Einband Farbe) und im Text SW.
[1142] Eine Vorzeichnung hierzu ist im Besitz der Bremer Kunsthalle, ABB: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1590.
[1143] ABB: TRIER/WEYRES 1979, S. 93, Abb. 36.
[1144] Publiziert unter: SCHADOW, W.: Ueber den Einfluss des Christenthums auf die bildende Kunst. Vorlesung gehalten am 30. September 1842 vor der General-Versammlung des Congrés Scientifique zu Strassburg, Düsseldorf 1842.

noch sehr mangelhaft erscheinen. […][1145] Weiter erhebt er den „nackten Christus am Kreuz“ zum „höchsten Gegenstand des Christentums“, was vorbildlich gelöst sei in der Christusfigur der *Pietà* Michelangelos in Sankt Peter.[1146]

Eine aussagekräftige Darstellung Christi ist Schadow mit der Christusfigur in dem Altarbild des *Himmels* (Detail ABB.369),[1147] Teil des Triptychons *Himmel, Fegefeuer, Hölle* von 1852 gelungen. Der weißgewandete, hell angestrahlte Christus ist mit weit ausgestreckten Armen, barfuß auf einem Podest stehend, dargestellt.





ABB. 369-371

Sein Haupt, weniger schmal und lang wirkend als in früheren Darstellungen (z.B. in *Die klugen und die törichten Jungfrauen*), wird gerahmt durch dunkles Haar und Vollbart und ist von einem Strahlenkranz umgeben. Er blickt mit ernster Miene, sein Gesicht zeichnet sich durch markante Züge aus.

Ähnlich markant, aber mir deutlich hellerem Haar stellt Schadow Christus in der undatierten Zeichnung *Der sinkende Petrus* (ABB.370)[1148] im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg dar. Gemäß dem Matthäusevangelium ist die Szene des im See Genezareth untergehenden Petrus geschildert. Christus steht, von Wellen umwogt, in klassischer Ponderation auf dem Wasser. Er hat seinen rechten Arm in die Höhe gestreckt, mit seiner linken Hand zieht er den mit dem Unterkörper im Wasser befindlichen Petrus nach oben. Petrus reckt seinen linken Arm Hilfe suchend hinauf zu Christus. Die Christusfigur wirkt trotz des vom Wind bewegten Mantels und wehenden Haares statisch, die Bewegung des

---

[1145] SCHADOW, Wilhelm von: Ueber den Einfluss des Christenthums auf die bildende Kunst. Vorlesung gehalten am 30. September 1842 vor der General-Versammlung des Congrés Scientifique zu Strassburg, Düsseldorf 1842, S. 4.
[1146] Ebda., S. 5.
[1147] ABB: JÖCKLE, 1988, H. 2, S. 136.

Ziehens durch den gerade aufgerichteten Körper Christi erscheint „unnatürlich". Lediglich das sehr ernst blickende Gesicht Christi (im Profil dargestellt) und der Gesichtsausdruck Petri lassen auf die Dramatik der Szene schließen. Das Motiv erscheint auch auf der undatierten Schwarzweiß-Lithographie (nach Schadow) *Herr, hilf mir* (ABB.371)[1149] im Berliner Kunstverlag Geschwister Mewes.

Schadows Christusdarstellung wirkt insgesamt recht einheitlich, wenngleich er aus mehreren Quellen zu schöpfen scheint: „Er gibt im Gegensatz zu Cornelius die Nachahmung der Meister aller Zeiten frei."[1150] Eine enge thematische Verbindung zu Cornelius ist dennoch evident, das Christusbild selbst ist bei Schadow gefühlsbetonter. Es entspricht der Beschreibung der prinzipiellen Ausrichtung der Schadow-Schule von Toelken im *Berliner Kunstblatt* 1828 auf „mehr auf das Liebliche und Zarte, als auf das Hohe und Ernste […]."[1151] Auffällig häufig treten Grablegungs- und Pietà-Darstellungen bei Schadow auf, wobei hier der Aspekt der innigen Verbindung zwischen Maria und Christus immer wieder zum Ausdruck gebracht wird. So tritt Christus als Menschensohn, der zu Lebzeiten auf Erden enge Beziehungen zu seinem Umfeld unterhielt, auf – gleichzeitig wird er aber in einem idealisierten Körper, durchwegs erhaben und würdevoll, als triumphierender Gottessohn (und somit Überwinder des Irdischen) dargestellt.

Charakteristisch für Schadow (und auch für seine Schüler) ist die Orientierung an der Naturwahrheit, die „das Schöne in der individuellen Natur" [1152] finden und nachbilden will. Diese Rückbesinnung auf nazarenische Ideale wird auf den Einfluss Overbecks zurückgeführt.[1153]

Künstler der Düsseldorfer Schule

Julius Hübner

Julius Hübner (1806-1882) war der älteste und „eigentlichste" von Schadows Schülern.[1154] Er hat eine große Anzahl von Christusdarstellungen geschaffen. Das Ölgemälde *Der*

[1148] BERNHARD, Marianne (Hrsg.): Deutsche Romantik. Handzeichnungen, 2 Bde., München 1973, Nr. 1605.

[1149] Die Lithographie hat die Maße 96 x 77 cm, in: THOMAS-ZIEGLER, Sabine: Röhrender Hirsch und betende Hände. Bildmotive und Funktion des populären Wandschmucks, Köln 1992, S. 34, Nr. 19, ABB: Ebda., S. 35, Nr. 19.

[1150] GRADMANN 1902, S. 590.

[1151] Zitiert aus: SCHIFFER 2001, S. 23.

[1152] BECKER 1888, S. 127.

[1153] SCHIFFER 1992, S. 32f. Schiffer weist auch darauf hin, dass Schadow eine „eigenständige religiöse Richtung" innerhalb der Akademie etablieren wollte, s. Ebda., S. 34.

[1154] BECKER 1888, S. 128. Der Historienmaler Julius Hübner war Schüler an der Berliner Akademie und arbeitete seit 1823 im Atelier Schadows, dem er 1826 nach Düsseldorf folgte (wie dies auch andere Schadow-Schüler taten), 1830, nach der Heirat mit Bendemanns Schwester ging er nach Italien, traf u.a. in Rom Schadow, lebte 1831-33 in Berlin, dann in Düsseldorf und schließlich ab 1839 in Dresden, wo er 1842 Professor an der Akademie wurde und 1871 als Schnorrs Nachfolger auch Direktor der Gemälde-Galerie. Zur Biographie Julius Hübners s. die Monographie von Birgid MONSCHAU-SCHMITTMANN: Julius Hübner (1806-1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Münster/Hamburg 1993. Die christliche Kunst

verklärte Christus in Wolken segnend über den unten sitzenden vier Evangelisten entstand 1834/35 im Auftrag eines Privatmannes als Altarbild für die neue Stadtkirche in Meseritz (o.ABB). Es existiert davon ein Kupferstich von Jos. Keller von 1835 für das Werk Raczynskis (fol.), der hier abgebildet ist (ABB.372)[1155]. In der unteren Bildhälfte sitzen die Evangelisten auf Stufen, darüber ist auf einer Wolke schwebend der segnende Christus mit langem lockigem Haar dargestellt. Er ist von schöner idealer Gestalt mit weißem Gewand, die Brustpartie wie bei Raffael (s.o.) zum Teil entblößt und in göttliches Licht getaucht. Am unteren Bildrand sind korrespondierend zu seiner Figur Abendmahlskelch und Brot als Zeichen der Eucharistie dargestellt.



ABB. 372

Das Gemälde wurde in Düsseldorf geschaffen und auf der kleineren Ausstellung der Berliner Akademie im Mai 1834 und 1835 ausgestellt.[1156] Es wird als herrliches Gemälde empfohlen, das gleichrangig mit den besten alten Gemälden sei: „Es ist klassisch, ohne eintönig zu sein; der Styl darin ist groß, ohne Geziertheit.“[1157] Innerhalb der zeitgenössischen Kritikh wird die Christusfigur unterschiedlich bewertet, kritisiert wird der Kopf Christi als zu klein, die Gewandung als mangelhaft.[1158] Förster vermisst „ursprünglichere Anschauung und Wärme der Empfindung“.[1159]

Im Jahr 1836 entstand auch das Ölgemälde *Ecce Homo* als Altarbild für die Düsseldorfer Andreaskirche. Das Gemälde ist vom „Kunstverein für Rheinlande und Westfalen“ gestiftet worden. Eine Lithographie (fol.) von G. Koch wird bei Boetticher erwähnt sowie eine Skizze auf der Dresdener Hübner-Ausstellung 1883.[1160]

Hübners wird in diesem Werk mit wenigen Beispielen behandelt. Für das hier behandelte Thema sind lediglich das Altarbild Hübners *Sehet die Lilien auf dem Felde* und ein Karton zu einem Glasfenster in Dresden-Wachwitz sowie das Gemälde *Auferstehender Christus* (s.u.) von Interesse. MONSCHAU-SCHMITTMANN weist auch auf die Problematik hin, dass viele der religiösen Werke Hübners „verschollen“ oder in unbekanntem Privatbesitz sind, s. Ebda, S. 179.

[1155] ABB: RACZYNSKI 1836, o.S..

[1156] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 582f., zu o.g. Bild ebda. S. 583. Nr.16.

[1157] RACZYNSKI 1836, S. 172.

[1158] Ebda., S. 173.

[1159] FÖRSTER 1860, S. 350.

[1160] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583, Nr. 21.

Das rundformatige Ölgemälde *Das segnende Christuskind auf Wolken sitzend* aus dem Jahr 1837 zeigt Christus als Knaben mit Nimbus und in weißem Gewand barfuß auf einem Wolkenband
sitzend (ABB.373)[1161]. Die rechte Hand hat er zum Segensgruß erhoben, die Linke ruht auf seinem Schoß, eine Lilie haltend. Er hat lockiges (vermutlich dunkelblondes) halblanges Haar.[1162] Besonders auffällig ist der überaus ernste Gesichtsausdruck des Christuskindes. Zu dem Bild ist bei Boetticher eine Lithographie von Engelbach (fol.), sowie ein Farbendruck von E. Troitzsch erwähnt, ausgestellt wurde es auf der Breslauer Kunst-Ausstellung 1837.



ABB. 373

Auch für die Meissener Frauenkirche (Abendmahlskapelle) schuf Hübner ein Altargemälde *Auferstehender Christus* im Jahre 1840 (ABB.374)[1163]. Das mit dem Untertitel „Ich habe die Welt überwunden" versehene hochrechteckige (oben segmentbogenförmig abschließende) Bild mit überlebensgroßer Darstellung zeigt den aus dem Grabe auferstandenen Christus. Die im unteren Viertel des Bildes im Dunkel liegende Grabstätte mit den Leidenswerkzeugen (Dornenkrone, Nägel, Grabtuch) hinter sich lassend, steigt er auf einer Wolke stehend gegen den Himmel auf. Seine frontal ausgerichtete und in Ponderation befindliche Gestalt wird von einer hellblauen Himmelszone gerahmt, weiß-gelblich leuchtende Wolken umgeben seine ebenfalls in hellem Kolorit gehaltene Figur. Der nackte Körper ist in ein weißes Tuch mit Goldbordüre gehüllt, an dessen Saum sich eine goldene Inschrift befindet.

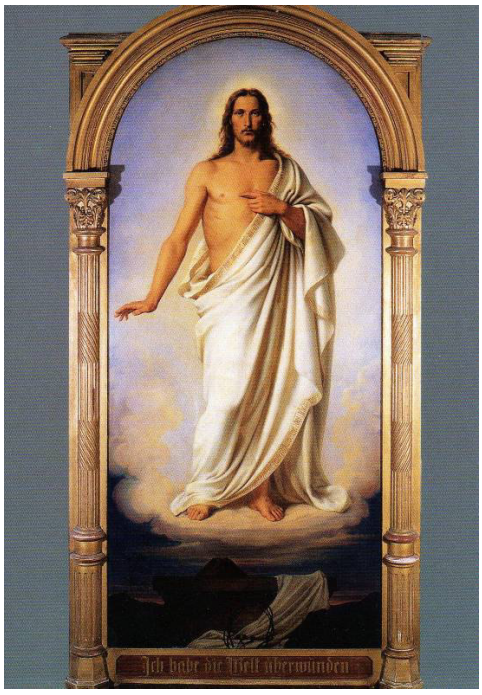


ABB. 374

[1161] Ebda., Nr. 22; ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[1162] Die vorliegende Aufnahme ist schwarz-weiß, deshalb kann die Farbe nicht ermittelt werden.
[1163] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583, Nr. 33. ABB: Postkarte, Foto: Studio WIR Dresden.

Der Stoff fällt über die linke Schulter Christi diagonal nach unten und lässt den Großteil des Oberkörpers frei. Sein linker Arm ist angewinkelt, mit dem Zeigefinger der linken Hand weist er auf seine nackte Brust. Der Kopf mit dunkelblondem, lockig auf die Schulter fallendem Haar ist von einer Lichtaureole umgeben. Ein kurzgeschnittener Vollbart, gerade Brauen und eine geradlinige Nase charakterisieren das ebenmäßige Gesicht, die Augen sind ernst auf den Betrachter gerichtet. Christus wirkt erhaben und kraftvoll. Die Darstellung ist vergleichbar mit derjenigen des verklärten Christus in Meseritz. Eine weitere *Auferstehung Christi, Am Grabe zwei Engel* entstand 1844 als Ölgemälde für die Kirche Domnitz/bei Torgau (o. ABB.)[1164], 1846 das Ölgemälde *Christus mit Kelch und Brot*, das Christus in Halbfigur zeigt als Privatauftrag des Kommerzienrats Griebel in Stettin (o. ABB.)[1165].

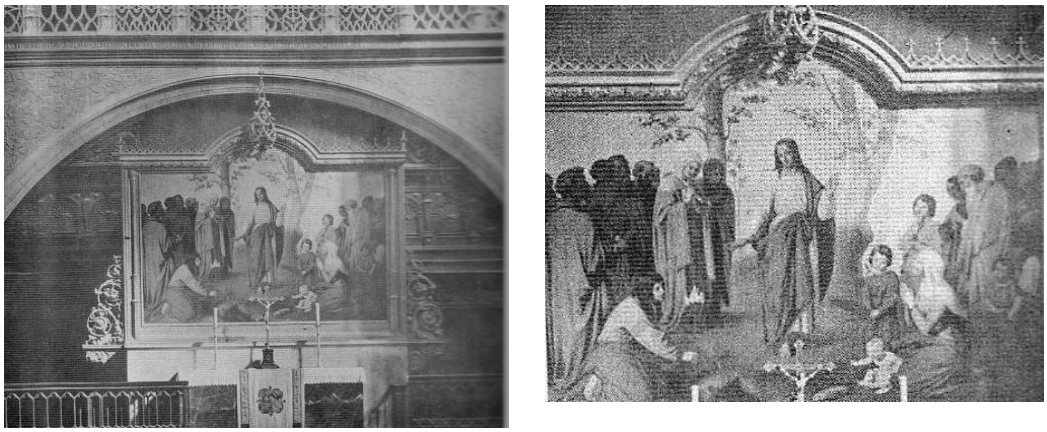


ABB. 375

1841 hat Hübner ein weiteres Altarbild *Sehet die Lilien. Christus in der Bergpredigt verkündet das Gleichnis von den Lilien auf dem Felde* für die Marktkirche in Halle geschaffen (ABB.375 und Detail)[1166]. Eine Lithographie von C. Hahn Tond (roy. qu. fol.) wurde nach dem Bild angefertigt, das im April 1841 in Dresden und im September desselben Jahres im Großen Saal der Berliner Akademie ausgestellt wurde.[1167] Vorgeschlagen wurde Hübner von Karl Friedrich Schinkel, der den Auftrag zur Neugestaltung des Chorraums erhalten hatte und auf den auch das Thema „Christus Lehrer unter dem Volke", das man besonders geeignet für die evangelische Kirche erachtete, zurückgegangen ist.[1168] Den Titel für das Thema aus der Bergpredigt nach dem Matthäusevangelium (Mt. 6,28) hatte der Künstler selbst gewählt, um eine individuellere Verbindung und größere Erbaulichkeit bei dem

[1164] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583, Nr. 35.
[1165] Ebda., Nr. 40.
[1166] ABB: MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, Abb. 47. Zur Genese des Werkes und deren Hintergründe s. Ebda, S. 183-190.
[1167] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. Nr. 26.
[1168] MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 187, s. Ebda. S. 188-190 auch zu dem Streit, der sich wegen der geplanten Ersetzung des ursprünglichen Renaissance-Altars entfachte.

Bildbetrachter zu erzielen, wie Hübners Aufzeichnungen zu entnehmen ist. Das Kompositionsschema mit einem erhaben wirkenden Christus als Mittelpunkt einer Dreieckskomposition aus mehreren Figuren ist charakteristisch für die Nazarenerkunst und bereits in Overbecks *Auferweckung des Lazarus* befolgt, worauf auch Monschau-Schmittmann verwiesen hat.[1169] Die Christusfigur selbst wirkt weich und jünglingshaft und erinnert an Leonardos Christus im *Abendmahl*. Ungleich männlicher erscheint die Christus in dem Ölgemälde *Magdalena am Leichnam Christi* von 1857/59 aus der Berliner Nationalgalerie (ABB.376)[1170]. Es zeigt im Vordergrund den Leichnam Christi auf einem Tuch gelagert, die Rückenpartie an einen Felsen gestützt. Das Lendentuch ist locker um seine Hüfte und die Oberschenkel geschlungen, der Kopf mit dunklem überschulterlangem Haar und einem am Kinn spitz zulaufenden Vollbart ist auf der Unterlage angelehnt und leicht zur linken Seite geneigt. Seine Arme liegen locker am Boden bzw. auf dem Körper, die ganze Figur wirkt eher schlafend als tot. Neben Christus stehen ein Krug und eine Schale mit einem Schwamm zur Totenwaschung; daneben lehnt die abgenommene Dornenkrone als Zeichen der beendeten Passion. Hinter dem Leichnam kauert Magdalena vor einem Landschafts-hintergrund mit Stadtsilhouette auf der rechten Seite.



ABB. 376

Sie beugt sich mit trauerndem Blick dem Toten zu, ihre Arme sind auf den Knien aufgestützt, die Hände gefaltet. Ihr langes Haar fällt offen über die Schultern, sie trägt eine weiße Bluse, welche die Schulterpartien freilässt und einen voluminösen Rock. Eine Lichtquelle, von vorne links kommend, beleuchtet die beiden Figuren, während der Hintergrund dunkel gehalten ist, was eine dramatische Spannung im Bild erzeugt. Das Gemälde wurde häufig ausgestellt, auf der 2. allgemeinen Kunstausstellung der Kunstakademie Köln 1861, auf der Berliner akademischen Kunstaustellung 1864, auf der Pariser Weltausstellung 1867 und auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung 1886, historische

[1169] Ebda., S. 192f. Weitere formale Anregungen erhielt Hübner von Carl Friedrich Lessings Gemälde *Hussitenpredigt* von 1836, s. Ebda.
[1170] Ankauf eines Bildes gleichen Titels laut *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* im Jahre 1888, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 583. ABB: MONSCHAU-SCHMITTMANN 1973, S. 253, Nr. 47.

Abteilung.[1171] Dies spricht ebenso für den großen Erfolg des Werkes, wie auch der Ankauf durch die Stiftung Preußischer Kulturbesitz 1888. Allerdings ist auch Kritik an dem Bild geübt worden, so beispielsweise durch Becker, der das Streben nach technischer Vollkommenheit Hübners vor den inhaltlichen Aspekten bemängelt: „das Bild ist im ganzen düster und farblos und der Leichnam Christi erinnert viel mehr an Gips und Kalk, als an Fleisch […].“[1172]



Ein Ölgemälde *Christus und Nikodemus* (aus dem Nachlass von J. W. Schirmer) wurde im März 1870 auf Sachse's Berliner Kunstauktion ausgestellt.[1173] Desweiteren schuf Hübner 1872 ein Altarbild *Christus am Kreuz* für eine Kirche im Kurland.[1174] Undatiert sind seine farbigen Kartons *Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben* zum Fenster der Kapelle Wachwitz, im königlichen Weinberg (ABB.377)[1175]. Christus befindet sich im Mittelfeld, unter ihm ist eine Kelter abgebildet. Er ist traditionell in antikisierendem Gewand gezeigt, hat seine Linke vor die Brust genommen. Er wird flankiert von Maria links (darunter die Arbeit im Weinberg) und von Johannes dem Täufer rechts (darunter die Lohnausteilung).

ABB. 377

Ausgestellt wurden die Kartons auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1842, auf der Münchener allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1858 und auf der Dresdener Aquarell-Ausstellung 1887. Das Fenster selbst wurde von Scheinert in Meissen ausgeführt und ausgestellt auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1844.[1176] Ein weiterer Karton *Der zwölfjährige Christus im Tempel* entstand 1863 zu einem Fenster in der Egidienkirche Oschatz, er wurde ausgestellt auf der Brüsseler Karton-Ausstellung 1864, auf der Dresdener Hübner-Ausstellung 1883, auf der Münchener allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1885 und auf der Dresdener Aquarell-Ausstellung 1887. Wie dargestellt wurde, erfreuten sich Hübners Gemälde offensichtlich großer Beliebtheit. Mit seinen

---

[1171] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 584, Nr. 59.
[1172] BECKER 1888, S. 128.
[1173] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 584, Nr. 67.
[1174] Ebda., Nr. 70.
[1175] Ebda., S. 585, Nr. 18. ABB: MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, Abb. 36. Ebda, S. 282, hier befinden sich auch weitere Literaturangaben.
[1176] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 586, Nr. 27, vgl. MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 182, die auch einen Bleistiftentwurf zum zwölfjährigen Christus aus Privatbesitz anführt, s. Ebda., S. 283.

Ölgemälden wurden einige Kirchen insbesondere im Dresdener Raum ausgestattet (wobei hier nur die für unser Thema relevanten Werke genannt sind, s.a. Verzeichnis). Besonders großformatige und überlebensgroße Figuren sind charakteristisch für Hübner, das Christusbild ist klassisch, Christus wirkt teilweise distanziert und kühl.

Im Dresdener Raum wirkte auch **Adolf Wichmann** (1820-1866), dem „inniges Gefühl bei schöner Malerei“[1177] attestiert wurde.[1178] Sein undatiertes Ölgemälde *Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid* (o.ABB.)[1179] wurde auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1850 und auf der Münchener Kunstausstellung 1853 ausgestellt, ein undatiertes Altargemälde für Hochkirch/Sachsen *Die Auferstehung Christi* (o.ABB.)[1180] wurde 1867 im Kölner Museum präsentiert. 1864 wurde das Gemälde *Christus am Ölberge mit den schlafenden Jüngern* (o.ABB.)[1181] auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung gezeigt. Die Farbenskizze hierzu befand sich im Album der Dresdener Akademie der Künste. Ein Wandgemälde *Die Auferstehung Christi* für die Kirche in Schöneck/Sächsisches Voigtland (o.ABB.)[1182] wurde als Auftrag des Ministeriums des Inneren ausgeführt. Die zugehörige Farbenskizze befindet sich im Album der Dresdener Akademie der Künste. Desweiteren nennt Boetticher ein Aquarell *Kreuztragung Christi* (o.ABB.).[1183] Aufgrund der fehlenden Abbildungen ist leider keine weitere Aussage zum Christusbild möglich.

Schadow hatte einige weitere Schüler, die als die Künstler der Düsseldorfer Schule zusammengefasst werden. Hierzu zählen Johann Peter Götting (1785-1855), Eduard Julius Friedrich Bendemann (1811-89), Karl Friedrich Lessing (1808-80), Johann Wilhelm Schirmer (1807-63), Adolf Schrödter (1805-75) und auch Alfred Rethel aus Aachen (1816-59) (s. Verzeichnis).

Alfred und Otto Rethel

Alfred Rethel hat hauptsächlich im Bereich der nichtreligiösen Historienmalerei (s.a. seine Fresken im Aachener Kaisersaal) gearbeitet.[1184] Christusdarstellungen finden sich unter

---

[1177] BECKER 1888, S. 130.

[1178] Wichmann war seit 1838 an der Dresdener Akademie und bis 1847 in Bendemanns Atelier tätig, zwischen 1847-51 in Venedig und Rom, später in Dresden, wo er auch als Lehrer an der Akademie arbeitete, s. Wichmann, Adolf, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 42, 1897, S. 312 f.

[1179] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1011.

[1180] Ebda., S. 1011.

[1181] Ebda., S. 1012.

[1182] Ebda.

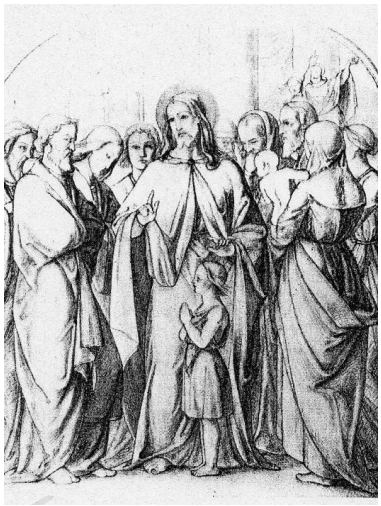
[1183] Ebda.

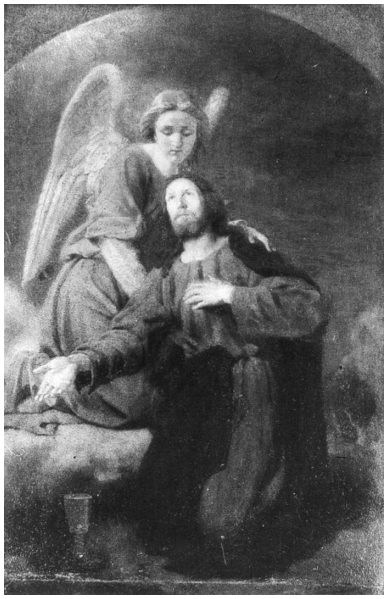
[1184] Alfred Rethel, der zunächst an der Aachener Zeichenschule ausgebildet wurde, besuchte 1829 bis 1836 die Düsseldorfer Kunstakademie unter Wilhelm von Schadow. Von 1836 an war er in Frankfurt/Main am Städelschen Kunstinstitut tätig, wo er auch erste Freskoaufträge erhielt, s. SCHMID-BURGK, MAX: Rethel, Bielefeld 1898 u. Rethel, Alfred, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 28, 1889, S. 255–273.

anderem in einem Karton *Auferstehender Christus* (o.ABB.)[1185] in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Hier ist Christus in sehr erhabener und würdiger Haltung mit Gloriole und weißem Tuch um den Körper gewunden gezeigt. Er steigt aus dem Grab auf, im Vordergrund weicht ein Wächter vor ihm zurück. In einer undatierten Tuschzeichnung *Moses und Christus* (o.ABB.) ist Moses dargestellt, der in seiner Rechten die Gesetzestafeln hält, mit der Linken „finsteren Blickes vor sich hindeutend“[1186], während Christus das Kreuz auf seiner rechten Schulter trägt und mit der linken Hand sein Gesicht bedeckt. Oben rechts im Bild ist der Teufel gezeigt, der eine Tafel mit der Jahreszahl 1513 hält. Ausgestellt wurde die Zeichnung auf der Frankfurter Rethel-Ausstellung 1834.[1187]

Auch von dem jüngeren Bruder Alfreds, **Otto Rethel** (1822-92), stammen Bilder mit Christusthematik. Nach seinem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Karl Ferdinand Sohn und Wilhelm von Schadow hat er biblische Motive sowie größere Altarbilder geschaffen.[1188] 1842 hat Rethel eine Bleistiftskizze *Die Kindersegnung* (ABB.378)[1189] erstellt.

ABB. 378-380







Hier ist ein konventionell nazarenisch und in seiner schönen hochgewachsenen Gestalt sehr idealisiert wirkender Christus, mit mildem Ausdruck dargestellt. Wie im Gemälde der Ölbergszene (s.u.) fällt am Kinn der zweigeteilte Vollbart auf. Ein undatiertes Gemälde

---

[1185] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[1186] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 389.
[1187] Ebda., S. 384.
[1188] Otto Rethel war Schüler an der Düsseldorfer Akademie unter Schadow u. Karl Sohn. Anschließend war er bis in die fünfziger Jahre auf biblische Motive und Altarbilder spezialisiert, zu seiner Biographie s. THIEME-BECKER, Bd. 28, 1934, S. 188.
[1189] KALNEIN 1978, Teil 1: S. 311, Kat.-Nr. 921. ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 1169.

Segnender Christus in der evangelischen Kirche in Zippnow war eine Stiftung des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen" von 1863 (o.ABB.).[1190]

Ein Gemälde *Der Gang nach Emmaus* von 1845 (o.ABB) ist aus Aachener Privatbesitz (Barthold Suermondt) schriftlich überliefert.[1191] Das 1846 entstandene Gemälde *Gebet Christi am Ölberge/Der Judaskuß* (o.ABB.) für die Kirche in Oppeln/Polen war eine Stiftung des „Kunstvereins für Rheinlande und Westfalen", was für die Akzeptanz des Künstlers spricht. Es wurde zudem auf der Stuttgarter Kunstausstellung im Mai/Juni 1848 gezeigt.[1192]

Eine kleinformatige Ölskizze (ABB.379)[1193] im Kunstmuseum Düsseldorf mit demselben Thema (vermutlich als Vorstudie zu dem Gemälde) befindet sich im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum in Trier. Es zeigt einen deutlichen Wandel in der Christusauffassung Otto Rethels: Der kniende Christus hat die linke Hand auf die Brust gelegt (etwa auf der Höhe des Herzens), seine Rechte ist ausgestreckt, auf gleicher Höhe steht der Leidenskelch. Etwas oberhalb von Christus befindet sich eine blonde Engelsgestalt auf einer Wolke, die ihn mit fürsorglichem Blick an der Schulter fasst. Die Augen Christi sind nach oben gewendet, wo oberhalb des Engels ein heller diffuser Lichtschein als Ausdruck des Göttlichen erscheint. Meines Erachtens sind (formale) barocke Anklänge in diesem Gemälde evident, was der Vergleich mit einem kleinformatigen Ölgemälde der **Carracci-Nachfolge** (ABB.380)[1194] zeigt. Bildaufbau und Komposition Rethels weisen Parallelen auf, insbesondere auch die Handhaltung Christi ist (spiegelbildlich) fast identisch. Doch während bei „Carracci" die kleinere schwebende Engelsfigur mit Christus in Interaktion getreten ist und durch ihre Gestik sowohl nach oben auf den himmlischen Auftrag Christi als auch auf seine irdische Bestimmung verweist, ist der Engel bei Rethel als Tröster Christi gezeigt. Das Gesicht Christi ist bei Rethel nicht in vollkommener Schönheit gestaltet, sondern trägt erstaunlicherweise menschlich-realistische Züge. Lediglich der zweigeteilte Vollbart als „Erkennungszeichen" ist geblieben. So hat Otto Rethel mit diesem Gemälde einen durchaus bemerkenswerten (und zeitlich sehr frühen) Anteil an der Entwicklung des realistischen Christustypus (s.u.), was beispielsweise der Vergleich mit **Carl Heinrich Blochs** (1834-1890) Ölbergszene *Agony in the Garden* (ABB.381)[1195] verdeutlicht. Bei Rethel wie auch bei Bloch wird die göttliche Abstammung Christi, symbolisiert durch göttliches Licht, nicht in Frage gestellt. Das Göttliche als Prinzip der Hoffnung für Christus als

---

[1190] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 394.
[1191] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 393.
[1192] Ebda., S. 394.
[1193] Vgl. AK: TRIER 1996, S. 215, Nr. 107. ABB: Ebda, S. 132, Nr. 107.
[1194] Das gezeigte Bild wird als einzig erhaltene Überlieferung des Ursprungszustandes von Carraccis Komposition in der königlichen Gemäldesammlung von Hampton Court gewertet, vgl. POSNER, Donald: Annibale Carracci, London 1971, S. 42. ABB: URL: http://www.van-ham.com/datenbank.
[1195] ABB: URL: http://www.qwiki.com.

Menschen und die Menschheit durch dessen Passion wird hier in alter Tradition verkörpert, jedoch der Anteil des Menschlichen am Christusbild überwiegt.



ABB. 381

Eduard Bendemann (1811-1889) schuf mehrere Christusdarstellungen.[1196] In Bendemanns Entwürfen *Erschaffung/ Sündenfall/ Vertreibung* um 1838 für den Fries im Thronsaal des Dresdener Schlosses im Düsseldorfer Kunstmuseum (o.ABB.)[1197] tritt Christus in der Vertreibung auf, die sich am linken Rand der Darstellung befindet: Christus ist mit Untergewand und Mantel, sowie hoch erhobener Rechten gezeigt. Im Gegensatz zur Darstellung Gottvaters (Szene der *Erschaffung*), der bärtig und langhaarig erscheint, ist die Gestalt Christus hier jugendlich dargestellt.

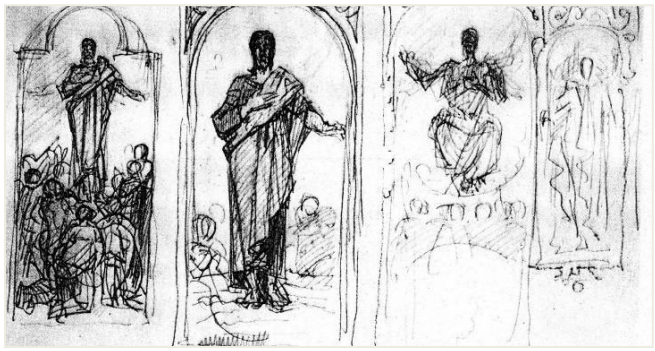


ABB. 382

Desweiteren existieren Skizzen mit Christusdarstellungen, ein farbiger Karton *Der Heiland, umgeben von vier Knaben und Jünglingen* von 1867 zu einem Glasgemälde einer Düsseldorfer Realschule, sowie ein weiterer farbiger Karton *Christus, die Kinder segnend*, der für ein Mittelfenster der Aula oben genannter Realschule vorgesehen war und der 1873 auf der Düsseldorfer Kunstausstellung gezeigt wurde.[1198] In

[1196] Bendemann, der durch seinen Schwager Julius Hübner zur Malerei geführt wurde, studierte zunächst an der Berliner Akademie unter Wilhelm von Schadow, dem er zusammen mit Hübner 1827 an die Düsseldorfer Akademie folgte. Nach einem Romaufenthalt 1830-31 arbeitete er 1833-37 in der Meisterklasse der Düsseldorfer Akademie und anschließend in Berlin. Verheiratet war er mit einer Schwester Wilhelm Schadows. 1838 wurde Bendemann an die Kunstakademie in Dresden berufen und 1859-67 als Nachfolger Schadows Direktor an der Düsseldorfer Akademie, s. THIEME-BECKER, Bd. 3, 1909, S. 300f. Zu Bendemann s.a. ACHENBACH, Sigrid: Eduard Bendemann (1811-1889), Berlin 2007.

[1197] KALNEIN 1978, Teil 1: S. 12, Kat.-Nr. 5. ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 5. Die Fresken wurden mit Ausnahme derer des Turmzimmers für Friedrich August zwischen 1839-46 ausgeführt. Weitere Entwürfe, die Vorstellungen des Himmlischen Jerusalems schildern, befinden sich im Kupferstichkabinett Dresden. Bei einem Brand des Schlosses 1945 wurden sämtliche Wandmalereien zerstört.

[1198] Der Entwurf wurde vorläufig nicht ausgeführt, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 77, Nr. 48.

seinem Skizzenbuch hat sich Bendemann auf einem Blatt mit dem Thema *Christus erscheint den Aposteln* (ABB.382) in Varianten auseinander gesetzt.[1199] Das Blatt zeigt nebeneinander vier Skizzen, die der Künstler wahrscheinlich während seiner Italienreise 1867 anfertigte. Die Darstellungen erinnern an imperiale Bildnisse, an Standbilder antiker Kaiser, wie sie Bendemann in Rom gesehen haben konnte. Lediglich aus der (von links aus gesehen) zweiten Zeichnung geht hervor, dass es sich um Christusdarstellungen handelt, erkennbar am dünnen langen Haar und dem angedeuteten Vollbart. Auf der ersten Zeichnung erscheint Christus auf Kopfhöhe der ihn umringenden Personen, die im Vordergrund auf die Knie gesunken sind. Er steht in leichter Ponderation und ist mit Unterkleid und Mantel dargestellt, der über der linken Schulter auffällig drapiert ist. Während seine rechte Hand über dem Tuch in Brusthöhe (Herzgegend) liegt, ist die Linke ausgestreckt, der genaue Gestus jedoch nicht erkennbar. Die zweite Zeichnung fokussiert die Hauptperson, die in fast gleicher Stellung und Gestik dargestellt ist. Die Menschenmenge tritt in den Hintergrund, ist nur schemenhaft angedeutet. Die dritte Skizze zeigt eine über einer Menschenmenge (möglicherweise auf Wolken) thronende Gestalt als Pantokrator. Die rechte Hand ist leicht abgewinkelt erhoben, die linke Hand wieder in der Nähe des Herzens auf der Brust liegend. Bei der vierten, sehr wenig ausgearbeiteten Zeichnung, ist wiederum eine stehende Figur auszumachen, die allerdings nicht mehr als Christus zu identifizieren ist. Der oben leicht eingerollte Stab in ihrer linken Hand könnte als Hirten- oder Bischofsstab zu deuten sein.



ABB. 383

Schließlich ist eine *Beweinung Christi* von Bendemann (zusammen mit Julius Rotermund, bzw. von Bendemann nach Rotermunds Tod vollendet) von 1859 in der Dresdener Gemäldegalerie zu nennen (ABB.383)[1200]. Die Darstellung ist als Dreieckskomposition mit sieben Figuren über dem Kreuzesstamm aufgebaut. Der Leichnam Christi befindet sich hell erleuchtet im Vordergrund auf dem Boden gelagert, er ist von schlanker Gestalt und hat dunkles, langes und gewelltes Haar. Aufgrund der schlechten Abbildung ist die Physiognomie nicht detailliert auszumachen.

[1199] KALNEIN 1978, Teil 1: S. 55-57, Kat.-Nr. 126, Blatt 7r. ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 213.
[1200] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

An Bendemann hat sich **Gustav Jäger** aus Leipzig orientiert, der einige Gemälde mit Christusdarstellungen geschaffen hat: Das Ölgemälde *Christus den Blinden heilend* (o. ABB.) wurde auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1832 ausgestellt, außerdem nennt Boetticher eine Skizze hierzu.[1201]



ABB. 384

Für das Herderzimmer im Weimarer Schloss schuf Jäger zwischen 1846 und 1848 die Wandgemälde *Parabel vom barmherzigen Samariter* (o.ABB.) und *Verklärung Christi* (ABB.384)[1202] als Teil eines Frieses, der den gesamten Raum umläuft und auf seinen Schmalseiten die Tätigkeiten Herders, in jeweils drei Felder unterteilt, darstellt. Während das Mittelbild als *griechische und orientalische Mythe* umschrieben, die Figuren von *Athena* und *Harpokrates* zeigt, sind ihm als Seitenbilder der *Schwan des Paradieses* und *Homer, der Günstling der Zeit* zugeordnet. Auf dem zweiten Feld sind dargestellt: *Poesie und Geschichte* und zwei Bildern aus dem *Cid*. Das dritte Feld widmet sich dem Thema *Sage und Legende*, daneben *Fremdlinge* und *Bild der Andacht*, das vierte Bild hingegen zeigt *Theologie und Humanität* mit den o.g. christlichen Darstellungen der *Parabel* und der *Verklärung*.[1203] In der Verklärungsdarstellung ist Christus in einem weißen antikisierenden Gewand und mit weit ausgebreiteten Armen dargestellt. Seine Gesichtszüge sind ebenmäßig und weich; er trägt schulterlanges dunkelblondes Haar, das in der Mitte gescheitelt ist, außerdem einen kurzen Vollbart. Nach den Wandgemälden entstanden ferner zwölf Aquarelle, unter anderem jeweils eines mit der *Parabel des Samariters* und der *Verklärung*.[1204]

Desweiteren fertigte Jäger Wandgemälde für die Kirche in Schönefeld/bei Leipzig an, zu denen die Darstellungen *Moses und Abraham* (Feld am Haupteingang) und darüber *Die vier*

[1201] Gustav Jäger (1808-71) lernte an der Münchener Akademie unter Julius Schnorr, 1936-37 weilte er in Rom, später arbeitete er insb. in Weimar, 1847 wurde er Direktor der Leipziger Kunstakademie, u.a. vollendete er die Fresken Schnorrs im vierten Nibelungensaal der Münchner Residenz, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 604, zu o.g. Skizze ebda. S. 605, Nr. 2.

[1202] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

[1203] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 605, Nr. 2.

[1204] Angeführt bei BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 606, Nr. IV, 11 u. 12. Hierzu vgl. JORDAN, Max: Gedächtnisrede auf Gustav Jäger bei Ausstellung der hinterlassenen Werke im Kunstverein zu Leipzig am 26. Nov. 1871 gehalten.

Evangelisten sowie eine *Christusdarstellung* schriftlich überliefert sind.[1205] Hierzu existierten eine Sepiazeichnung und eine Aquarellskizze, die beide auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1870 ausgestellt waren.[1206]

Ein großformatiges Ölgemälde *Grablegung Christi* im Städtischen Museum in Leipzig (o.ABB.) wurde seinerzeit vom Kunstverein angekauft und 1845 auf der Münchener Kunstausstellung ausgestellt.[1207] *Christus am Kreuze* entstand als Altargemälde für die Kirche Frauenberg/Kurland (o.ABB.), ein weiteres Gemälde mit demselben Titel ist in der *Leipziger Illustrierte Zeitung* 1860 abgebildet (o.ABB.)[1208], es ist vermutlich identisch mit dem bei Boetticher genannten Ölgemälde: *Christus am Kreuz*, das auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1855 ausgestellt wurde.[1209] Ebenfalls auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung (1862) ausgestellt wurde eine Ölskizze Jägers *Lasset die Kindlein zu mir kommen* (o.ABB.).[1210] 1863 entstand *Die Trauer am Leichnam Christi als* Altargemälde für die Stadtkirche Lengenfeld. Eine Farbskizze hierzu befindet sich im Album der Dresdener Akademie.[1211] Eine undatierte *Kreuztragung Christi* in Öl mit lebensgroßen Figuren wurde 1867 ausgestellt auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung, in Wien auf der 3. allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1868 und auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1872.[1212] Wahrscheinlich handelt es sich um das in München 1869 ausgestellte Gemälde, das Pecht als ein Werk von „ungesuchter Einfachheit und Innigkeit der Empfindung, die wir umso höher zu schätzen wissen, als sie in unseren Tagen zu den seltesten Erscheinungen gehört“[1213] bezeichnet hat. Boetticher nennt weiterhin ein undatiertes Wandgemälde unbekannten Titels für die Kirche in Pötschau/bei Leipzig[1214] und ein Ölgemälde *Die Salbung Christi durch die Sünderin im Hause des Pharisäers Simon* in Belgien (ausgestellt auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung 1886 (historische Abteilung)[1215], das auch von Becker erwähnt wird aufgrund seiner Klarheit und Harmonie, das die Begebenheit auf das „vollkommenste“ schildere.[1216]

[1205] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 605, Nr. 3.
[1206] Ebda., Nr. 13f.
[1207] Ebda., Nr. 6.
[1208] ABB: *Leipziger Illustrierte Zeitung* 34, 1860, S. 256.
[1209] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 10.
[1210] Ebda., Nr. 12.
[1211] Ebda., Nr. 13.
[1212] Ebda., Nr. 14.
[1213] PECHT, Friedrich: Die internationale Kunstausstellung in München, in: Wissenschaftliche Beiträge der Leipziger Zeitung, 1869, S. 405.
[1214] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 3.
[1215] Ebda., Nr. 8.
[1216] BECKER 1888, S. 130.

Auch im Bereich der religiösen Graphik hat Jäger gearbeitet, beispielsweise schuf er Zeichnungen, von denen Lithographien angefertigt wurden, unter anderem die Blätter *Die Taufe Christi* und *Die Hochzeit zu Kana,* beide von M. Fanoli (ge. qu. fol.).[1217]
Eine von Meyer verlegte „Deutsche Künstlerbibel", mit zwölf Stichen nach Entwürfen zeitgenössischer Künstler ausgestattet, sollte erstmals Boetticher zufolge dem neuen Zeitgeschmack Folge leisten und wollte die Liebhaber deutscher Kunst ansprechen. Hierzu lieferte Jäger die Blätter *Moses Bestattung* und *Christus und Magdalena* (o.ABB.).[1218]

Die Düsseldorfer Spätnazarener

In den dreißiger Jahren haben die Maler der Düsseldorfer Schule in der Historienmalerei überwiegend biblische Stoffe verarbeitet.[1219] Szenen aus dem neuen Testament und somit auch Christusdarstellungen schufen insbesondere Ernst Deger, Andreas Müller und Franz Ittenbach.

Ernst Deger

Ernst Deger (1809-85) hat im Rheinland eine Vielzahl christlicher Werke geschaffen und gilt als einer der Hauptvertreter christlicher Kunst der Düsseldorfer Schule.[1220] Charakteristisch für Deger sind lieblich wirkende Madonnenbilder mit dem Christuskind aber auch etliche Darstellungen zu Leben, Leiden und Auferstehung Jesu. 1831 datiert eine *Grablegung* (ABB.385)[1221]. Auf dem segmentbogenförmigen Bild ist der vom Kreuz abgenommene Christus im Schoße Mariens dargestellt, deren Blick leidend zum Himmel weist und die außergewöhnlich jung, fast jünger als Christus selbst, erscheint. Rechts und links wird Christus von zwei Engeln flankiert. Christus erscheint hier im reifen nazarenischen Stil: Er ist mittleren Alters, hat schulterlanges, weich auf die Schultern

---

[1217] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 11.
[1218] Gustav Jäger hat um 1837 selbst über 50 Zeichnungen im Auftrag der Cotta'schen Buchhandlung für eine neue Bibelausgabe in Holzschnitt, kleines Format ausgeführt, weitere Angaben hierzu macht Boetticher leider nicht, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 605.
[1219] FINKE, Heinrich: Der Madonnenmaler Franz Ittenbach (Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland, Bd. 2), Köln 1898, S. 19.
[1220] Ernst Deger (1809-1885) studierte von 1828 an der Berliner Kunstakademie und ab 1829 an der Kunstakademie Düsseldorf bei Wilhelm von Schadow. 1834–1835 war er Schüler der dortigen „Meisterklasse". Zwischen 1837 und 1842 hielt er sich in Italien auf. 1869 wurde er Professor der religiösen Historienmalerei an der Düsseldorfer Akademie, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 211. - DAELEN, Eduard: Deger, Ernst, in: Allgemeine Deutsche Bibliographie (ADB), Bd. 47, Leipzig 1903, S. 641f. Vgl. Schiffer, mit bislang unbekannten Quellen des 19. Jahrhunderts, s. SCHIFFER, Anne: Die malerische Ausstattung der Schlosskapelle von Stolzenfels durch Ernst Deger. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 148), Frankfurt/Main u.a. 1992, S. 11-27.
[1221] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

fallendes helles Haar, ebenmäßige schöne Gesichtszüge und einen am Kinn spitz zulaufenden Bart.



ABB. 385

Auch seine Figur ist ausgewogen und idealisiert; der hell erleuchtete, wohl proportionierte und schlanke Körper weist keine Spuren der Marter auf. Lediglich die Dornenkrone, die vor ihm auf Kniehöhe liegt, verweist auf das Martyrium. Die Christusfigur erinnert an Pietà-Darstellungen von Schadows (s.o.). Das Gemälde Degers wurde vom „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" angekauft und auf der akademischen Kunstaustellung Berlin 1830 ausgestellt. Hierzu schuf J. B. Sonderland eine Lithographie (qu. fol.). Das 1832 geschaffene Gemälde *Der kreuztragende Heiland* (o.ABB.) für die Prinzessin von Preußen wurde im „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" in Düsseldorf 1832 und auf der akademischen Kunstausstellung in Berlin im selben Jahr präsentiert.[1222] Um 1834 entstand auch eine *Auferstehung* (o.ABB.) für die evangelische Kirche Arnsberg mit unterlebensgroßen Figuren. Bei diesem Bild handelt es sich um eine Stiftung des „Kunstvereins für Rheinlande und Westfalen", ausgestellt wurde es auf der akademischen Kunstausstellung Berlin 1834 und im „Düsseldorfer Kunstverein" 1835.[1223] Das Gemälde wird bei Raczynski aufgrund seiner „echt kirchlichen Auffassung" als seiner Bestimmung adäquat bezeichnet.[1224]

Weiteren Aufschluss über die Physiognomie Christi bei Deger könnte vielleicht ein *Christuskopf* von 1845 aus Privatbesitz geben, der bedauerlicherweise nicht anhand von

[1222] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 212, Nr. 7. Das Gemälde entspricht im Bildaufbau Boetticher zufolge einer 1831 datierten *Grablegung* aus der Privatsammlung Dumont-Schaumberg.
[1223] Ebda., Nr. 10.
[1224] RACZYNSKI 1836, S.190.

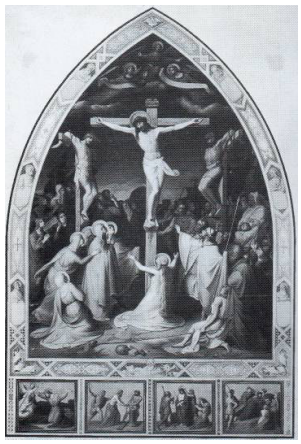
Abbildungen vorliegt.[1225] Die genannten Darstellungen Degers und somit folglich auch sein Christusbild stießen in der Öffentlichkeit auf breite Zustimmung: Deger galt bereits mit seinen Staffeleibildern laut Förster als der „berufene Jünger der christlichen Kunst".[1226] Ab der Mitte der vierziger Jahre folgten für den Künstler größere Projekte wie die Ausmalung der Apollinariskirche in Remagen in Zusammenarbeit mit Andreas Müller (1811-90)[1227] und Franz Ittenbach (1813-79) sowie die Ausmalung der Kapelle von Schloss Stolzenfels.[1228]

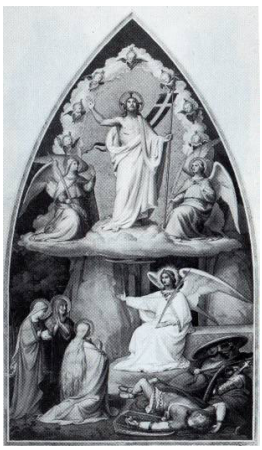


ABB. 386-390









Eine Reihe von Aquarellskizzen (um 1839/40) zur Apollinariskirche (ABB.386)[1229] gibt Aufschluss über die Genese des Werks (1843-45); sie divergieren in wenigen Details gegenüber den Originalen.[1230] Stark schematisiert, konturlos und ausdruckslos erscheint das

---

[1225] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 212, Nr. 25.
[1226] FÖRSTER 1860, S. 380.
[1227] Zu Müller s.a. KAUFMANN, Franz: Andreas Müller, ein Altmeister der Düsseldorfer religiösen Malerschule, *Frankfurter zeitgemässe Broschüren*, N.F. Bd. 6, H. 12, 1895.
[1228] Hierzu s. KOLLER, Angelico: Das Ideal der Nazarener in seiner Gestaltung durch die Meister der Apollinariskirche, Theol. Diss. Bonn 1935. - SCHIFFER 1992.
[1229] ABB: URL: http://upload.wikimedia.com.
[1230] Die Wandfresken entstanden von 1843 an und waren 1853 abgeschlossen. Friedrich Wilhelm besichtigt die Dekorationen im Oktober 1854, auch bei der Weihe 1857 ist der Monarch anwesend, vgl. hierzu AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 297 und FINKE, HEINRICH: Der Madonnenmaler Franz Ittenbach (1813-1879), KÖLN 1898, S. 45.

Gesicht Christi in der Darstellung der *Deesis* (ABB.387)[1231]. Weitere Beispiele sind die im Diözesanmuseum Köln befindlichen Kartons *Geburt Christi* (ABB.388)[1232], *Auferstehung und Himmelfahrt* (ABB.389)[1233] und *Kreuzigung* (ABB.390)[1234]. Der Christus der *Auferstehung und Himmelfahrt* ist der blonde, schöne und bereits bekannte Christustypus mit mildem Gesichtsausdruck in nazarenischer Idealgestalt. Er hat einen schlanken Körperbau, sein füllig in Falten gelegtes Gewand lässt den rechten erhobenen Arm und den entsprechenden Teil seines Oberkörpers frei. Der Christus der *Kreuzigung* hingegen ist ein dunkelhaariger leidender Christus, der an mittelalterliche Darstellungen erinnert. Der Christustypus variiert folglich je nach Ikonographie, wie dies auch bei anderen Künstlern beobachtet wurde. Degers Darstellungen in Remagen werden von Simson als betont sakral und feierlich angesehen, „klar im kompositorischen Aufbau, aber leer im Ausdruck".[1235]

Der 1853-57 entstandene Zyklus von zwölf Fresken mit lebensgroßen Figuren in der Kapelle von Schloss Stolzenfels umfasst folgende Szenen: *Das Paradies, Sündenfall, Tod Abels, Die Verkündigung, Anbetung der Hirten, Das Opfer Abrahams, Die Kreuzigung* (ABB.393 u. Entwurfsskizze ABB.391)[1236]*, Die Auferstehung* (ABB.394)[1237], *Die Himmelfahrt* (Skizze ABB.392)[1238]*, Die Ausgießung des Heiligen Geistes, Das Jüngste Gericht* (ABB.395)[1239], *Der König David.* [1240] Interessant ist, dass die Christusfigur von Schloss Stolzenfels dem nazarenischen Christustyp näher steht als die älteren Darstellungen von Remagen.[1241]



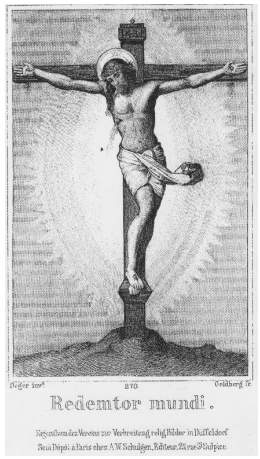
ABB. 391-393

[1231] ABB: SCHIFFER 1992, S. 434, Abb. 27 (Karton). Der Karton (Aquarell) entstand um 1845 und befindet sich im Kölner Diözesanmuseum.
[1232] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 295f. ABB: SCHIFFER 1992, S. 431, ABB. 13. Bei Schiffer ist der komplette „Katalog der Vorarbeiten zu den Zyklen in Remagen und Stolzenfels" mit Detailangaben zu den einzelnen Entwürfen aufgeführt, SCHIFFER 1992, S. 277-290.
[1233] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 298. ABB: SCHIFFER 1992, S. 433, ABB. 24.
[1234] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 295f. – SIMSON, Otto von: Jesus Christus XI, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 17, 1988, S. 82. ABB: SCHIFFER 1992, S. 432, Abb. 16.
[1235] SIMSON 1988, S. 82.
[1236] ABB: SCHIFFER 1992, S. 452, Abb. 94.
[1237] ABB: Ebda., S. 443, Abb. 60.
[1238] ABB: Ebda., S. 452, Abb. 94.
[1239] ABB: Ebda., S. 446, Abb. 77.
[1240] Zu Stolzenfels s.a. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 212f, Nr. 30. - HARTMANN 1954, S. 21.
[1241] Zur Genese des Stolzenfelder Auftrags s. Ebda., S. 260-272.




ABB: 394 u. 395

Die zeitgenössische Kunstkritik schätzte, laut Schiffer, an Degers Werken deren edle Einfachheit, die geistvolle Komposition, Innigkeit und innere Wahrheit, zudem dass sie aus tiefster Frömmigkeit entstanden seien.[1242] Deger hatte sich „nicht nur als moderner Andachtsmaler einen Namen gemacht, sondern auch als Vertreter der monumentalen religiösen Historienmalerei Anerkennung gefunden.“[1243] Der katholischen Kirche waren die Bilder Degers zu „modern“.[1244] Seine Werke und somit auch seine Christusdarstellungen wurden dennoch durch Vervielfältigungen weit verbreitet, als Beispiele fungieren die Kupferstiche des Gekreuzigten *Redemtor mundi* (ABB.396)[1245], wo wieder der eher mittelalterliche Christustypus auftritt, und *Sic Deus dilexit mundum* (ABB.397)[1246] für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf“. Ähnlich dem Predellenbild *Christus am Ölberg* in der Apollinariskirche erscheint der gleichnamige Kupferstich Degers (o.ABB).[1247] Das Christusbild ähnelt sehr demjenigen Ittenbachs, das im Folgenden näher betrachtet wird.



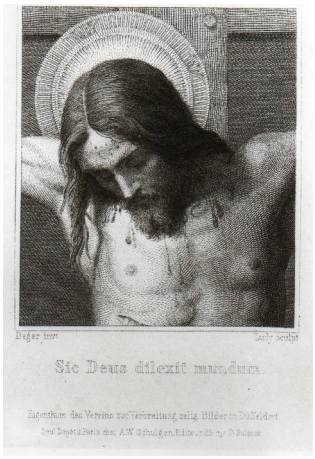


ABB. 396 u. 397

[1242] Die Ausmalung von Sankt Apollinaris wurde von der Öffentlichkeit von Anbeginn an mit großem Interesse verfolgt, insbesondere das *Schornsche Kunstblatt* brachte immer wieder Artikel zum Stand der Arbeiten, s. SCHIFFER 1992, S. 251.
[1243] Ebda., S. 259.
[1244] Ebda., S. 272.
[1245] ABB: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, Abb. 31.
[1246] ABB: Ebda., Abb. 33.
[1247] ABB: Ebda., Abb. 27.

Franz Ittenbach

Als eigene Entwürfe des Schadow-Schülers Franz Ittenbach (1813-1879)[1248] in Remagen gelten die Bilder *Die Darstellung Christi im Tempel* (gestochen von Janssen), *Der junge Christus unter den Schriftgelehrten* (gestochen von L. Vogel) und *Der Heiland erscheint nach seiner Auferstehung der Maria Magdalena* (gestochen von F. Keller).[1249]

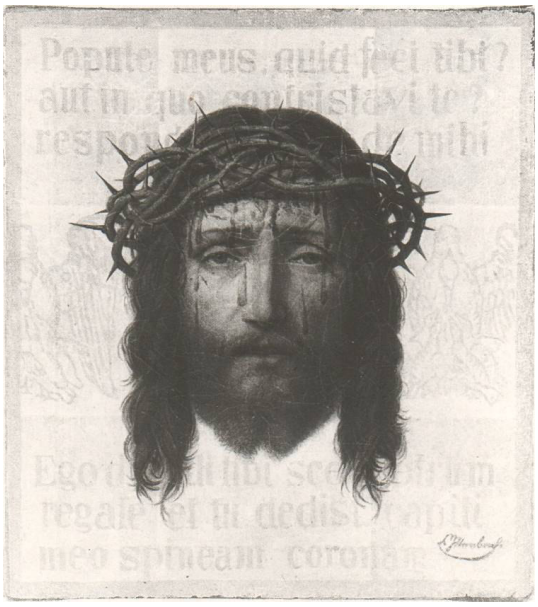


ABB. 398

Weitere frühe Zeichnungen, die nachweislich vor 1838 entstanden sind und Christusdarstellungen zeigen, führt Heinrich Finke an (s. Verzeichnis).[1250] Neben der Mitarbeit in Remagen hat Ittenbach auch einige eigenständige Gemälde mit christologischen Darstellungen geschaffen. In Passionsdarstellungen Ittenbachs erscheint Christi im „mittelalterlichen" Stil wie beispielsweise in einem kleinformatigen Ölgemälde *Antlitz Christi* aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (ABB.398)[1251] im Besitz des Bischöflichen Stuhls in Trier. Es ist wie die typischen Vera-Ikon-Bilder des 15. Jahrhunderts gestaltet.[1252] Außerdem führt Boetticher das Altargemälde *Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes* von 1845 (o. ABB.) in der katholischen Kirche in Königsberg/Preußen, gestiftet vom „Kunstverein für Rheinlande und Westfalen"[1253] sowie das Gemälde *Christus am Kreuz* von 1849 (o. ABB.), das vom Prager Kunstverein angekauft und im Antwerpener Salon 1849 ausgestellt wurde, an.[1254]

Anders als im *Antlitz Christi* wirkt die Christusdarstellung in Ittenbachs Gemälde *Christus und die beiden ersten Jünger. „Was suchet ihr?"* (o.ABB)[1255], hier in einer Reproduktion *Die ersten Jünger Jesu* von 1835 der Photographischen Union/Bildarchiv Bruckmann in München

---

[1248] Der Historienmaler Franz Ittenbach war von 1832 an Schüler von Hildebrand und Schadow an der Düsseldorfer Akademie, unternahm von 1839-42 eine Italienreise und ließ sich (nach einem kurzen Aufenthalt in München) in Düsseldorf nieder, wo er sich fast ausschließlich mit religiösen Sujets befasste, u.a. war er Professor an der Wiener Akademie, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 628.
[1249] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 628, Nr. 12.
[1250] FINKE 1898, S. 19.
[1251] ABB: AK: TRIER 1996, S. 148, Nr. 142.
[1252] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 629, Nr. 42, vgl. WILHELMY, Winfried: Die unsichtbare Wahrheit des Geistes. Der leidende Christus des überzeitlichen Passionsbildes, in: AK: TRIER 1996, S. 22. Möglicherweise ist das hier beschriebene Gemälde mit einem bei Boetticher aufgeführten Bild *Das Schweißtuch der heiligen Veronika* identisch, das dort als mit „F. Ittenbach 1876" bezeichnet angegeben ist.
[1253] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 628, Nr. 14.
[1254] Ebda., Nr. 17.
[1255] Ebda., Nr. 1.

(ABB.399)[1256] abgebildet. Die Begegnung Christi mit den beiden ersten Jüngern nach dem Johannesevangelium (Joh. 1,38) zeigt drei lebensgroße Halbfiguren. Christus ist am linken Bildrand in einem antikisierenden Gewand dargestellt. Während sein Körper von den beiden Begleitern abgewandt ist, hat er den Kopf in ihre Richtung gedreht, um sie gemäß dem Bibeltext zu fragen „was suchet ihr?“. Er wirkt schlank und hat eine aufrechte würdige Haltung. Lockiges (braunes) Haar und ein langer Vollbart rahmen sein ebenmäßiges Gesicht mit einer auffällig langen Nase und leicht hervortretenden Augäpfeln. Das Gemälde wurde ausgestellt auf der Düsseldorfer Kunstausstellung 1835 und auf der Halberstadter Kunstausstellung 1836.[1257]



ABB. 399 u. 400

Ebenfalls schriftlich überliefert sind eine undatierte Darstellung *Jesus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus* (o.ABB.)[1258] sowie *Die Taufe Christi* von 1849, ein Altargemälde in der Düsseldorfer Garnisonkirche. Letzteres wurde gestiftet vom „Kunstverein für Rhein und Westfalen“ und ausgestellt auf der Düsseldorfer Kunstausstellung 1850.[1259] 1854 datiert ein Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* (ABB.400)[1260], das einen rotblonden spitzbärtigen Christus im weichen nazarenischen Typus zeigt. Während Christus als Wanderprediger am Brunnenrand sitzt, steht die



[1256] ABB: BRÜCKNER, Wolfgang: Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens. Veranstaltet vom Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt/Main und dem Historischen Museum Frankfurt/Main unter Mitwirkung von Christa Pieske (Lübeck), Frankfurt/Main 1973, S. 114, Abb. 171.
[1257] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 628, Nr. 1.
[1258] Das Gemälde wurde bei Wolfgang Müller von Königswinter erwähnt, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 628, Nr. 11.
[1259] Ebda., S. 628, Nr. 15.
[1260] ABB: URL: http://www.kunstmarkt.com.

Samariterin links von ihm, seinen Worten lauschend. Im Hintergrund ist der Blick in eine idyllische südliche Landschaft wiedergegeben.
Ein Bild mit dem Titel *Ecce Agnus Dei* wurde ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1874.[1261] Die Bilder Ittenbachs erfreuten sich aufgrund des sanften weichen Christustypus' großer Beliebtheit und wurden vielfach reproduziert, so zum Beispiel *Christus und Maria Magdalena* (o.ABB.).[1262]

Andreas Müller

Von Andreas Müller (1811-1890) ist ein *Passionskreuz* (o.ABB.) aus der Nationalgalerie Berlin bei Boetticher genannt.[1263] Das Ölgemälde zeigt demzufolge den Gekreuzigten und ist auf ein plastisches Holzkreuz aufgebracht, das am oberen Ende mit gotischer Kreuzblume und Pelikan abgeschlossen ist. Auf den Kreuzarmen sind begleitend Themen aus der Passionsgeschichte dargestellt: *Christus auf dem Ölberg*, *Christus mit Rohr und Dornenkrone*, *Christus an der Geiselsäule* und *Der Kreuztragende*.
Hartlaub war der Meinung, die Düsseldorfer Spätnazarener hätten die nazarenische Konvention kompromittiert und diese sei schließlich dadurch selbst in „reaktionären Akademismus und Heiligenbilderindustrie" entartet.[1264] Hartmann spricht den Mitgliedern der Lukasgilde noch zu, dass sie an den Inhalt ihrer Werke geglaubt hätten, während bei den Düsseldorfern eine überhandnehmende Theatralik dominiere, die den religiösen Gehalt unglaubwürdig mache.[1265] Haack wagt den Vergleich der Düsseldorfer Künstler mit einer „matten Limonade".[1266] Priebe kritisiert: „Es ist immer derselbe Christus, sanft, feierlich, priesterlich. Die Bilder sind sich alle zum Verwechseln gleich. Ihnen fehlt die persönliche Note, das Individuelle."[1267] Hartmann sieht die Kraft der Romantik erschöpft, die Bewegung, deren Voraussetzungen von Beginn an schwach waren, gescheitert.[1268]

[1261] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 629, Nr. 40.
[1262] ABB: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, Abb. 36.
[1263] Der Künstler Andreas Müller (1811-90) war der ältere Bruder des ebenfalls als Historienmaler tätigen Karl Müller, er wurde 1832 Schüler von Schnorr und Cornelius in München, zwei Jahre später studierte er unter Karl Sohn in Düsseldorf. Zusammen mit Deger und Ittenbach, sowie seinem Bruder wurde er zur Ausmalung der Apollinariskirche in Remagen gewonnen. Er verfasste eine Schrift mit dem Titel „Ein Kupferstich von Rafael in der Sammlung der K. Kunstakademie zu Düsseldorf, beschrieben von dem Conservator dieser Sammlung Andreas Müller, Historienmaler und K. Professor. Nebst einem Facsimile des Stiches von Raffael und einer Photographie nach Marc Antonio" (publ. bei Buddeus in Düsseldorf 1860). Sie bezeugt seine Auseinandersetzung mit der Kunst Raffaels s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 91-93, zu o.g. Gemälde ebda., S. 92. Eine Abbildung zum o.g. Werk konnte nicht ausfindig gemacht werden. Der Düsseldorfer Künstler ist nicht zu verwechseln mit dem Münchner Historienmaler Andreas Müller (1830-?), s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 93.
[1264] HARTLAUB 1919, S. 54.
[1265] HARTMANN 1954, S. 22, der in diesem Zusammenhang auf das Immermannsche Theater in Düsseldorf verweist und auch auf die nachweisbare Anlehnung der Künstler an bestimmte Dramenszenen.
[1266] HAACK 1922, S. 157.
[1267] PRIEBE 1932, S. 24.
[1268] HARTMANN 1954, S. 22.

Zum Christusbild der Düsseldorfer Spätnazarener ist festzustellen, dass Christus mit "edel menschlichen" Zügen und mit scharf geschnittenem morgenländischem Ausdruck, wie es auch Püttmann formuliert hat, dargestellt ist.[1269]

Carl Gottfried Pfannschmidt

Pfannschmidt (1819-87) hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem wichtigen Kirchenmaler des Protestantismus entwickelt.[1270] Von 1835 an arbeitete er in Berlin, wo er vom preußischen König und späteren Kaiser Wilhelm I. protegiert wurde. In Berlin und in dessen ostdeutschem Umkreis sind einige Werke Pfannschmidts entstanden (s. Verzeichnis).[1271] 1838 ist das Bild *Christus empfiehlt seinen Jüngern ein Kind als Vorbild* (o.ABB.)[1272] entstanden, 1851 eine Radierung *Christus in Gethsemane* (kl. fol.) und im Folgejahr ein Ölbild gleichen Titels (o.ABB.)[1273]. 1861 schuf er das Altarbild *Die Kreuzigung* (o.ABB.)[1274] für die Kirche in Königsberg in der Neumark, ein Geschenk der Königin Witwe Elisabeth und 1866 das Ölgemälde *Auferweckung des Jünglings zu Nain* (o.ABB.)[1275] aus Privatbesitz, das auf der Berliner Kunstausstellung 1866 ausgestellt wurde.



ABB.401

Als weitere Altargemälde sind eine *Auferstehung* (o.ABB.)[1276] für die Kirche in Altdamm/Polen, gestiftet vom staatlichen Fonds für Kunstzwecke und ausgestellt auf der Berliner Kunstausstellung 1866, zu nennen sowie das Ölgemälde *Christus erscheint der Maria*

[1269] Zitiert aus: FINKE 1898, S. 20.

[1270] Vorbild für Pfannschmidt war Peter von Cornelius. 1840 zog Pfannschmidt nach München, um im Umkreis von Cornelius zu sein, der allerdings kurz zuvor von Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen worden war. Pfannschmidt folgte Kaulbachs Rat: "Studieren Sie fleissig die Bibel und den Cornelius." (URL: http://www.pfannschmidt.net.). Außerdem wurde Pfannschmidt später Mitherausgeber des *Stuttgarter Kunstblattes*. Zur Biographie Pfannschmidts s. WEINITZ: Pfannschmidt, Karl Gottfried, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 25, Leipzig 1887, S. 606–609. - PFANNSCHMIDT, Martin: D. Carl Gottfried Pfannschmidt: ein deutsches Künstlerleben; mit 12 Blättern Pfannschmidt'scher Schöpfungen und mehreren Holzschnitten, Stuttgart 1896. - THIEME-BECKER, Bd. 26, 1932, S. 523.

[1271] Die wenigsten seiner Werke sind allerdings durch Abbildungen dokumentiert, was eine Aussage über das Christusbild des Künstlers erschwert. Hier muss deshalb auf Beschreibungen aus der Literatur zurückgegriffen werden, um überhaupt ein Bild von Pfannschmidts religiösen Werken zu erhalten.

[1272] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 256.

[1273] Ebda.

[1274] Ebda.

[1275] Ebda., S. 257.

[1276] Ebda.

Magdalena am Ostermorgen von 1867 (o.ABB.)[1277], das den rechten Flügel des Altares der Schlosskapelle zu Schwerin bildet.[1278] Ein Gemälde mit demselben Thema wurde auf der Münchner Jubiläumsausstellung 1888 gezeigt. Weitere Ölgemälde wurden für die Schweriner Paulskirche geschaffen: *Geburt, Kreuzigung* (ABB.401) und *Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena.*[1279] Die Seitenbilder *Geburt* und *Noli me tangere* wurden auf der Münchner Jubiläumsausstellung 1888 gezeigt. 1870 entstand das Ölgemälde *Christus segnet die Kinder* (o.ABB.).[1280] Die Predellenbilder *Christus, das A und O* und *Kreuztragung* (o.ABB.)[1281] entstanden 1870 für den Altar der Kirche in Bentzin bei Jarmen/Polen. Eine getuschte Federzeichnung als Entwurf hierzu von 1869 ist bei Boetticher aufgeführt.[1282] Ein Altargemälde *Die Bestattung Christi* (o.ABB.)[1283] schuf Pfannschmidt für die Kapelle des Diaconissenhauses Bethanien in Berlin. Die dreiteilige Predella des Altars ist mit Darstellungen des *Barmherzigen Samariters*, der *Osterverkündigung* und der *Auferweckung des Lazarus* versehen. Das Hauptgemälde zeigt den vom Kreuz genommen Christus, der in Leinen gehüllt wird. Der Karton wurde auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1872 und auf der internationalen Münchener Kunstausstellung 1879 gezeigt. Der Entwurf für das Gemälde stammt von 1850/51. 1874 entstand das Altargemälde für Sankt Gotthard in Brandenburg *Christi Kampf in Gethsemane* (ABB.402)[1284], dessen Karton (ABB.403)[1285] auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1874 und auf der internationalen Münchener Kunstausstellung 1879 gezeigt wurde, ebenso existierte ein Aquarell zu dem Bild.[1286]





ABB.402 u. 403

[1277] Ebda.
[1278] Kugler führt verschiedene Werke Pfannschmidts auf, u.a. für die Schlosskapelle zu Schwerin, die Kirche zu Bahn und Kartons für die Nikolaikirche zu Berlin, s. KUGLER ³1867, S. 285.
[1279] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
[1280] Ebda.
[1281] Ebda., S. 257. ABB: *Daheim*, 1888, o. S.
[1282] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 259.
[1283] ABB: *Über Land und Meer*, 1887, o. S.
[1284] ABB: URL: http://www.monumente-online.de.
[1285] ABB: PFANNSCHMIDT 1896, S. 334.
[1286] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257 u. 259.

Das Gemälde ist auf die Figuren des niederknieenden und mit der Todesangst ringenden Christus und den ihn stärkenden und von hinten umfassenden Engel (nach Lk. 22, 39-46) sowie den vor Christus abgebildeten Kelch reduziert. Christus trägt ein rotes Gewand, dunkelblondes Haar und Vollbart. Er hat die gefalteten Hände weit nach vorne gestreckt, was der Gruppe eine gewisse Dynamik gibt und die Dramatik der Bildaussage verstärkt.
Aus dem Jahre 1874 stammt ebenfalls ein Gemälde aus Privatbesitz mit dem Titel *Ecce homo* (o.ABB.)[1287], außerdem *Christus am Kreuz und Maria Magdalena* (o.ABB.), ein Altargemälde für die Kirche in Serrahn. Bei Boetticher ist zu dem Gemälde auch ein Aquarell aufgeführt (s. Verzeichnis).[1288]
Einen größeren Privatauftrag erhielt Pfannschmidt in Form von sieben Altargemälden, ausgeführt in Mosaik, für die Grabstätte der Familie von Krause auf dem Berliner Dreifaltigkeitsfriedhof.[1289] Dargestellt wurden: *Grablegung Christi* 1876, *Osterverkündigung* 1877, *Christus das A und O, Vier Engel als Symbole der Gnadenmittel: Gesetz, Evangelium, Taufe* und *Abendmahl.* Die Familie hat die Gemälde selbst erworben, ebenso dazugehörige Aquarelle. Zwei segmentförmige Bilder, *Grablegung Christi* von 1876 (ABB.404)[1290] und *Die Frauen am Grabe Christi* (o.ABB.)[1291] sind verzeichnet in *Die Kunst für Alle* 1887 und wurden auf der Berliner Jubiläumsausstellung 1886 ausgestellt.

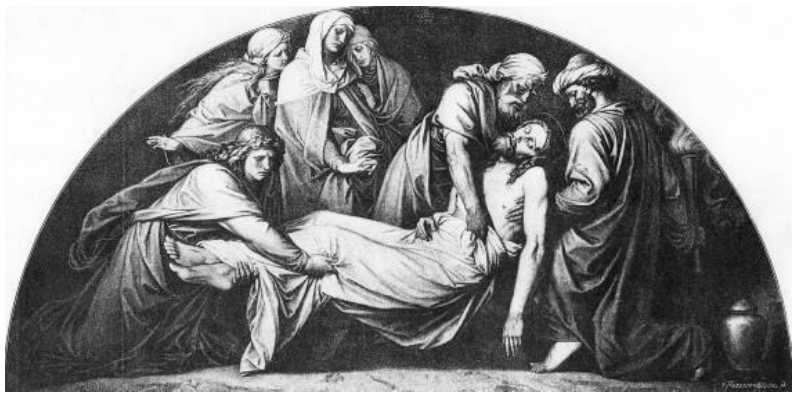


ABB. 404

Die *Grablegung Christi* schildert das Geschehen in gekünstelter Weise; die Protagonisten wirken typenhaft, erscheinen sorgfältig komponiert und zueinander gruppiert wie auf einer Bühne, in helles Licht getaucht. Christi Leichnam befindet sich in der Bildmitte, der Unterkörper ist bis auf die nackten Füße in ein weißes Tuch gehüllt, das Gesicht mit halb geöffnetem Mund, einem lockigen Vollbart und auf die Schulter herabfallendem lockigen

[1287] Ebda., S. 257.
[1288] Ebda., S. 257 u. 259.
[1289] Ebda., S. 257.
[1290] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[1291] *Die Kunst für Alle,* 1887, Bd. 2, Inhaltsverzeichnis.

Haar spiegelt noch den erlittenen Schmerz der Passion. Die Nähe zur oben genannten *Grablege* von Cornelius (und entsprechend zu derjenigen von Raffael) wird in der Komposition und Figurengestaltung, sowie im Christusbild deutlich. Ähnlich gestaltet ist die Szene in dem Altargemälde *Einhüllung des Leichnams Christi* (ABB.405)[1292]. In beiden Gemälden wird Christus von Johannes von Arimathia gehalten, während Maria Magdalena zu Füßen des Leichnams kniet. Die Darstellung der weiteren Figuren variiert, jedoch bringen alle deutlich ihren Schmerz zum Ausdruck.

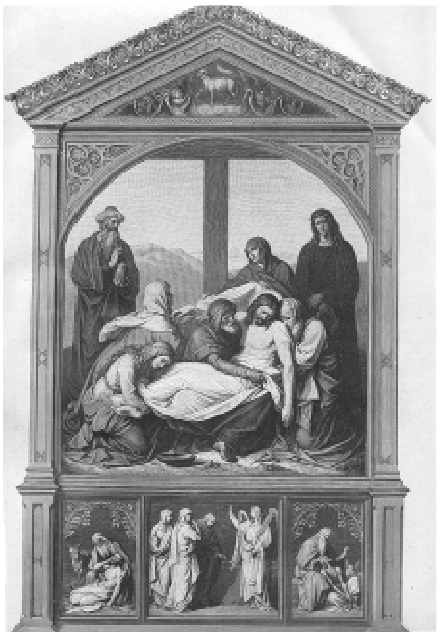




ABB. 405 u. 406

1878 ist das Votivbild (in Öl) *Christus und Nikodemus* für Sankt Matthäus in Berlin entstanden. Eine Ölskizze hierzu ist ebenfalls genannt, im folgenden Jahr hat der Künstler die Ölgemälde *Der Hauptmann zu Kapernaum* und *Die Auferweckung des Jünglings zu Nain* sowie *Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena am Ostermorgen* geschaffen.[1293] Ein weiteres Ölgemälde mit demselben Titel hat Pfannschmidt 1882 für die Zwölfapostelkirche Berlin gemalt. Ein Stich von R. Herzner wurde hierzu 1891 angefertigt.[1294]

Ein Stich *Gethsemane* aus dem Graphikzyklus "Vater unser" aus der Zeit zwischen 1880 bis 1883 (ABB. 406)[1295] befindet sich in der Nationalgalerie in Berlin. Auch hier wird Christus (wie in der oben beschriebenen Ölbergszene) in übertrieben künstlicher und emotionsgeladener Weise abgebildet; sein Körper lehnt sich stark nach hinten, wo ihn der trostspendende Engel hält. Vor ihm auf der linken Bildseite steht der Kelch, während

[1292] ABB: *Über Land und Meer*, 58, H. 26, 1887, S. 953.
[1293] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
[1294] Ebda.

rechts im Hintergrund die schlafenden Jünger gezeigt sind. Die Figuren wirken etwas steif und ungelenk, der Faltenwurf der Gewänder gekünstelt. 1885 ist eine *Auferstehung Christi* (o.ABB.)[1296] entstanden, undatiert sind die Gemälde das *Abendmahl* für die Berliner Schlosskapelle (o.ABB.)[1297] und *Friede sei mit Euch! Christus erscheint den Aposteln* für die Bremer Auferstehungskirche (ABB.407)[1298]. Hier tritt Christus als Auferstandener den Aposteln (ohne Thomas) entgegen.[1299] Gemäß dem Lukasevangelium spricht er die Worte „Friede sei mit Euch" (Lk. 24,36). Er ist im Bildmittelpunkt triumphierend mit erhobener Rechten dargestellt, während elf Apostel zu seinen beiden Seiten angeordnet sind. Es handelt sich um eine traditionelle Darstellung, wie sie beispielsweise in ähnlicher Form bereits bei Duccio di Buoninsegna (o.ABB.)[1300] im Altarretabel im Dom zu Siena auftritt.



ABB. 407

Desweiteren schuf Pfannschmidt Altarbilder für Altdamm (Stettin), Brandenburg, Essen sowie Kartons für Glasgemälde.[1301] Er hat mehrere graphische Zyklen mit allegorischen und symbolischen Darstellungen neutestamentarischer Szenen und Gleichnissen geschaffen, wie die „Mosesgeschichte", „Vater unser" und „Das Wehen des Gerichts. Weckstimmen aus der Heiligen Schrift" von 1872-75.[1302]

[1295] ABB: URL: http://www.pfannschmidt-net.de. Der Graphikzyklus „Vater unser" wurde 1890 bei Schuster publiziert als: *Die sieben Bitten des Vater unser: 8 Kupferätzungen nach den Zeichnungen; Nebst erläuterndem Text des Künstlers,* Berlin (1890).
[1296] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 258.
[1297] GRADMANN 1902, S. 590.
[1298] Ebda. ABB: VOSS, Georg: Der letzte Cornelianer, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 347.
[1299] Die Erscheinung es Auferstandenen in Jerusalem wird in den Evangelienberichten (s. Lk. 24,26-53, Mk. 16,14-19 u. Joh. 20,19-23) genannt.
[1300] Duccio di Buoninsegna: *Christus erscheint den Aposteln an der verschlossenen Pforte,* 1308-1311. Öl auf Holz, Szene aus dem Altarretabel des Sieneser Doms, Rückseite, Altarbekrönung mit Pfingstzyklus.
[1301] HARTMANN 1954, S. 23ff.
[1302] GROSS 1983, S. 383.

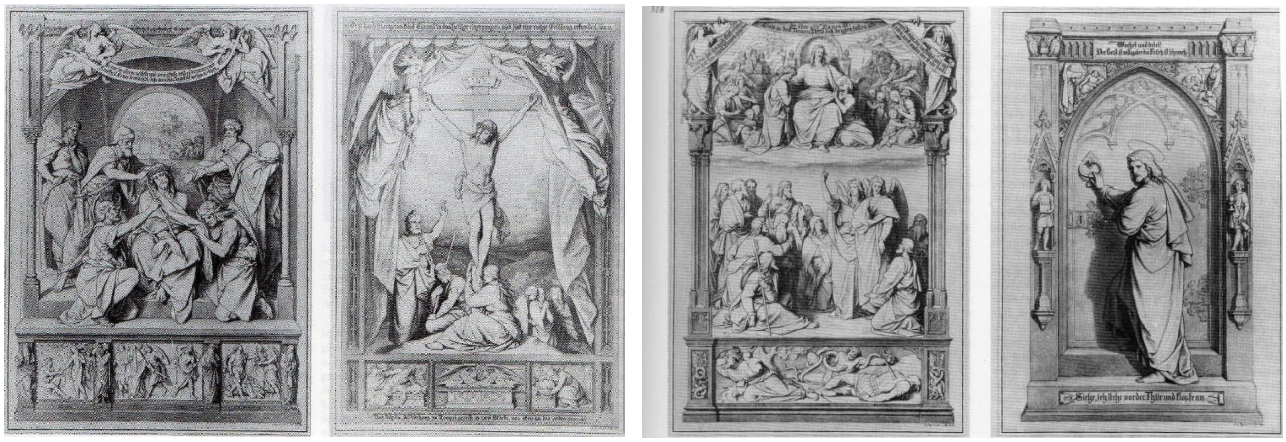


ABB. 408- 411

Oben genannter Federzeichnungen-Zyklus („Das Wehen des Gerichts. Weckstimmen aus der Heiligen Schrift“) wurde Jahre lang in deutschen Städten präsentiert. Er enthält aufwändig gestaltete Photogravüren von 1887 nach den Federzeichnungen Pfannschmidts wie *Die Verspottung Christi* (ABB.408)[1303], *Kreuzigung* (ABB409)[1304], *Die Erhöhung* (ABB.410)[1305] und *Der anklopfende Erlöser* (ABB.411)[1306]. Während Christus in den beiden Passionsblättern in der mittelalterlichen Tradition des leidenden Christus dargestellt ist, sind bei den Blättern *Die Erhöhung* und *Der anklopfende Erlöser* idealisierte Christusgestalten gezeigt. Die drei erstgenannten Szenen sind von rahmenden Renaissance-Elementen eingefasst, in dem letztgenannten Blatt ist gotisierendes Maßwerk dargestellt. Auch das Thema *Die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen* wurde in zwei Varianten behandelt: In einem Bild steht Christus in der oberen Bildhälfte erhöht auf einem Treppenabsatz, er wird von zwei Erzengeln begleitet (ABB.412). Er steht aufrecht in leichter Ponderation, trägt ein antikisierendes Gewand und hält einen Lilienstab in seiner Rechten. Er trägt eine Krone, das helle Haar fällt wellig auf seine Schultern herab, sein Gesichtsausdruck wirkt ernst, auffordernd. Unten im Bild befinden sich links die klugen, rechts die törichten Jungfrauen.

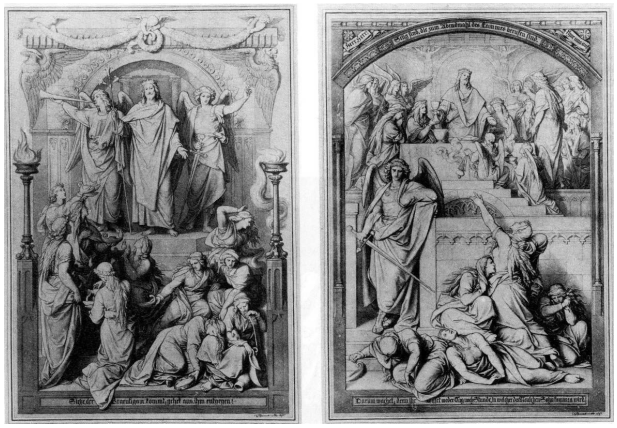


ABB. 412 u. 413

[1303] ABB: GROSS 1989, S. 384, Nr. 516.
[1304] ABB: Ebda., Nr. 517.
[1305] ABB: GROSS 1989, S. 385, Nr. 518.
[1306] ABB: Ebda., Nr. 519.

Gerahmt wird die Szene von Architekturelementen, an deren unterem Rand sich die Inschrift „Siehe der Bräutigam kommt, gehet aus, ihm entgegen“ angebracht ist.
Die zweite Version ist wiederum in einen Architekturrahmen eingebettet (ABB.413)[1307]. Im oberen Bilddrittel ist Christus in vergleichbarer Gestalt wie im vorherigen Blatt dargestellt; er steht als Bräutigam am Ende eines treppenartigen Aufgangs hinter einem Tisch und ist umringt von den klugen Jungfrauen, denen er den Abendmahlskelch reicht, während den törichten Jungfrauen im unteren Bildteil, der Zugang durch den Erzengel Michael mit dem Schwert verwehrt wird. Die Inschrift verläuft hier oben am Segmentbogen und am unteren Bildende: „Selig sind, die zum Abendmahl des Lammes berufen sind. – Darum wachet, denn ihr wisset weder Tag noch Stunde, in welcher der Menschensohn kommen wird.“ Das Thema spielt in der nazarenischen Tradition eine wichtige Rolle (s.o.).[1308]
Der Zyklus wird von Voss als prinzipiell „religiös-propagandistisch“ angesehen, die Darstellungen als „Kampfbilder gegen die gründerzeitliche Jagd nach Geld und Glück“[1309] bezeichnet, aber auch als bewusste Gegenstücke zu den realistischen Genredarstellungen Eduard von Gebhardts, den Pfannschmidt als seinen erklärten Gegner ansah.
Allein wegen der Vielzahl seiner Werke, die zudem häufig als Altarbilder fungierten, ist Pfannschmidt als wichtige, beliebte und bekannte Künstlerpersönlichkeit auf dem Gebiet der christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts zu werten. Er hatte einen hohen Bekanntheitsgrad: seine Werke wurden auf Kunstausstellungen und durch Reproduktionen der Öffentlichkeit bekannt gemacht. In einem Artikel in der Zeitschrift *Über Land und Meer* wird besonders hervorgehoben, dass Pfannschmidts Schöpfungen „bei allem Hereinragen des Göttlichen den vollen Sinn für das Menschliche – nur nicht in seiner naturalistischen Form“[1310] zeigten. Das „Menschliche“ äußert sich, wie dargestellt wurde, insbesondere in der Emotionalisierung der Szenen: Die Menschen nehmen Anteil am Schicksal Christi, dessen menschliche Seite durch die Betonung seiner Gefühlszustände (in den Passionsszenen) ausgedrückt wird. Voss betont, dass es Carl Gottfried Pfannschmidt bezüglich der Darstellungen im Andachtsbild bewusst war, dass die Bevölkerung traditionelle, seit Kindertagen vertraute Bilder bevorzugte, und daß sich der Künstler deshalb an diesen orientierte.[1311]

[1307] Berlin, Hochschule für bildende Künste, Bibliothek. ABB: GROSS 1989, S. 383, Nr. 521.
[1308] Vgl. GROSS 1983, S. 498.
[1309] Ebda..
[1310] ANONYMUS: D. Karl Gottfried Pfannschmidt, in: *Über Land und Meer*, o.J., S. 951.
[1311] VOSS, Georg: Der letzte Cornelianer, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 347.

Das Christusbild Pfannschmidts geht prinzipiell auf mittelalterliche Vorbilder (kombiniert mit Renaissanceelementen) zurück.[1312] Er zeigt keinen entrückten Gott, sondern den Menschensohn, mit dem sich seine Zeitgenossen gut identifizieren konnten, was nicht nur seine vielen Altarbilder, sondern auch die erfolgreichen graphischen Blätter und Zyklen belegen. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Pfannschmidt sehr geschätzt, für Gradmann beispielsweise war Pfannschmidt „monumentaler als Hofmann, der letzte Cornelianer".[1313] Hartmann hingegen spricht ihm ein halbes Jahrhundert später die künstlerische Größe von Cornelius ab: „Seine Art ist zwar streng konventionell, aber doch auch schon zum Süsslichen neigend, wobei ihm möglicherweise sein Bestreben, Cornelius ins Protestantische zu übersetzen, nicht dienlich war."[1314] Hartmann fährt fort: "Auch bei ihm trifft zu, daß sich die antikischen Formen totlaufen und in oberflächlicher Stimmung und Gefühlsduselei verwässern."[1315]

Bernhard Plockhorst

Die Werke des Graphikers und Malers Bernhard Plockhorst (1825-1907) sind in Deutschland heute wenig bekannt und überaus schlecht dokumentiert.[1316] Insbesondere in den USA erfreuen sich Reproduktionen des Künstlers noch immer großer Beliebtheit und werden dort gehandelt; Glasfenster nach seinen Entwürfen schmücken einige Kirchen. Viele Betrachter empfinden seine Gemälde als überaus „kitschig"; sie spielen in der trivialen Kunst eine gewichtige Rolle. Plockhorst ist spezialisiert auf Porträts und Christusdarstellungen. Als überaus charakteristisches Beispiel wird hier sein Gemälde *Der Gute Hirte* angeführt (ABB.414)[1317].



ABB. 414

[1312] Gross verweist auch auf Raffael als Vorbild Pfannschmidts, s. GROSS 1983, S. 476.
[1313] GRADMANN 1902, S. 590; als „Der letzte Cornelianer" wird Pfannschmidt bereits von Georg Voss bezeichnet, s. VOSS 1887, S. 347.
[1314] HARTMANN 1954, S. 23.
[1315] Ebda., S. 26.
[1316] Bei Hartmann sind mehrere Gemälde von Plockhorst aufgeführt, aber nicht abgebildet s. HARTMANN 1954. Plockhorst wurde zunächst in Braunschweig zum Lithographen ausgebildet. In Leipzig lernte er Piloty kennen, der ihn bewog, mit ihm zusammen ein Jahr lang nach München an die Akademie zu gehen. 1853 zog Plockhorst nach Paris, wo er bei Thomas Couture studierte. Schließlich ließ er sich in Berlin nieder, wo er sich insbesondere auf die religiöse Malerei spezialisierte. Zu seiner Biographie s. THIEME-BECKER, Bd. 27, 1933, S. 155f.
[1317] Das Gemälde ist aus dem Internet bekannt z.B. URL: http://www.wikipedia.org. ABB: Ebda.

Neben Privataufträgen (s. Verzeichnis) erhielt Plockhorst auch Aufträge für öffentliche Gebäude wie das großformatige Gemälde *Noli me tangere* (o.ABB.) für den deutschen Gerichtshof (heute in der National Gallery in Victoria/USA) und insbesondere für Kirchenschmuck. Das Thema *Noli me tangere* wurde von Plockhorst mehrfach dargestellt: Ein Bild diesen Titels wurde 1864 in Berlin gezeigt.[1318] Boetticher führt auch ein Gemälde *Am Ostermorgen. Christus erscheint der Maria Magdalena* von 1866 in Berliner Privatbesitz an, das 1866 im „Verein für Kunstfreunde" in Berlin, auf Karfunkel's Berliner Kunstausstellung 1866 und auf der Pariser Weltausstellung 1867 ausgestellt wurde.[1319] Hartmann nennt einen *Ostermorgen* in Melbourne.[1320] Ein circa 3 Meter hohes Altarbild *Christus erscheint der Maria Magdalena/Noli me tangere* entstand 1867 für die Domkirche in Marienwerder (o.ABB.). [1321] Ein weiteres großes Bild mit demselben Thema erschien auf der Wiener Weltausstellung 1873 und im „Münchener Kunstverein" Anfang 1874 sowie auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876. Bei Hartmann ist ebenfalls ein Werk mit dem Titel *Noli me* tangere aufgeführt, ob es sich um dasselbe Bild handelt, ist fraglich. Hartmann beschreibt die Christusfigur wie folgt: Christus erhebt die Hand „Aufmerksamkeit heischend und beschwörend [...], indess die andere das allzu dekorativ geraffte Gewand über der Brust zusammenhält [...]."[1322] Ähnliches stellt Hartmann auch für die Gestik in dem Bild *Am Ostermorgen* fest.[1323]



1883 schuf Plockhorst das Altarblatt mit einer Christusdarstellung für die neu erbaute Immanuelkirche in Berlin (o.ABB.). Ungefähr zur gleichen Zeit entstand das Gemälde *Christus und zwei Jünger auf dem Wege nach Emmaus* (o.ABB.)[1324]. Es wurde gestochen von Carl Becker (imp. fol.) und ausgestellt 1883 auf der Berliner akademischen Kunstausstellung sowie auf der Münchener Internationalen Kunstausstellung.[1325]

ABB: 415

[1318] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
[1319] Ebda..
[1320] HARTMANN 1954, S. 23. Ob sich das Gemälde noch in Melbourne befindet, konnte nicht eruiert werden.
[1321] ABB: *Daheim,* 1881, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
[1322] HARTMANN 1954, S. 24.
[1323] Ebda.
[1324] Boetticher erwähnt eine Abbildung in: *Illustrierte Zeitung,* 1877 (nach einer Holzzeichnung von Plockhorst), s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
[1325] Ebda.

Die Gemälde Plockhorsts erfreuten sich überaus großer Beliebtheit, was die zahlreichen Nachrichten über (nahezu jährliche) Ausstellungen belegen: Bei Boetticher ist ein undatiertes Gemälde mit dem Titel *Lasset die Kindlein zu mir kommen* aufgeführt, das auf der Berliner akademischen Kunstaustellung 1987 ausgestellt wurde.[1326] Eine *Kindersegnung* von Plockhorst von 1910 (ABB.415)[1327] befindet sich im Museum of Modern Art in New York. Die Szene findet inmitten der Natur auf einer Wiese statt, wie viele der Predigtdarstellungen Christi, die um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert entstanden sind. Christus ist in idealer Gestalt, aber mit menschlicher Gestik gezeigt. Das Kleinkind auf seinem Schoß schmiegt sich fröhlich mit glücklichem Gesichtsausdruck an ihn und auch die weiteren Kinder und Mütter wirken überaus frohgemut. So ist der Menschenfreund Christus sehr volksnah dargestellt.

Das Gemälde *Tröstender Christus* von 1887 (o.ABB.)[1328] zeigt Christus unter einem Bogen sitzend; er umarmt einen vor ihm knieenden Pilger. Es wurde ausgestellt auf der Münchener Jubiläumsaustellung und dort im Katalog abgebildet.[1329] Ein Bild mit dem Titel *Der tröstende Christus* befand sich auch auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1890. Eine *Auferstehung Christi,* 1887 (o.ABB.)[1330] wurde ausgestellt auf der der Berliner akademischen Kunstausstellung 1892, zwei Jahre später ebendort das Gemälde *Christus bei Maria und Martha; Der barmherzige Samariter* (o.ABB.)[1331] sowie 1895 *Bleibe bei uns!* (o.ABB.)[1332]. Im Folgejahr war Plockhorst mit dem Gemälde *Der segnende Christus* (o.ABB). auf der Berliner akademischen Kunstausstellung vertreten.[1333] Ein recht seltenes Thema hat das undatierte Gemälde *Abschied Christi von seiner Mutter* (o.ABB.)[1334]. Gradmann verweist in diesem Zusammenhang auf Plockhorsts Freundschaft mit Piloty und somit auf seinen Kontakt zur „historischen Schule": „Seine Stärke ist nicht so sehr geistige Charakteristik als formale und koloristische Anmut. Dafür zeigt er Vorliebe für nicht traditionelle Stoffe."[1335] Das Thema Christi Abschied von seiner Mutter wird auch bei Uhde behandelt.[1336]

[1326] Ebda.
[1327] ABB: WALTHER, Ingo (Hrsg.): Malerei der Welt, Köln, 1995, S. 582.
[1328] Genannt ohne weitere Kommentare auch bei GRADMANN 1902, S. 590. - HARTMANN 1954, S. 23.
[1329] Das Bild wird bei Boetticher als „abweichend von einer der acht Compositionen zu Spitta's ‚Psalter und Harfe' auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1884" bezeichnet, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
[1330] Genannt ohne weitere Kommentare auch bei GRADMANN 1902, S. 590 u. HARTMANN 1954, S. 23.
[1331] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
[1332] ABB: *Kunst für Alle,* 9, 1896 (als Abbildung im Inhaltsverzeichnis aufgeführt, aber nicht abgedruckt), vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
[1333] ABB: *Kunst für Alle*, 9, 1896 (als Abbildung im Inhaltsverzeichnis aufgeführt, aber nicht abgedruckt), vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
[1334] Zu dem Gemälde von Plockhorst ist eine Stahlradierung (und Schwarzkunst) von P. Habelmann (imp. fol.) genannt. Es wurde ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1874, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
[1335] GRADMANN 1902, S. 590.

Johann Michael Ferdinand Heinrich Hofmann

Heinrich Hofmann (1824-1911) gilt als „d e r katholische Christusmaler“.[1337] Er hat eine große Anzahl christologischer Bilder geschaffen (s. Verzeichnis) und zählt zu den überaus beliebten Kirchenmalern der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hofmann hat sich zunächst auf Studienreisen unter anderem nach Italien (Venedig, Florenz, Rom) an der italienischen Renaissance und an Cornelius orientiert (s.u.). Ein frühes Werk ist eine *Grablegung Christi* von 1854 (o.ABB.), mit fünf Figuren in Zweidrittel-Lebensgröße, die größere Beachtung gefunden hat. Das Gemälde wurde zunächst vom „Rheinischen Kunstverein“ angekauft, später gelangte es in Darmstädter Privatbesitz. Ausgestellt wurde das Bild auf der Münchener allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1854 und auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1855.
1858 datiert das Gemälde des Landesmuseums Darmstadt *Die Gefangennehmung Christi* (ABB.416).[1338] Kurz nach seiner Ankunft in Rom wurde Hofmann bei Peter von Cornelius eingeführt und war dort häufig zu Gast. Zudem holte er sich in Rom Anregungen in den Werken Raffaels, Pinturicchios und Michelangelos.[1339]

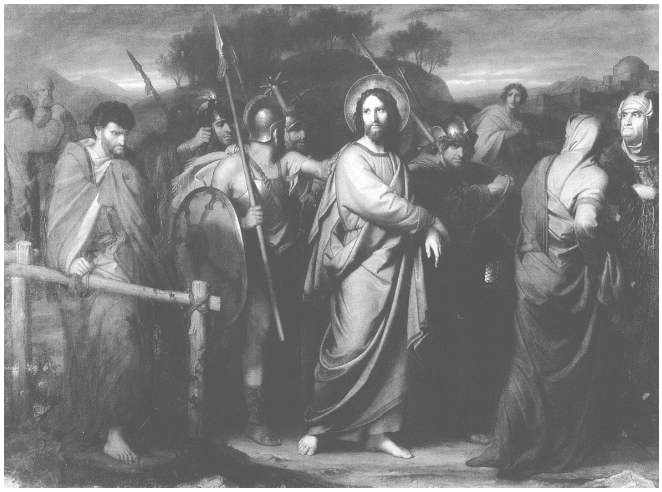




ABB. 416 u. 417

Als Hofmann 1854 mit dem Bild begann, erregte dieses auch das Interesse von Cornelius und er begleitete Hofmann vier Jahre lang bis zu dessen Fertigstellung. Die klassisch-

---

[1336] Ebda.
[1337] Johann Michael Ferdinand Heinrich Hofmann wurde beim Kupferstecher E. Rauch in Darmstadt ausgebildet, ging 1842 nach Düsseldorf, wo er an der Kunstakademie unter Hildebrand studierte und in Schadows Malklasse aufgenommen wurde. Nach 1845 lernte er in Antwerpen und Paris, später war er in München, Darmstadt und Frankfurt insbesondere mit Porträtmalerei beschäftigt. Von 1851-53 arbeitete er in Dresden, 1854-58 in Italien, 1858 kehrte er nach Darmstadt zurück, u.a. wirkte er von 1870 an als Lehrer und Professor an der Dresdener Kunstakademie, s. THIEME-BECKER, Bd. 17, 1924, S. 260f. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 557, zu o.g. Gemälde ebda. Nr. 9. - BOTT, Barbara, Gemälde hessischer Maler des 19. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Bestandskatalog Darmstadt, Heidelberg 2003, S. 156.
[1338] ABB: BOTT 2003, S. S. 158, Kat. Nr. GK 481. Das Bild wird dort ausdrücklich als „Gefangennehmung“ bezeichnet, s. Ebda., S. 157.
[1339] BOTT 2003, S. 157. Hier wird die Vorbildfunktion der Renaissance-Künstler für Hofmann hervorgehoben, die der Nazarener ablehnt.

schöne Christusfigur, die sich ungefähr im Bildzentrum befindet, ist in eleganter Ponderation dargestellt, die durchaus mit Darstellungen der italienischen Renaissance korrespondiert, was ein Vergleich (insbesondere des Unterkörpers) mit **Bernardino di Betto di Biagio/Pinturicchios** (1454-1513) Fresko *Gloria di San Bernardino tra San Luigi e Sant' Antonio da Padova/Christus in der Mandorla* von 1485/86 (Detail ABB.417)[1340] in Santa Maria in Aracoeli in Rom belegt. Christus trägt ein antikisierendes Gewand, einen Nimbus und weist ebenmäßige, idealschöne Gesichtszüge auf. 1858 wurde das Gemälde von der großherzoglichen Gemäldegalerie in Darmstadt angekauft. Es wurde von J. Felsing 1862 (roy. qu. fol.) gestochen und außerdem auf der Münchener allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1858 ausgestellt.[1341]

Ein undatiertes Altarbild für die Kirche in Obermörlen/Hessen wurde 1861 auf der Kölner 2. allgemeinen deutschen Kunstausstellung gezeigt.[1342] 1868 entstand das Gemälde *Die Ehebrecherin vor Christo* (ABB.418, Detail)[1343], gestochen von Ernst Mohn 1885 (roy. qu. fol.); es wurde auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1868 ausgestellt.[1344] Der dunkelhaarige Christus mit Vollbart, flach wirkendem Gesicht und etwas starrer Pose, tritt hier ebenfalls in antikisierendem Gewand und würdiger Pose auf. Er wirkt etwas statuenhaft. Zu seinen Füßen sitzt die Sünderin, umringt von ihren Anklägern. 1868 entstand außerdem das Altarbild *Auferstandener Christus* (o.ABB.) für eine Kirche in Dänemark.[1345] 1875 widmete sich Hofmann dem beliebten und relativ häufig dargestellten Thema *Christi Predigt am See* von 1875 (ABB. 419)[1346]. Das Bild wurde ausgestellt auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1875, auf der Stuttgarter Kunstausstellung Anfang 1876 und auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1876.[1347] Außerdem ist eine schwarzweiße Photogravur *Christi Predigt am See* (ABB.421)[1348], ausgeführt von J. „Giovanni" Untersberger, bei Franz Hanfstaengl in München erschienen.

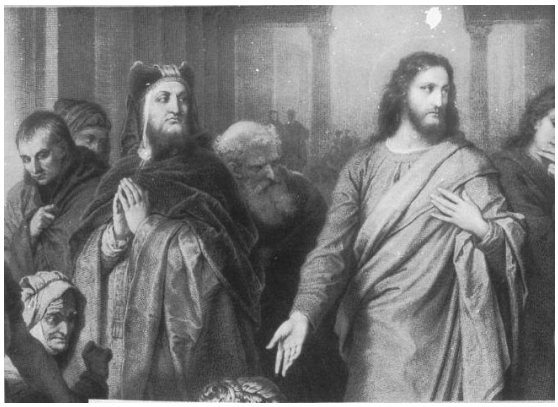


ABB. 418

[1340] ABB: MANCINI, Francesco Federico: Pinturicchio, Mailand 2007, S. 95, Abb. 61.
[1341] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 557, Nr. 10.
[1342] Ebda., Nr. 11.
[1343] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[1344] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 557, Nr. 20.
[1345] Ebda., S. 557, Nr. 21.
[1346] ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1898, 1. Hbd., o.S.
[1347] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 557, Nr. 28.
[1348] ABB: THOMAS-ZIEGLER 1992, S. 33, Nr. 17.





ABB. 419-421



Die Bildkomposition des Gemäldes wirkt gestellt und unnatürlich, sie wird hier durch eine Diagonale bestimmt, auf ihrer linken Seite ist das Ufer des Sees mit in Gruppen zusammengestellten Personen zu sehen. Rechts befindet sich der See mit dem Boot Jesu, welches eine kompositorische Horizontale bildet und direkt an das Ufer stößt. Im Vordergrund vor dem Boot ist eine Dreiergruppe spielender Kinder abgebildet, hinten rechts ein weiteres Boot mit Figuren. Die Figuren wirken sehr klischeehaft (und kitschig). Christus selbst, dem von Johannes Merz im *Christlichen Kunstblatt* eine „göttliche Autorität“[1349] zugesprochen wird, ist in Dreiviertelansicht (der Kopf im Profil) in voluminösem antikisierendem Gewand mit ausgestrecktem rechtem Arm dargestellt. Er hat dunkles leicht welliges, knapp schulterlanges Haar und einen dunklen, spitz zulaufenden Bart. Merz hat als Vorbild für die Christusfigur die Paulusfigur Raffaels im Karton *Die Predigt des hl. Paulus in Athen* um 1515/16 angeführt, allerdings ist lediglich die Haltung Christi mit Raffaels Paulus vergleichbar. Merz zielt wohl eher auf den allgemeinen Schönheitsbegriff Raffaels ab, den auch Adolf Rosenberg für die Kunst Hofmanns konstatiert hat.[1350] Gezeigt wird Raffaels *Seepredigt,* hier in einem Stich nach Raffael (ABB.420)[1351]

[1349] MERZ, Johannes: Fritz von Uhde: Die Predigt am See, in: *Christliches Kunstblatt,* 39, 1897, S. 43, vgl. GROSS 1989, S. 229.
[1350] Ebda, zu Rosenberg s. ROSENBERG Adolf: Geschichte der modernen Kunst, Bd.3, 1889, S. 320.
[1351] ABB: Reproduktion aus dem Kunsthandel im Privatbesitz der Autorin, Quelle unbekannt.

Insgesamt wirkt die Christusphysiognomie herber als bei den beschriebenen, typisch lieblichen Nazarener-darstellungen, was noch deutlicher in dem Gemälde *Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben* (ABB.422)[1352] zur Geltung kommt.[1353] Hier ist Jesus mit dunklem Haar mit markantem Gesichtsausdruck, dunklen Augen, leicht gebogener Nase und kleinem Mund dargestellt, was auf seine jüdische Herkunft hinweisen könnte.

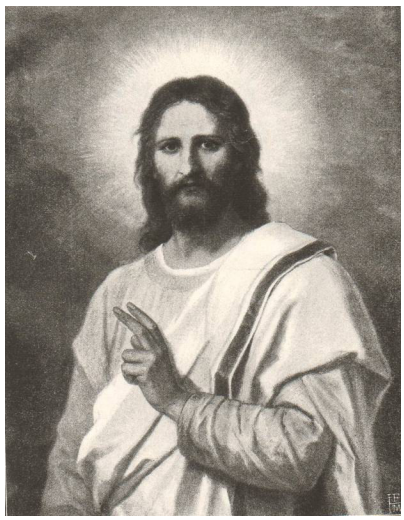


ABB. 422





Abb. 423 u. 424

Teilweise umgibt Hofmann seinen Christus auch mit „einer sauber gekleideten Gesellschaft jüdischen Schlages“[1354], was auf den prinzipiellen Einfluss der Orientmalerei deutet. Orientalische bzw. jüdische Figuren umgeben den Christusknaben auch in dem Gemälde *Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten* von 1881 (ABB.423)[1355] in der Dresdener Galerie, wobei Jesus mit westlichen idealisierten Gesichtszügen abgebildet ist. Es wurde reproduziert (gestochen von Ed. Büchel, Dresden gr. qu. fol.) und auf der Wiener internationalen Kunstausstellung 1882 ausgestellt.[1356] Außerdem existieren von dem Gemälde zwei Kopien aus Hofmanns Atelier, eine befindet sich heute in der Riverside Church in New York von 1882 (ABB.424)[1357], die zweite von 1884 in der Hamburger Kunsthalle (o.ABB.). Hofmanns Werke wurden millionenfach in Form von Reproduktionen (Photogravuren) verbreitet, so ist auch dieses Gemälde als Poster noch

---

[1352] ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1898, 1. Hbd., S. 130.
[1353] Bei Boetticher ist ein Gemälde *Christus, die Linke wie zum Segnen erhebend* aufgeführt, wahrscheinlich handelt es sich um dasselbe Bild, das zusammen mit dem Brustbild *Maria betend* und *Nymphe, vor ihrer Grotte am Gestade ruhend* im „Dresdener Kunstverein“ 1883 ausgestellt wurde, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 558, Nr. 35.
[1354] GRADMANN 1902, S. 590.
[1355] ABB: GROSS 1989, S. 381, Abb. 509. GROSS datiert auf 1882.
[1356] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 558, Nr. 28.
[1357] ABB: Hier in einem Kunstdruck, Privatbesitz, Autorin.

heute erwerbbar, was für die Popularität seines Christusbildes spricht.[1358] Weitere Christusdarstellungen Hofmanns wurden in Form von Lichtdrucken reproduziert, so in der Kunstmappe „Gedenke mein! Weihgeschenk für christliche Familien in 15 Zeichnungen aus dem Leben des Heilandes“ von 1886 (o.ABB.)[1359]. Hier wird beispielsweise das Blatt *Gang nach Emmaus* (ABB.425)[1360] gezeigt, wo Christus in nazarenischem Typus, lieblich und freundlich erscheint. Vergleichbar sind die Christusdarstellungen in einer weiteren Kunstmappe mit dem Titel „Kommet zu mir! Eine Festgabe für christliche Familien“. Neue Folge von 15 Bildern aus dem Leben des Heilandes von 1887. Das Titelbild (ABB.426)[1361] zeigt Christus ganzfigurig, er breitet die Arme weit aus und lächelt den Betrachter freundlich an. Weitere ausgewählte Blätter *Christus und die Samariterin*, *Bergpredigt, Versuchung Christi, Grablegung, Christus erscheint Maria Magdalena* und *Himmelfahrt* (ABB.427)[1362] zeigen ein einheitliches Christusbild in den Szenen des lehrenden und wundertätigen Christus, das sich an der italienischen Renaissance und besonders an Raffael orientiert. In den Passionsszenen hingegen lehnt sich der Künstler stärker an mittelalterliche Passionsdarstellungen an.

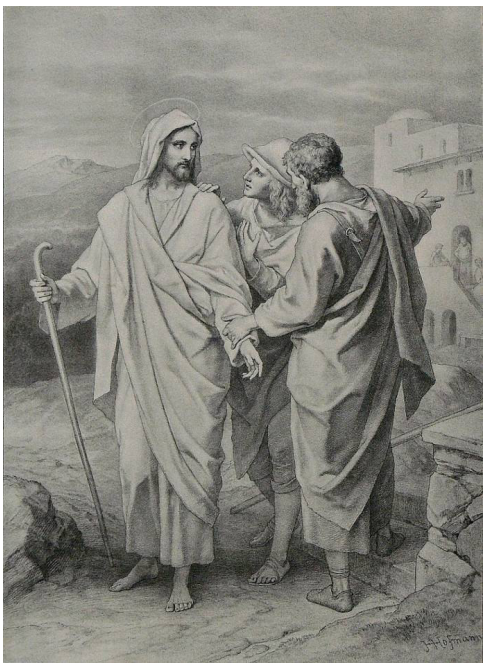




ABB. 425 u. 426

[1358] Beispielsweise im Internet über: URL: http://www.allposters.de.
[1359] BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 558, Nr. 39.
[1360] ABB: URL: http://www.ohlsdorf-photos.de.
[1361] Ebda., Nr. 40. ABB: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 4, 1891, S. 299.
[1362] Alle gezeigten Abbildungen des Zyklus' stammen aus URL: http://www.ohlsdorf-photos.de.

In der Zeichnung *Christus bei Maria und Martha* von 1888 (ABB.428)[1363] in Privatbesitz in Los Angeles wirkt die Christusdarstellung etwas weicher als in den oben genannten Zyklen. Hier tritt er als bärtiger Lehrer mit erhobener linker Hand auf.



ABB. 427



Eine Reduzierung auf wenige Personen war prinzipiell bei Hofmann beliebt. In dem Gemälde *Christus und der reiche Jüngling* um 1888, das sich heute in der Riverside Church in New York befindet (ABB.429)[1364], stehen die beiden Akteure großformatig im Bildvordergrund. Der Christustypus entspricht demjenigen des Gemäldes *Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben*. Es wurde ausgestellt im Dezember 1888 im „Dresdener Kunstverein".[1365]

ABB. 428

[1363] ABB: URL: http://www.wikimedia.org.
[1364] ABB: Ebda.
[1365] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 558, Nr. 41.

Das Gemälde *Christus in Gethsemane* von 1890 (ABB.430)[1366] zeigt Christus an einem Felsen kniend, die Hände zum Gebet verschränkt. Sein Blick richtet sich nach oben zum Himmel, wo sich zwischen den Wolken ein Licht abzeichnet.[1367] Nur schemenhaft sind im Hintergrund die schlafenden Apostel zu erkennen, Christus wirkt allein in der Zwiesprache mit Gott. Nach Angaben der Homepage der Riverside Church ist das Bild „Christus in Gethsemane" das wohl am meisten kopierte Gemälde der Welt.



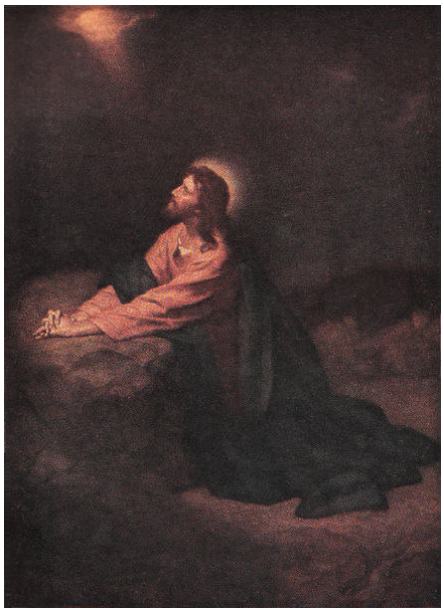


ABB. 429 u. 430

In den Gemälden Hofmanns kristallisiert sich ein eindeutiges Christusbild heraus: das des würdevollen göttlichen Lehrers. Es ist das des schönen idealisierten Christus, der an Raffael erinnert. Hofmanns Christusdarstellung wurde von Beginn des 20. Jahrhunderts an als flach und oberflächlich gewertet, wie beispielsweise in seinem Darmstädter Gemälde der *Ehebrecherin* (o.ABB.).[1368] Auch seine *Seepredigt* in der Berliner Nationalgalerie wird als „[...] eine Sammlung edelschöner Menschen am See"[1369] bezeichnet. Hartmann zählt Hofmann, wie auch den Künstler Bernhard Plockhorst, deshalb zu den sogenannten „Schönmalern", dessen „hohles" Christusbild „nur einer schwächlichen, kunstentfremdeten Gesellschaft" genügen konnte.[1370] „Diese […] Meister haben einen ungeheuren Einfluß durch ihre viel und fein reproduzierte Kunst. […]. Dem Typus Christi haben sie statt Dürers Erlöserschmerz den Charakter eines vornehm schönen, idealen Mannes gegeben."[1371] Beeinflusst wurden diese Künstler auch von den englischen Präraffaeliten.

[1366] ABB: URL: http://www.wikimedia.org. – Zu weiteren Informationen zu den Gemälden von Hofmann in der Riverside Church New York City s.a. http://www.theriversidechurchny.org/about/?art.
[1367] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 558, Nr. 42.
[1368] HARTMANN 1954, S. 24, vgl. GRADMANN 1902.
[1369] HARTMANN 1954, S. 24.
[1370] PRIEBE 1932, S. 23.
[1371] GRADMANN 1902, S. 590.

Die Münchner Schule und ihr Umfeld

Zu den wichtigsten katholischen Kirchenmalern, die häufig aus der sogenannten Münchner Schule stammten, zählt die in Oberstdorf ansässige Malerfamilie Schraudolph, insbesondere Johann Baptist Schraudolph (1808-79)[1372] und sein Bruder Claudius d. Ä. (1813-1891)[1373]. Sie gehören laut Hartmann zu der süddeutschen Nachfolge der Nazarener und Klassizisten, die allerdings zur Zeit der Jahrhundertmitte von den Düsseldorfer Künstlern überflügelt wurden.[1374] Johann Baptist Schraudolph kam 1825 als Gehilfe Joseph Schlotthauers (ein Schüler Peter von Cornelius') an die Münchner Kunstakademie. Anschließend unterstützte er zunächst Heinrich Maria von Hess (1798-1863), dessen Werk hinsichtlich des Christusbildes hier deshalb vorrangig beleuchtet werden soll.

Heinrich Maria von Hess

Heinrich Maria von Hess war ein durchwegs auf religiöse Malerei spezialisierter Münchener Künstler. Er hatte die Leitung der Glasfensterarbeiten der königlichen Glasmalerei-Anstalt zu München inne.[1375] Insbesondere für seine Glasmalereien wurde er berühmt und auf diesem Gebiet sogar als „epochemachend"[1376] bezeichnet.[1377] Auf die Glasmalereien kann in unserem Kontext nicht näher eingegangen werden, Hess hat aber auch Fresken und Gemälde geschaffen, die hier vorgestellt werden sollen.

1817 ist ein frühes Ölgemälde *Die Grablegung* (o.ABB.) mit acht, fast lebensgroßen Figuren entstanden.[1378] Es zeigt Christus auf einem ausgebreiteten Mantel am Eingang der Felsengruft liegend, im Hintergrund sind eine Gebirgslandschaft und die Stadtansicht von Jerusalem zu sehen. Am Kopf Christi kniet Magdalena, zu seinen Füßen ist hinter dem

[1372] Johann Bapstist Schraudolph war unter Schlotthauer und Cornelius Schüler an der Münchener Akademie. Er hat an den Glyptothek-Fresken mitgearbeitet und war Mitarbeiter von Hess in der Allerheiligenkirche, konnte aber bald eigene Kompositionen verwirklichen. 1844 unternahm er eine Romfahrt. Er schuf viele Fresken und Kartonzeichnungen für Glasgemälde, aber nur wenige Ölbilder. Zur Biographie von Schraudolph s. SCHÖNENBERG, Marianne: Die Ausmalung des Speyrer Doms (1846-1853/1862) durch Johann Baptist Schraudolph und seine Gehilfen, Phil. Diss. Berlin 1988, Köln 1989, vgl. VERBEEK, Albert: Zur spätnazarenischen Ausmalung des Speyrer Doms, in: Festschrift 900 Jahre Speyerer Dom 1961, S. 138-164.

[1373] Claudius Schraudolph war Schüler im Atelier von Heinrich Maria von Hess und besuchte von 1831 an die Münchener Akademie. Die Freskotechnik studierte Schraudolph auf Wunsch des Kronprinzen Maximilian zusammen mit dem Maler Joseph Anton Fischer in Italien, s. HOLLAND, Hyacinth: Schraudolph, Claudius, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 54, 1908, S. 179-181, vgl. BAUM, Julius: Romantische Malerei Oberschwabens (Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte), Ulm 1932.

[1374] HARTMANN 1981, S. 27.

[1375] Heinrich Maria Hess (1798-1863) war Sohn des Kupferstechers Karl Ernst Chr. Hess und kam mit seinem Vater und seinen Brüdern 1806 nach München. Ausgebildet wurde er zunächst beim Vater, dann in der Münchener Akademie unter Langer. 1821 erhielt er ein Stipendium nach Italien, wo er vier Jahre in Rom insbesondere Raffael und die Präraffaeliten studierte, in Rom begeisterten ihn besonders Overbecks Werke. Durch Vermittlung von Cornelius erhielt 1826 er eine Professur in München. Neben der Malklasse war er zuständig für die Königliche Anstalt der Glasmalerei. 1849 wurde er Direktor der vereinigten Sammlungen, auch war er Mitglied mehrere Akademien. Zu seinen Schülern zählen J. A. Fischer, Chr. Ruben und Schraudolph; letzterer wirkte als Gehilfe häufig an Werken von Hess mit, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 515. - PECHT, Friedrich: Heß, Heinrich von, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 12, 1880, S. 278-281.

[1376] GRADMANN 1902, S. 590.

[1377] Er schuf auch Glasbilder im Regensburger Dom, in der Maria Hilf-Kirche in der Au in München und in der Gotischen Kirche der Münchner Vorstadt, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 23.

[1378] Ebda., Bd. 1.2, S. 515, Nr. 1.

Leichnam eine Gruppe mit Maria, Johannes und Maria Salome dargestellt. Daneben steht Maria Kleophas. In der Mitte des Bildes befinden sich Joseph von Arimathia und Nikodemus. Das Werk, das Hess als Zwanzigjähriger schuf, ist grundsätzlich beeinflusst von Raffaels *Grablegung*, sowohl was Größe und Verhältnis der Figuren angeht, als auch bezüglich der „darin ausgedrückten Empfindungen [...]“[1379]. Im *Kunst-Blatt* von 1820 wird das Bild überschwänglich gelobt: „Christus schläft den Todesschlaf der Gerechten. Er hat den Tod in Liebe überwunden. Sein Mund ist sanft geschlossen, über dessen Lippen vor Kurzem noch Worte der Gnade und des Erbarmens geflossen sind [...]. Der Tod konnte die Liebe nicht tödten, die herrschenden Züge der Sanftmuth und Holdseligkeit seines Lebens nicht entstellen. So ist er wie lebend verklärt. Sein Bildnis ist der reinste Abglanz seines göttlich duldenden Charakters, mit Innigkeit gefühlt und ausgeführt. Vortrefflich! […] Die Formen sind schön und edel, durchaus mehr zur wirklichen Natur, als zum Ideale anstrebend, besonders Christus nackter Körper. Er ist ganz der Natur abgeliehen. Brust, Arme und Beine sind herrlich […].“[1380] Das Bild wurde 1888 ausgestellt auf der Münchener Jubiläums-Ausstellung/historische Abteilung. Außerdem befindet sich eine (allerdings 1819 datierte) Federzeichnung *Der Tote Christus von Heiligen beklagt* (kl. fol.), die ebenfalls eine Gruppe von acht Figuren zeigt, im Kabinett der Handzeichnungen in Dresden.[1381]





ABB. 431 u. 196

[1379] RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 255f.
[1380] SPETH: Ueber einige der letzten Werke baierischer Künstler, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 84, 1820, S. 333f.
[1381] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 519.

Der Verbleib des bei Boetticher genannten Gemäldes *Jesus bei Maria und Martha* (ABB.431)[1382] ist unbekannt. Es wurde ausgestellt auf der Pariser Weltausstellung 1867.[1383] Die Szene spielt in einer berankten Loggia mit Ausblick auf eine liebliche südliche Landschaft. Christus ist sitzend dargestellt, er trägt ein antikisierendes Gewand, einen schmalen Vollbart und hat fein geschnittene Gesichtszüge sowie nach hinten fallendes Haar. Wie in dem bereits vorgestellten Gemälde desselben Themas von **Overbeck** (ABB.196) herrscht auch bei Hess eine ruhige Grundstimmung, er hat die Darstellung allerdings auf insgesamt fünf Figuren reduziert. Während bei Overbeck alle im Raum befindlichen Personen still den Worten Christi zu lauschen scheinen, ist bei Hess eine Interaktion zwischen Christus und den beiden Frauen erkennbar: er hält seine rechte Hand segnend über den Kopf der ehrfürchtig knienden Maria. Sein Haupt aber ist nach links zu Martha und in Richtung zweier sich hinter ihm befindlichen Figuren gewandt. Martha ihrerseits tritt mit ihm in Blickkontakt und vollführt mit ihrer linken Hand die Geste, sich zu stärken. Ihre Rechte nimmt wiederum den Redegestus von Christus mit ausgestrecktem Zeigefinger auf. Das Bild ist also klarer komponiert als das von Overbeck, hat aber inhaltlich zusätzliche Aspekte (gemäß dem Lukasevangelium) berücksichtigt. Hess, der in Rom den Klassizismus, die Werke Raffaels und die Kunstsprache der Nazarener kennengelernt hatte, wird aufgrund seiner Formensprache auch als „legitimer Nachfolger Overbecks“[1384] angesehen, was in diesem Gemälde gut zum Ausdruck kommt.



ABB. 432

In ähnlicher Weise tritt Christus als junger Lehrer in dem Gemälde *Christus und die Schriftgelehrten* (ABB.432)[1385] auf. Er steht in Profilansicht am linken Bildrand, seine rechte Hand ist zum Redegestus erhoben, die Linke greift in seinen Umhang. Dicht aneinander gedrängt sind die Figuren der Schriftgelehrten, die überaus aufmerksam seinen Ausführungen folgen. Sie unterscheiden sich in Alter und auch in ihrer Kleidung. Die Szene ist in grelles, von vorne links kommendes Licht getaucht, der Hintergrund ist dunkel; Hess hat sich ganz auf die Wiedergabe der Personen konzentriert. Seine Haltung wirkt

[1382] ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 170.
[1383] Ebda., S. 516, Nr. 20.
[1384] BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 171.
[1385] ABB: KALNEIN 1978, Teil 2: Abb. 564.

schematisch, vergleichbar mit antiken Statuen, auch die Frisur erinnert an römische Haartrachten.

Im Gegensatz zu den klaren Darstellungen der beschriebenen Gemälde stehen die üppigen Fresken mit Goldgrund von 1826-37 (ABB.433)[1386] in der Allerheiligen-Hofkirche der Münchener Residenz, bei deren Gestaltung die Wünsche des Auftraggebers Kronprinz Ludwig berücksichtigt werden mussten. Er hatte einen im Sinne der byzantinischen Kunst gestalteten Innenraum beauftragt, den Leo von Klenze nach Anregungen des Markusdoms in Venedig entwarf.[1387] Unter der Gesamtleitung von Hess haben sich dessen Schüler Schraudolph, Karl Koch, J. B. Müller und Seitz an der Ausführung beteiligt. Aufgrund der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg muss hier auf eine Abbildung des Innenraums mit Blick in die Kuppel und den Chor zurück gegriffen werden, die nur eine sehr vage Vorstellung von der Gestaltung zulässt.[1388]



ABB. 433

Dargestellt wurden Hauptszenen aus dem Alten und Neuen Testament, die typologische Beziehungen zueinander aufweisen sowie „die symbolische Verklärung beider in der triumphirenden Kirche.“[1389] In unserem Kontext sind die Christus-Darstellungen des Neuen Testaments in der Zweiten Kuppel von Interesse: *Christus als Haupt der Kirche und der Gemeinde der Heiligen*, *Christus, die Kinder segnend* [1390]*, Christus am Oelberg*, *Die Auferweckung des Lazarus*, *Christi Einzug in Jerusalem, Die Kreuzigung Christi, Die Auferstehung Christi, Noli me tangere, Christus mit den Jüngern in Emmaus*, *Thomas legt seine Finger in die Wundmale Christi*, *Christus tritt nach seiner Auferstehung unter die versammelten Jünger* und *Die Himmelfahrt Christi*. In dem zweiten großen Gewölbe folgen die Darstellungen der *Sieben christlichen Sakramente*. In

[1386] ABB: SCHINDLER 1982, S. 163, Nr. 41.
[1387] Hierzu s.a. FÖRSTER 1860, S. 114-116.
[1388] Alle Wandgemälde sind abgebildet und beschrieben in: Die Freskogemälde der Königlichen Allerheiligen-Hofkapelle in München von H. Hess, und den unter dessen Leitung mitarbeitenden Künstlern J. Schraudolph, C. Koch und J. B. Müller. In Lithographien herausgegeben von J. G. Schreiner in München. gr. fol. mit begleitendem Text, München 1839. Diese Publikation war der Autorin leider nicht zugänglich. Eine Abbildung der Ölbergszene findet sich zudem in „Denkmäler deutscher Kunst“ (o.A.), Taf. 119.
[1389] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 516, Nr. 1.
[1390] Laut Boetticher (s. Anm. 18) wurde *Christus als Kinderfreund* auch in Öl (für einen Engländer namens Howard) ausgeführt.

der oberen Wölbung der Chornische befindet sich *Die Dreieinigkeit*, darunter *Maria auf dem Thron*, daneben *Petrus und Moses*, auf der andern Seite *Paulus und Elias*. In der kleineren Altarnische zur Rechten ist *Der verklärte Christus mit der Siegesfahne* dargestellt, verehrt von den Heiligen Georg und Hubertus.

Die Kartons zu den Fresken wurden im Oktober 1829 auf der Münchener Kunstausstellung präsentiert. Zu der Szene *Christus am Ölberg* existiert ein Bleistiftkarton *Christus betend in Gethsemane und die schlafenden Jünger* in der Kunstsammlung Basel, dort befindet sich auch eine Bleistiftzeichnung *Jesus bei Maria und Martha*, eine Kopie nach Hess, von seinem Sohn ausgeführt. Boetticher erwähnt ferner ein Aquarell als ersten Entwurf zum Thema: *Christus läßt die Kleinen zu sich kommen*, im Kabinett der Handzeichnungen Dresden und einen Stich *Christus segnet die Kindlein* von Reindel (gr. fol.) von 1837, der bei Raczynski abgebildet ist.[1391] Die Themenwahl bedeutet prinzipiell eine Ausweitung traditioneller Thematik auf die zeitgenössische. Den Bildern wird von Förster Ernst und Würde sowie Schönheit und reine Innigkeit bescheinigt; über das Christusbild selbst werden jedoch keine weiteren genaueren Aussagen gemacht.[1392]

Auch für Sankt Bonifaz in München hatte Hess zwischen 1837 und 1850 im Auftrag von König Ludwig Fresken geschaffen, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Hauptthemen der zwölf großen und zehn kleineren Gemälde waren das Leben und Wirken des Heiligen Bonifatius und die Geschichte der Christianisierung Deutschlands. In der Chornische war der thronende *Christus mit Gloriole* begleitet von Cherubim und Seraphim zu sehen, mit Maria und Johannes als *Deesis*, darunter die *Apostel der Deutschen* (Benedikt, Bonifatius, Willibald, Korbinian, Rupertus, Emeran, Kilian und Magnus). Auf der Wand rechterhand von Christus waren Gabriel und Maria zusammen mit je zwei Evangelisten dargestellt, die zu dem im Fries befindlichen Lamm Gottes mit Siegesfahne empor blickten.[1393]

Ein *Abendmahl Christi* (o.ABB.) von Hess ist außerdem für das Refektorium des Benediktinerklosters neben Sankt Bonifaz bescheinigt.[1394] Ein großformatiges, unvollendetes Gemälde *Das heilige Abendmahl* von 1862 hatte Hess auch für Ludwig I. angefertigt. Es befindet sich im Besitz der Neuen Pinakothek in München.[1395] Die Szene spielt in der Abenddämmerung, die Halle bietet in der Mitte einen Durchblick auf Jerusalem. Christus ist inmitten seiner Jünger mit einem Kelch in der linken Hand, das Brot in der rechten, dargestellt. Hierzu wurde ein Stich von C. Kräutle angefertigt.

[1391] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 519, vgl. RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 252.
[1392] FÖRSTER 1860, S. 115-117.
[1393] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 518.
[1394] FÖRSTER 1860, S. 118f.
[1395] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 516, Nr. 23.

Die Brüder Johann Baptist und Claudius Schraudolph

Das wichtigste Werk des Hess-Schülers **Johann Baptist Schraudolph** sind die spätnazarenischen Fresken von 1851-52 im Dom zu Speyer.[1396] Die Kompositionen für Kuppel und Chorbilder sind ganz eigenhändig, auch die meisten der Kartons in Zusammenarbeit Johann Bapstists mit seinem Bruder Claudius entstanden. Bei der Ausführung von sieben Fresken wirkte auch Max Bentele mit.[1397] *Das Jüngste Gericht* hat **Claudius Schraudolph** nach dem Karton Johanns ausgeführt.[1398] Die Fresken zeigen ein einheitliches klassisches Christusbild: Als Knabe erscheint er mit blondgelocktem Haar in antikisierendem rotem Gewand, so zu sehen in *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* (ABB. 434)[1399] an der Nordwand und in dem Fresko *Die Heilige Familie in Nazareth* an der Südwand (ABB. 435).




ABB. 434 u. 435

Das antikische Schönheitsideal wird in den Darstellungen des erwachsenen Christus weitergeführt, so in der *Hochzeit zu Kanaa* (ABB.436) an der Südwand, in *Jesus als Lehrer* (ABB.437) und *Josephs Tod* an der Nordwand. Selbst in der *Kreuzigung Christi* (ABB.438) erscheint ein, bis auf die blutende Seitenwunde, rein und unversehrt wirkender Christus.





ABB. 436-438

Das Christusbild ist traditionell klassisch und entspricht Schraudolphs Bemühungen um ein zeitlos-ideales Bild, das der Verherrlichung Gottes dienen sollte.[1400]

[1396] s.a. GRADMANN 1902, S. 590, vgl. HARTMANN 1981, S. 27. - SCHÖNENBERG 1989.
[1397] Der Historienmaler Max Bentele (1825-1893) wurde an der Münchner Akademie ausgebildet unter Clemens Zimmermann, Joseph Schlotthauer und Heinrich Maria von Hess, später unter Moritz von Schwind. Als Freskomaler war er u.a. beteiligt an der Freskierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen unter August Palme. Unter Schraudolph hat er die Fresken im Speyrer Dom ausgeführt und nach dessen Zeichnungen auch die Fresken der Klosterkirchen Bruchsal und Baden-Baden, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80.
[1398] Ebda., Bd. 2.2, S. 650 . Ein genauer Plan der Anbringung der Fresken befindet sich in SCHÖNENBERG 1989, S. 191.
[1399] Die abgebildeten Fresken sind Privataufnahmen von Karl-Heinz Hünerfauth, Weingarten/Pfalz.
[1400] SCHÖNENBERG 1989, S. 36.

Eine Vielzahl der Münchner Werke von Johann Baptist Schraudolph wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, seine *Wandbilder* im Münchener Maximilianeum sind nur zum Teil geborgen.[1401] Schriftlich überliefert sind verschiedene Ölgemälde, unter anderem *Christus heilt die Kranken* von 1862 (o.ABB.)[1402] in der Neuen Pinakothek in München, das sich an dem Matthäusevangelium (Mt. 11,2-5) orientiert. Eine großformatige *Himmelfahrt Christi* (ABB.439)[1403] in der neuen Pinakothek hatte Schraudolph für Ludwig I. geschaffen. Die Bildkonzeption und auch die Darstellung Christi erinnern deutlich an Raffaels *Verklärung*. Das horizontal in zwei Abschnitte geteilte Bild zeigt Maria und die Jünger, die den zum Himmel auffahrenden Christus beobachten.



ABB. 439

Dieser schwebt auf Wolken und wird von Engeln flankiert. Er erstrahlt in hellem Licht, ist in weiße Gewänder gehüllt und hat beide Arme ausgebreitet; seine Hände zeigen mit den Wundmalen zum Betrachter. Sein Kopf hat eine ovale Form und zeichnet sich durch eine ausgewogene klare Physiognomie aus. Blondes welliges Haar und ein heller Bart rahmen das ebenmäßige (schöne) Gesicht. Die Augen sind geschlossen, der Ausdruck ist ernst und feierlich. Das Gemälde fand Akzeptanz beim König, von der zeitgenössischen Kunstrezension z.B. in der *Allgemeinen Zeitung* wurde es nicht so positiv aufgenommen.[1404] Desweiteren ist das Gemälde *Maria und Magdalena in Begleitung des Johannes auf Golgatha* von 1863 (o.ABB.)[1405] mit lebensgroßen Personen bei Boetticher genannt.

[1401] HARTMANN 1981, S. 27.
[1402] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650, vgl. FÖRSTER 1860, S. 124.
[1403] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650. ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 4, S. 103, Nr. 158.
[1404] SCHÖNENBERG 1989, S. 35.
[1405] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650.

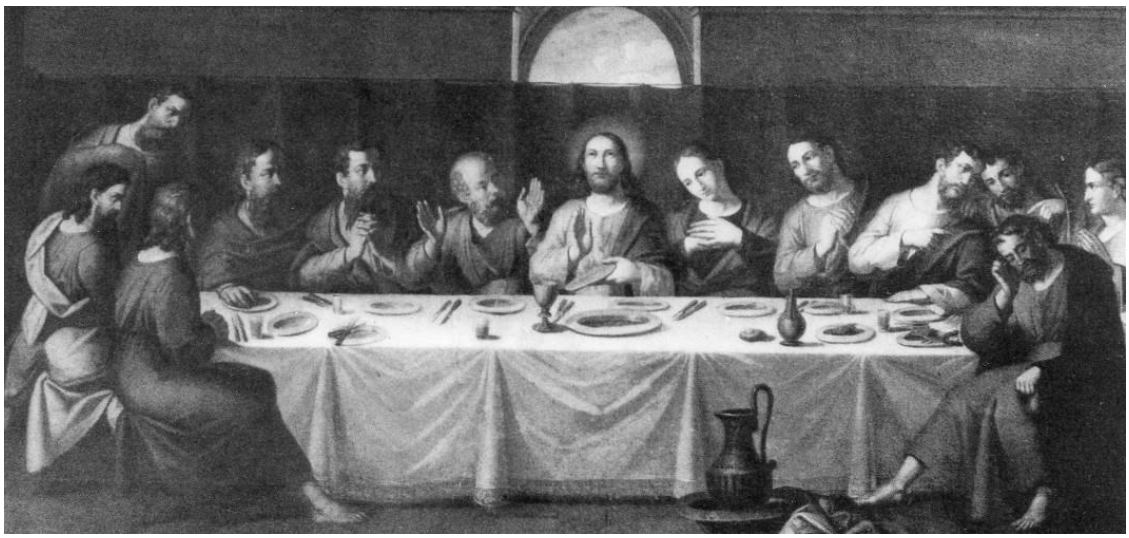


ABB. 440

Bei dem Gemälde *Christus und die Kindlein* (o.ABB.)[1406] handelt es sich um eines von fünf Ölgemälden, die vom Herzog von Leuchtenberg in Auftrag gegeben wurden (weitere Darstellungen: *Maria mit dem Kinde und Johannes, Das Abendmahl, Der Engel Gabriel* und *Der Engel Raffael*). Im *Abendmahl* (ABB.440)[1407] ist Christus im Bildzentrum, hell angestrahlt und das Brot segnend, dargestellt. Seine Physiognomie wirkt „volkstümlich", sein Blick weist wissend nach oben, das Kommende vorausschauend.

Nach dem Tod seines Mäzens Ludwig I. 1868 kamen die Auftraggeber Schraudolphs überwiegend aus dem Kreis der Geistlichkeit.[1408] Auch Angehörige „ultramontaner Kreise" förderten ihn: „Diese sahen nämlich in den realistischen Tendenzen der Kunstentwicklung Parallelen zu den liberalen und rationalistischen Strömungen im Lande – Entwicklungen, die ihrer Meinung nach die Gefahr in sich bargen, die 'gottgewollte Ordnung' in Frage zu stellen und schließlich aufzulösen."[1409] So verwundert es nicht, dass das Christusbild Schraudolphs überaus klassisch, zeitlos und konform wirkt. Raczynski betont, dass dessen religiöse Werke „voll Schönheit und nicht ohne Anmut, Reiz und Reinheit" seien.[1410]

Zu den in München ansässigen „Nachromantikern" zählt ferner der Hofmaler Ludwigs I., der Historienmaler **Wilhelm (von) Kaulbach** (1805-74), der zum Christusbild wenig beigetragen hat; bekannt ist meines Wissens lediglich eine kleine Zeichnung *Der gute Hirt* (o.ABB.) in Rundformat, die von L. Jacoby erst 1904 gestochen wurde.[1411] Für unser

[1406] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650.
[1407] ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 4, S. 102, Nr. 154.
[1408] SCHÖNENBERG 1989, S. 35.
[1409] Ebda., S. 35f.
[1410] RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 329.
[1411] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 665, Nr. 57. Kaulbach, ursprünglich Schüler von Cornelius wandte sich von diesem ab und hatte sogar ein gegen den Katholizismus gerichtetes Bild *Zeitalter der Reformation* geschaffen, somit stand er in offensichtlicher Opposition zu Cornelius, s. BEISSEL 1992, S. 159.

Thema eher von Interesse ist sein Neffe **Friedrich August Kaulbach** (1850-1920)[1412], der wie Franz von Lenbach einer der bestbezahlten Münchner „Malerfürsten" seiner Zeit war.[1413]

Für beide charakteristisch ist ein pathetisch-theatralischer Stil, der sich an Kaulbachs Gemälde *Die Grablegung Christi* von 1891 (ABB.441)[1414] in der Münchener Neuen Pinakothek nachvollziehen lässt. Die Szene spielt vor dem Felsengrab, als massiver dunkler Felsblock gestaltet; am linken hinteren Bildrand erscheint am Horizont eine von schweren Wolken verhangene Sonne.



ABB. 441

Die sechs Personen sind in einer stark ansteigenden Dreieckskomposition angeordnet. Im Bildvordergrund liegt der hell angestrahlte Leichnam Christi auf einem auf dem Boden ausgebreiteten Leichentuch. Sein Oberkörper wird von Joseph von Arimathia gehalten, dargestellt als kahlköpfiger langbärtiger alter Mann. Zu Füßen Christi hat sich Maria Magdalena zu Boden geworfen, sie hält diese mit beiden Händen umschlungen, während die Gottesmutter Maria mit bleichem schmerzverzerrtem Gesicht hinter Christus zusammensinkt. Sie wird vom Apostel Johannes gestützt und von einer weiteren älteren Frau (Maria, Mutter des Jakobus) begleitet. Ikonographisch handelt es sich also um eine Beweinungsszene, in der Christus als schlanker Mann mittleren Alters im Lendentuch gezeigt wird. Sein Gesicht ist schmal, und gezeichnet von der Erschöpfung der Marter, aber es wirkt ruhig und friedlich. Das Haar ist dunkel, ebenso wie der Bart, die Nase ist schmal und leicht gebogen. Das Bild lebt von seinen Kontrasten in der Lichtführung, der Dramatik der Szene und der Theatralik der Figuren. Es wurde 1892 auf der Wiener Jahresausstellung und unter der Bezeichnung *Beweinung Christi* auf der Münchener 6. internationalen Kunstausstellung ausgestellt, wo das Gemälde auch im Katalog abgebildet wurde.[1415] Der Zeitgenosse Ludwig Pietsch hat das Gemälde in der *Kunst unserer Zeit* von 1897 neben der Hervorhebung des edlen Ausdrucks

[1412] Friedrich August von Kaulbach, Sohn von Friedrich Kaulbach, studierte zunächst unter seinem Vater, später an der Kunstschule in Nürnberg unter Professor Raupp, seit 1872 unter Diez an der Münchener Akademie. Nach verschiedenen Reisen nach Italien und Frankreich (Paris) wurde er königlicher Professor, Mitglied der Münchner, Berliner und Wiener Akademie (dort Ehrenmitglied). 1886 wurde er als Nachfolger Pilothys Direktor der Münchener Akademie, 1891 dort von Ludwig von Löfftz abgelöst, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 655.

[1413] S.a. Franz von Stuck, der aufgrund seiner künstlerischen Ausrichtung an anderer Stelle berücksichtigt wird (s. Symbolismus).

[1414] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 160.

[1415] AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 160.

als Beweis für die Fähigkeit des Künstlers angeführt, „dem tiefsten Seelenschmerz, dem erschütterndsten Leid den rechten Ausdruck zu geben“.[1416] Das Bild spiegele ferner „zarteste ehrfurchtsvolle Liebe des frommen Herzens“ des Künstlers für Christus, außerdem werden die emotionalen leidenschaftlichen Haltungen von Magdalena und Maria betont.[1417] Bemerkenswert ist das Motiv des bedrohlich erscheinenden, bewölkten Himmels, der mit einem goldenen Streifen durchzogen ist und die Figuren von Christus, Magdalena, Maria und Joseph von Arimathia streift.



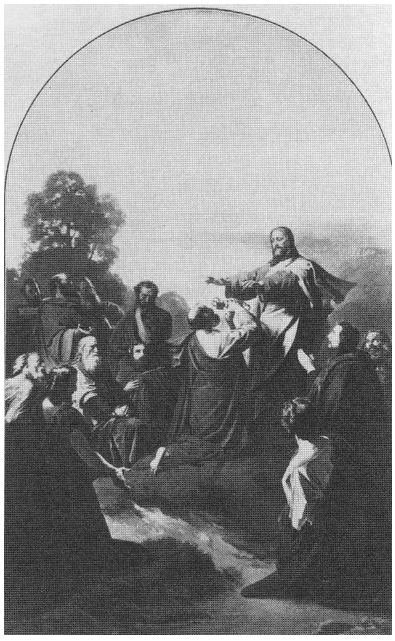
ABB. 442

Die oben beschriebene, emotionale Behandlung des Stoffes bei Kaulbach wird im Vergleich zu **Anselm Feuerbachs** *Pietà* von 1863 (ABB.442)[1418] in der Münchener Schackgalerie deutlich. Das querformatige Gemälde ist vertikal in zwei Teile unterteilt, was bereits durch den unterschiedlich gestalteten Hintergrund angedeutet ist (links Landschaft und Himmel, rechts die Felsblöcke der Grabeshöhle). Auf der linken Seite sind die drei Marien dargestellt, rechts liegt der Leichnam Christi auf einem Felsblock. Die Mutter Christi kniet vor dem Toten und hat ihren Oberkörper und Kopf auf dessen Brust gelegt. Sie kehrt dem Bildbetrachter den Rücken zu, so dass ihr Gesichtsausdruck nicht zu sehen ist. Die drei Marien sind in ihren Gefühlsregungen im Vergleich zu Kaulbachs Darstellung sehr verhalten, sie wirken statuenhaft. Sehr bewegt wirkt der Leichnam, dessen Kopf weit zurückgesunken ist. Das Gemälde wurde von Feuerbach selbst als sein „seelenvollstes Werk“[1419] bezeichnet. Scapinelli hat es in der Zeitschrift *Die Christliche Kunst* von 1904/05 als das „gewaltigste und abgeklärteste“ Werk bezeichnet und die Leistung des Künstlers wie folgt zusammengefasst: „Die Ruhe der Umgebung, die stille andächtige Trauer der

[1416] PIETSCH, Ludwig: Friedrich August von Kaulbach, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 8, 1897, 1. Hbd., S. 20.
[1417] Ebda.
[1418] Das Bild wird unter dem Titel *Beweinung Christi* bei Haack besprochen und abgebildet, vgl. HAACK 1907, S. 255, genannt auch bei PRIEBE 1932, S. 31. ABB: HAACK 1907, S. 254. – hierzu s.a. BRINGMANN, Michael: Deutsch-Römische Kunst im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, in: AK: IN UNS SELBST LIEGT ITALIEN, Kat. Ausst. Haus der Kunst München 1987/1988, München 1987, S. 152f, Farbabbildung ebda, S. 245, Kat. Nr. 67. 1851 hat Feuerbach auch eine *Grablegung* geschaffen, anregt von Tizians *Grablegung* im Louvre, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 296, Nr. 24.
[1419] Die Bezeichnung geht auf eine Aussage Feuerbachs vom 10.5.1863 zurück, s. AK: IN UNS SELBST LIEGT ITALIEN 1987, S. 244, Kat. Nr. 67; vgl. PRIEBE 1932, S. 31, hier wird auf einen Brief Feuerbachs vom 16.3.1863 verwiesen.

rückwärtigen Frauengestalten, die Totenstille der Leiche heben noch mehr die schmerzbewegte Gestalt der Gottesmutter hervor, die über den göttlichen Leichnam gebeugt, bitterlich weint. So ist Schmerz und übermenschliche Größe, Tod und Leben in schönster Verbindung dargestellt."[1420] Haack lobt das Werk als „seelisch vollkommen neu und selbstständig mit Empfinden durchdrungen. [...] Alle Linien gehen wunderbar zusammen, die dumpfe diskrete Färbung ist dem Gegenstand durchaus angemessen, der Schmerz in Ton und Linie, in Körperhaltung und Gesichtszügen mit einer seltenen Ausdrucksfähigkeit und dem edelsten Maßhalten zugleich ausgedrückt."[1421] In einem Bericht Pechts im *Unterhaltungsblatt Neueste Nachrichten* von 1863 wird der Wert des Bildes vor allem aufgrund des vorausgehenden Antikenstudiums des Künstlers gewürdigt, neben der koloristischen Wirkung wird die „ernst trauernde Stimmung" hervorgehoben.[1422] Hartmann interpretiert das Gemälde wie folgt: „[...] klassizistisch einfach komponiert, die Frauen sind südlich-römische Typen. [...] So stimmungsvoll dieses Bild [...] auch ist, es wird in seiner akademischen Art und in seiner bewussten edlen Drapierung nicht lebendig genug."[1423]

Ludwig Glötzle und Martin von Feuerstein



Mit vergleichbarem Pathos wie Kaulbach und Feuerbach präsentiert auch der Schraudolph-Schüler **Ludwig Glötzle** (1847-1929) christologische Szenen. Er studierte ab 1862 in München an der Akademie unter Alexander Strähuber, Georg Hiltensperger, Alexander Wagner und Johann von Schraudolph und wurde später zu einem der bedeutendsten Kirchenmaler Süddeutschlands.[1424]



ABB. 443 u. 444

[1420] SCAPINELLI, Carl: München: Anselm Feuerbach, in: *Die christliche Kunst*, 1, 1904/05, S. 79. Für die Figur der trauernden Maria wurde Feuerbach von einer Frauenfigur inspiriert, die er in dieser Haltung schlafend oder weinend auf den Kirchentreppen vor Sankt Peter gesehen hatte, s. AK: IN UNS LIEGT ITALIEN 1987/88, S. 244, Kat. Nr. 67.
[1421] HAACK 1907, S. 255.
[1422] PECHT, Friedrich: Die Kunstausstellung. VI, in: *Unterhaltungsblatt Neueste Nachrichten*, 60, 30.7.1863, S. 104.
[1423] HARTMANN 1954, S. 33. Das Bild ist laut Hartmann, der sich wiederum auf Heyck bezieht, von einer auf einer Kirchentreppe schlafenden Bäuerin inspiriert worden, also vermutlich nicht aus einem religiösen Bedürfnis heraus entstanden, vgl. HEYCK, Eduard: Feuerbach (Künstler-Monographien Nr. 76), Bielefeld/Leipzig 1925, S. 105.
[1424] Glötzle malte allein für die Kirchen seiner Heimat Immenstadt über 20 Bilder (s. insb. die Gottesackerkapelle). Zur Biographie Glötzles s. THIEME-BECKER, Bd. 14, 1921, S. 263.

Glötzles Gemälde *Tu es Petrus* von 1876/77 (ABB.443)[1425] für den Hochaltar der Pfarrkirche Sankt Nikolaus in Immenstadt ist das erste größere eigenständige Werk des Künstlers. Die Darstellung ist eingebettet in eine Landschaftsszenerie. Umringt von den Aposteln kniet im Bildmittelpunkt auf einem Hügel Petrus vor Christus. Er hat „des Himmelreichs Schlüssel" bereits erhalten, die er zwischen seinen gefalteten Händen auf Kopfhöhe hält. Christus hat die Hände im Segensgestus über seinem Haupt ausgestreckt (ABB.444, Detail)[1426]. Seine Figur wirkt erhaben und kraftvoll, die Physiognomie entspricht dem nazarenischen idealen Christustypus. Hier zeigt sich Glötzle „als fortschrittlicher Maler, der die neuen koloristischen Erfahrungen der Pilothy-Schule aufgenommen hatte. Geschult an traditionellen Altarbildern, verstand er sich als Eklektiker verschiedenen Stilen anzupassen."[1427] In der 1893 entstandenen *Kreuzigung* (ABB.445)[1428] ist das Kreuz mit Christus hell erleuchtet am rechten Bildrand platziert. Im Hintergrund ist eine befestigte Stadt (Jerusalem) gezeigt. An den Kreuzbalken zu Füßen Christi schmiegt sich eine junge Frau (Maria Magdalena). Drei weitere Personen füllen den Vordergrund der linken Bildhälfte, eine kniende ältere weibliche Figur (Maria) streckt ihre Arme in dramatischer Geste in Richtung Christi. Johannes steht hinter ihr und umfasst sie tröstend; eine weitere Frauenfigur steht am linken Bildrand und hat die zum Gebet gefalteten Hände an das Kinn gehoben. Sie blickt mit trauerndem hilflosem Blick zum dornengekrönten Gekreuzigten. Dieser ist als Viernageltypus gezeigt, wobei sein Körper insbesondere durch die gerade ausgestreckten Arme und den stark nach vorne gebeugten Oberkörper mit dem weit nach vorne fallendem Kopf charakterisiert wird, was der Darstellung, unterstützt durch starke Hell-Dunkel-Kontraste, eine weitere Dramatik gibt. Letztere erinnert an die oben genannte *Grablegung/Beweinung* von Kaulbach.



ABB. 445

[1425] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 67.
[1426] ABB: *Allgäuer Zeitung* vom 2.12.2006, S. 44.
[1427] BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 31.
[1428] HARTMANN 1954, S. 27. ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd.2, S. 31.

Jeglicher Einfluss der Romantik scheint hier überwunden, ein gemarterter menschlich leidender Christus ist vor einer realitätsnahen Kulisse dargestellt. Glötzle orientiert sich mit der Darstellung des Gekreuzigten eng an Eduard von Gebhardts *Kreuzigung* um 1884 (s. ABB.532), was sich in der Haltung von Kopf und Oberkörper Christi manifestiert. Allerdings wirkt Gebhardts Christus dramatischer im Leiden, da sein schmaler Körper ausgemergelter erscheint, als der muskulösere Körper bei Glötzle. Die Dramaturgie hingegen ist bei Glötzle eindringlicher, was durch eine von links unten kommende Lichtquelle ausgelöst wird. Sie lässt Christus in hellem Licht erscheinen, verstärkt durch ein um den Querbalken drapiertes weißes Tuch und das hell erleuchtete Gewand der am Kreuzesfuße knienden Maria Magdalena. Weitere Akzente liegen auf den Köpfen und Händen der Begleitpersonen.

In anderen Christusdarstellungen wirkt das Christusbild Glötzles wieder sehr nazarenisch, so in einem farbenfrohen Gemälde *Herr lehre uns beten.* (ABB.446)[1429] oder in *Christus vor Pilatus* (ABB.447)[1430].







ABB. 446 - 448

[1429] ABB: URL: http://www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.com.
[1430] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Glötzle zählt zu den fruchtbarsten Kirchenmalern seiner Epoche. Er erhielt vielfach Aufträge zu Kirchenausmalungen im süddeutschen/bayerischen und österreichischen Raum.[1431]

Als weiterer Künstler der katholischen Kirchenmalerei in Süddeutschland ist **Martin von Feuerstein** (1856-1931), ein aus dem Elsass stammender Künstler, zu nennen. Sein Christusbild wirkt traditionell (nazarenisch). Seine Kunst ist laut Hartmann französisch beeinflusst. 1898 wurde Feuerstein in München Professor für religiöse Malerei.[1432] 1893 entstand das Ölgemälde *Lasset die Kindlein zu mir kommen* (ABB.448)[1433] im Diözesanmuseum in Freising.[1434] Christus sitzt unter einem Baum in einer weiten Landschaft, im Vordergrund befindet sich eine Blumenwiese. Mütter bringen ihm ihre Kinder, ein blondgelocktes Kind läuft mit ausgestreckten Armen auf ihn zu, während hinter ihm zwei alte Männer die Köpfe zusammen stecken. Das Bild wirkt sehr lieblich, für unsere heutigen Sehgewohnheiten kitschig, was sich auch im Christustypus widerspiegelt: Christus trägt ein weißes Gewand, helles, auf die Schultern fallendes Haar und hat weiche, beinahe weibliche Gesichtszüge.



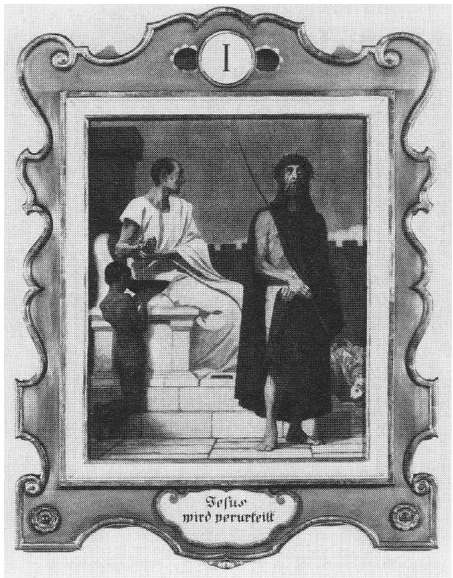


ABB. 449 u. 450

1898 ist Feuersteins *Erste Kreuzwegstation* (ABB.449)[1435] in der Pfarrkirche Sankt Anna im Lehel in München entstanden. Wieder trägt Christus ein weißes Gewand, sein Kopf mit Dornenkrone ist markanter als in der Kindersegnung dargestellt. Christus wirkt statuenhaft

[1431] Glötzle schuf Fresken in den Seitenschiffskapellen im Dom zu Salzburg 1893, acht Fresken an der Decken der Heiliggeistkirche zu München 1888, verschiedene Altarbilder, u.a. ein Zyklus von Kreuzwegbildern für den Dom zu Salzburg 1884, s.a. BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 31.
[1432] HARTMANN 1981, S. 28.
[1433] ABB: AK: TRIER 1996, S. 125, Nr. 85.
[1434] Ebda.
[1435] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 79.

und „realtitätsfern“, was der Vergleich mit **Gebhard Fugels** *Erste Kreuzwegstation* von 1920 in Sankt Johann Baptist in Solln (ABB.450)[1436] demonstriert. Auch hier wirkt die Szene ähnlich wie bei Feuerstein gestellt, die Christusfigur statuarisch, aber wesentlich realitätsnäher. Feuerstein schuf außerdem Altarbilder und eine Wandverkleidung mit Kreuzwegstationen im Münster zu Villingen (o.ABB.) und war an der Ausmalung der deutschen Nationalkapelle in Sant’ Antonio in Padua beteiligt (s. Verzeichnis).[1437] Ein Gemälde *Krankenheilender Christus* (o.ABB.) ist bei Hartmann aufgeführt: „Das theatralische Element beherrscht auch das Bild vom krankenheilenden Christus (einem bartlosen Mann), und es ist im ganzen Werk Feuersteins zu spüren und wichtig.“[1438] Vergleichbar mit der Christusdarstellung des oben genannten Gemäldes *Lasset die Kindlein zu mir kommen* ist auch diejenige im *Selbstporträt mit Christuserscheinung* um 1900 (ABB.451)[1439], das den Künstler sinnend am Schreibtisch zeigt. Hinter ihm befindet sich die Erscheinung Christi im weißen Gewand mit Segensgestus dargestellt. Der Künstler stellt sich so unter Christi Schutz, was als Hinweis auf Feuersteins persönliche Religiosität gewertet werden kann.





ABB. 451 u. 452

Schließlich ist eine *Pietà* (ABB.452)[1440] für den Gedächtnisaltar in der Berliner Corpus Christi Kirche zu nennen, die mit dem bisher bei Feuerstein beobachteten lieblichen Christustypus nichts gemein hat. Die Komposition zeigt den ausgestreckten Leichnam am Fuße des Kreuzes auf einem weißen Laken. Sein Kopf weist in Richtung des Betrachters.

[1436] Ebda.
[1437] 1895 wurden während der Restaurierung der Basilika in Padua acht Chorkapellen von Künstlern verschiedener Nationen ausgemalt, wobei man sich am Stil des Trecentos zu orientieren hatte, vgl. HARTMANN 1954, S. 28. - STAUDHAMMER 1906-07, S. 265ff.
[1438] HARTMANN 1954, S. 29.
[1439] ABB: URL: http://www.wikipedia.org.
[1440] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 67.

Er hat dunkles lockiges Haar. Am Kreuzesstamm sitzt Maria mit schwarzem Schleier, ihre Arme vermitteln einen Ausdruck von Hilflosigkeit. Maria Magdalena liegt bei der Leiche, mit dem Kopf auf deren Bauch. Mit seinen seitlich des Körpers lang ausgestreckten Armen vollzieht der tote Körper die Kreuzesform nach. Er wird hell von oben angestrahlt, wie auch die Gesichter der Trauernden. Im Hintergrund ist eine in Dunkel gehüllte Landschaft mit düsteren Wolken, was die dramatische Wirkung des Bildes noch verstärkt. Offensichtlich war die Christusdarstellung bei Feuerstein themenabhängig. Andererseits entwickelte sich der Künstler hin zum realitätsnäheren Christusbild, was auch die Darstellung Christi in den Passionsszenen mit dunklem Haar (als Jude) verdeutlicht.

Gebhard Fugel

Als vermutlich bedeutendsten Künstler dieser süddeutschen „Gruppe" sieht Hartmann Gebhard Fugel (1863-1939) an, der bei Claudius Schraudolph gelernt hat und sich ganz der religiösen Malerei widmete.[1441] Das Christusbild Fugels wird anhand seines Panoramas in Altötting im Zusammenhang mit der biblischen Orientmalerei nochmals angesprochen, soll aber hier ausführlicher behandelt werden. Das 1884/1885 entstandene Bild *Christus heilt Kranke* für das Missionshaus Hl. Kreuz in Altötting (o.ABB.) wurde im Münchner Kunstverein ausgestellt und erfuhr dort große Zustimmung. In den folgenden Jahren war Fugel in Ausstellungen im In- und Ausland vertreten. Von 1890 an lebte er in München, wo er mit Kollegen die „Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst" gründete. In der Folgezeit spezialisierte er sich auf eine Vielzahl von Altargemälden und großformatige Wandbildern.[1442] Fugel schuf auch Kirchenbilder für die Elisabeth-Kirche in Stuttgart, Sankt Joseph in München, die evangelische Pfarrkirche in Ravensburg und die Österreichische Kapelle in Padua sowie die Gemälde *Christus auf dem Ölberg, Sturm auf dem Meer, Einzug in Jerusalem, Jesus und Nikodemus* (o.ABB.). Fugel vertritt eine „naturalistisch-ethnographische" Sichtweise.[1443] Die *Schöpfung* und die *Offenbarung des Johannes* bringen laut Hartmann „flächenhafte Wandmalerei-Elemente in der Art, wie sie in der Zeit des Jugendstils gepflegt wurde."[1444]

Mehrere unterschiedliche Ölbergszenen geben Aufschluss über Fugels Christusbild:

[1441] Zu Gebhardt Fugel s.a. ROTHES, Walter: Gebhard Fugel. Eine Einführung in des Meisters Werk und Leben, München 1925. - THIEME-BECKER, Bd. 12, 1916, S. 577. - VOLLMER, Bd. 2, 1955, S. 175. Die kunsthistorische Dokumentation des Werkes von Fugel erscheint prinzipiell ungenügend.
[1442] Vgl. BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 1, S. 380.
[1443] HARTMANN 1954, S. 29.
[1444] Ebda., S. 30.



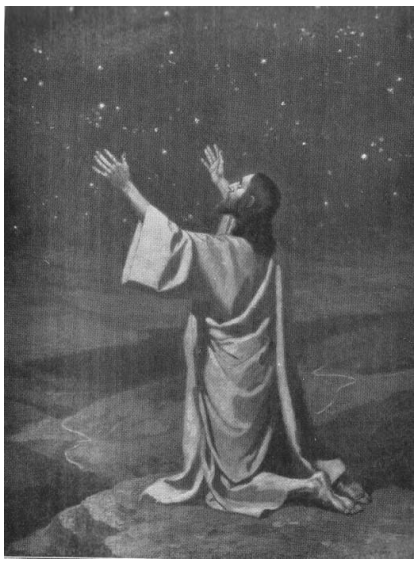



ABB. 453-455

Die Szenen sind durchweg dramatisch komponiert. In einer Darstellung (ABB.453)[1445] liegt Christus vornüber gebeugt auf einem Erdhügel. Ein Engel, wie Christus in ein weißes Gewand gehüllt, steht ihm bei. Beide Figuren sind von oben hell angestrahlt. In einer zweiten Szene aus einer Jahresmappe der „Gesellschaft für christliche Kunst“ (ABB.454) wird der kniende und verzweifelt betende Christus von einem Engel gestützt. Beide Figuren sind in weiße Gewänder gehüllt und strahlend dargestellt. Ein leuchtender Kelch steht neben Christus auf einem Felsen. In einem anderen Blatt kniet Christus alleine in einer weitläufigen nächtlichen Hügellandschaft unter dem Sternenfirmament. Er hat die Arme zum Himmel erhoben (ABB.455)[1446]. Christus ist durchweg mit dunklem langem Haar, spitz zulaufendem Vollbart und weißem Gewand gezeigt.

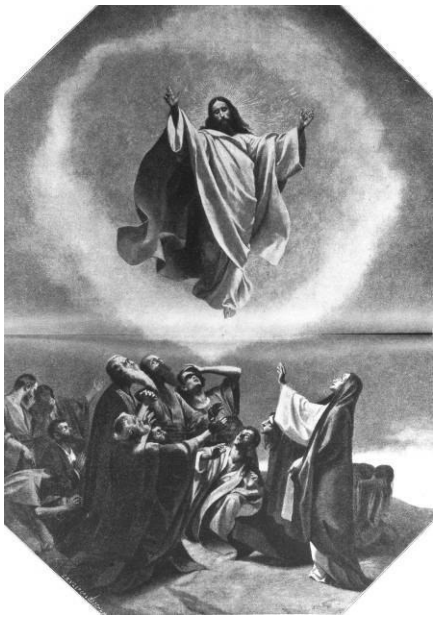


ABB. 456

[1445] Das nicht näher identifizierte Bild stammt aus: URL: http://swiss-heaven-shop.ch.
[1446] ABB: *Die christliche Kunst*, 21, 1924/25, S. 67.

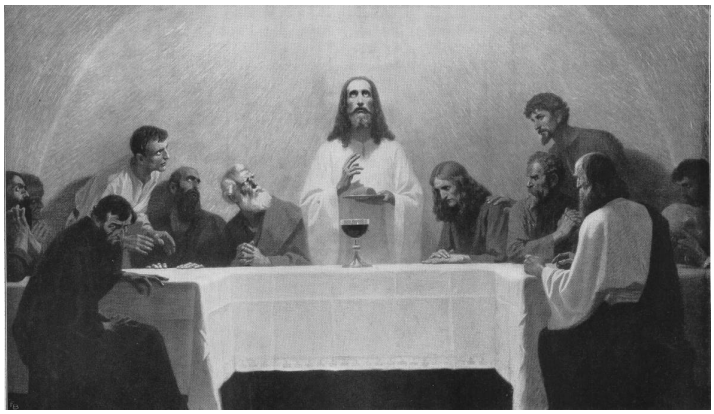






ABB. 457-459

In der oberen Bildhälfte eines Plafondgemäldes *Himmelfahrt Christi* (ABB.456)[1447] in der Kirche zu Obereschbach, spätestens 1885 entstanden, steigt Christus hell erleuchtet in einer Lichtaureole und in einem weißen Gewand zum Himmel auf. In der unteren Bildhälfte ist eine erstaunt zum Himmel blickende Menschenschar dargestellt. Christus ist mit ausgestreckten Armen, braunem langem Haar und einem langen üppigen Vollbart gezeigt. Das Gesicht wirkt zeitgenössisch naturalistisch (nicht idealisiert), während sein Gewand eher künstlich erscheint. Einen vergleichbaren Christustypus verwendet Fugel im *Abendmahl* aus der Jahresmappe der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" von 1897 (ABB.457)[1448]. Christus ist hier mit einem markanten Gesicht dargestellt und wirkt wie ein Zeitgenosse Fugels. Gleiches gilt für die Apostel, die recht einfache, teilweise derbe und volkstümliche Züge aufweisen. Auch die Darstellung *Christus vor dem hohen Rat* (ABB.458)[1449]stammt aus einer solchen Jahresmappe von 1900.[1450] Außerdem schuf Fugel das Deckengemälde *Pfingstpredigt* für die Pfarrkirche zu Deuchelried (ABB.459)[1451], das ebenfalls in der Jahresmappe der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" von 1900 abgebildet

[1447] ABB: *Archiv für christliche Kunst*, 1895, Nr. 7.
[1448] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 61.
[1449] Ebda., S. 62.
[1450] Bei den in den Mappen dargestellten Bildern handelt es sich um Reproduktionen der Originale Fugels, die hier in Ermangelung von Abbildungen der Gemälde herangezogen werden.
[1451] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 62.

wurde. In der *Geißelung Christi* (ABB.460)[1452] ist Christus mit schlanker Figur gezeigt, die übersät ist mit Wundmalen und von vorne dramatisch beleuchtet wird. Sein Gesicht wirkt ernst, aber nicht schmerzverzerrt. Still scheint er die Peinigung durch die beiden seitlich platzierten Männer zu erdulden. Diese haben eine dunklere Hautfarbe als Christus, wirken deutlich kleiner und orientalisch (der linke trägt einen Turban, der rechte ein Lendentuch aus Palmblättern). Sie sind kraftvoll mit überaus angespannten Muskeln dargestellt, was den Gegensatz zwischen ihnen und der Christusfigur zusätzlich betont.

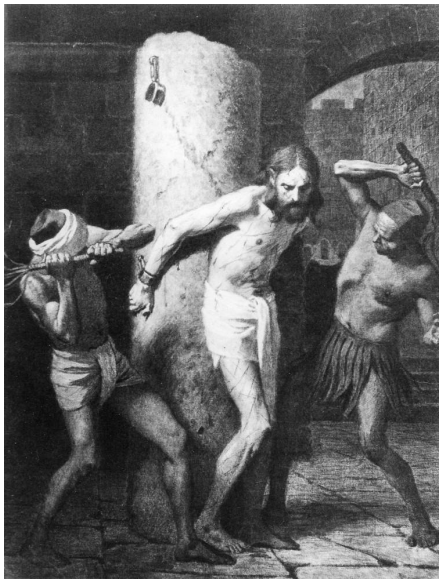


ABB. 460





ABB. 461-462

Müde und von den bereits ertragenen Leiden gezeichnet, erscheint Christus in einem Gemälde *Christus, das Kreuz tragend/„Weinet nicht über mich, sondern hütet euch und eure Kinder“* (ABB.461)[1453]. Interessant erscheint auch das Detail der ethnographischen Wiedergabe der alten Juden (ABB.462)[1454]. Pecht schreibt dem Werk „eine so unglücklich bunte und stimmungslose Färbung [zu], daß sie ihm die eigenartige und von nicht geringer Energie

[1452] ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 3, S. 381, Nr. 554.
[1453] ABB: ROTHES 1925, Farbtaf. II, Detail.
[1454] ABB: Ebda., S. 19, Abb. 6.

zeugende Komposition verdirbt.“[1455] Ausgestellt wurde das Bild auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888 und auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1890 und jeweils im zugehörigen Katalog abgebildet.[1456] Ähnlich menschlich ist Christus in weiteren Passionsdarstellungen geschildert, wie in der Studie einer *Kreuzabnahme* von 1890 (ABB.463)[1457], die auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1890 gezeigt wurde und in *Christus vor Pilatus* (ABB. 464)[1458], präsentiert auf der Ausstellung der „Gesellschaft für christliche Kunst in München“ 1899. *Christus vor Pilatus* wurde in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* besprochen: Das Werk war „zwar mehr als Galeriebild gedacht, zeigt doch deutlich die Art seines Talentes. Lebhaft bewegte Gruppen, deren Konzentration, seelischer Ausdruck, eingehendes Natur-, Menschen- und Zeitstudium zeichnen diese Darstellung aus, deren dramatische Wucht gesteigert ist durch das erhobene Haupt des Erlösers.“[1459]



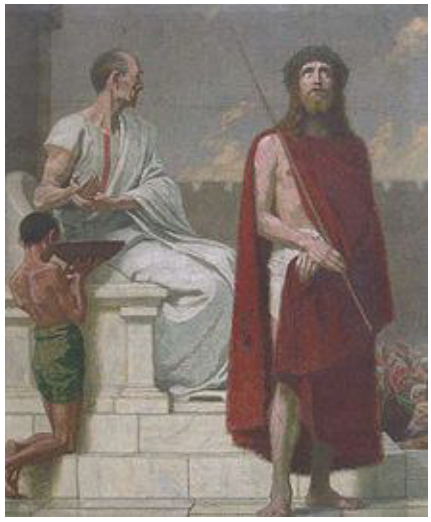


ABB: 463 u. 464

Sehr menschlich erscheint die Figur Christi in dem Bild *Guter Hirte* (ABB.465)[1460]. Die Anstrengung des mühevollen Aufstieges zu einem hohen Felsen, auf dem sich das verlorene Schaf befindet, wird hier betont. Die Figur des dunkelhaarigen Christus entspricht auch derjenigen in der Darstellung *Göttlicher Kinderfreund* von 1893 (ABB.466)[1461]. Wie bereits an anderer Stelle bemerkt, sind die Predigten Christi um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert häufig, wie hier, in idyllischer Landschaft gezeigt. Fugels Bilder wurden auch zu didaktischen Zwecken genutzt wie beispielsweise seine 24 Schulwandbilder (o.ABB.)[1462].

[1455] PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 280.
[1456] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 339, Nr. 2.
[1457] ABB: ROTHES 1925, S. 17, Abb. 3.
[1458] ABB: Kunsthandel, Quelle unbekannt.
[1459] POPP, Josef: Die Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1899, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899-1900, S. 124.
[1460] ABB: ROTHES 1925, S. 118, Abb. 122
[1461] ABB: Ebda., S. 22, Abb. 8.
[1462] THIEME-BECKER, Bd. 12, 1916, S. 577, s.a. RONIG in: AK: TRIER 1996, S. 39.

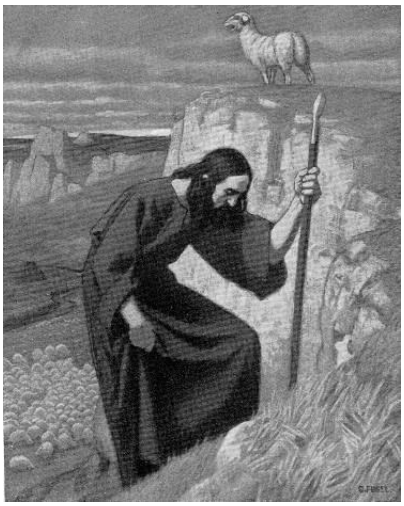



ABB. 465 u. 466

Es handelte sich hier um transportable Tafelbilder auf Pappe, die noch bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg für den katholischen Religionsunterricht benutzt wurden. Ebenfalls von Fugel stammt das Mappenwerk „Biblische Geschichten in Bild und Wort", mit Texten von Pater Lippert, herausgegeben vom Verlag Ars Sacra in München 1924.
Fugels Stil wird in Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst als „Spätstil der Nazarener" bezeichnet.[1463] Meines Erachtens sind hier aber der „Naturalismus" und die Tendenz zum Orientalismus wesentlich evidenter. Fugel ist ein bedeutender Vertreter für christliche Kunst und das Christusbild, er arbeitete für Auftraggeber beider Konfessionen.

Fritz J. Kunz




ABB. 467 u. 468

[1463] BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 1, S. 380.

Schließlich ist als „Nachkomme“ der Münchner Schule der Maler Fritz J. Kunz, 1868 geboren in Einsiedeln, anzuführen, der 1890 an die Münchner Akademie gekommen ist.[1464] Seine Kunst ist während eines Italienaufenthaltes von 1898 bis 1903 von Giottos und Fra Angelicos Werken beeinflusst worden, in Monte Cassino auch von Beuroner Künstlern. Frühere Wandbilder zeigen einen gemäßigten realistischen Figurenstil, nach 1903 tritt eine Neigung zur Stilisierung auf und es sind auch Einflüsse von Marees und Hodler spürbar.[1465] Ein stark stilisierter byzantinisch anmutender Christus erscheint im Kuppelfresko *Mariä Krönung* (ABB.467)[1466] in Sainte Croix in Fribourg, ein sehr menschlich dargestellter, in verzweifelter Haltung auf dem Boden zusammen gesunkener Christus auf einem Karton *Jesus am Ölberg* (ABB.468)[1467], ebenfalls zu einem Fresko für Fribourg.

Wie bereits dargestellt, ebbte der Einfluss der Nazarener in den Werken der Münchner Schule nach und nach ab, die Christusdarstellungen sind weniger weich, sie werden individueller, aber auch dramatischer in Komposition, Lichtführung und Ausdruck. Hartmann betont einerseits ihre durch den Katholizismus bedingte Verhaftung im Traditionellen, andererseits eine Tendenz zum Realismus.[1468] Am Jahrhundertende dominiert ein menschliches Bild Christi, entsprechend den Bemühungen um ein historisch genaues und „realistisches“ Christusbild, das im Weiteren detaillierter betrachtet wird.

8.1 Fazit: Das Christusbild der Romantik und Nachromantik

Das Christusbild der Nazarener ist das eines idealen und schönen Christus. Prinzipiell entspricht der idealisierte Christus der Vorstellung von der Deitas Christi. Von dieser legt Christus, der biblischen Überlieferung gemäß, selbst Zeugnis vor Pilatus ab: „Du sagst es, ich bin ein König“ (Joh. 18,37).[1469] Unabhängig von den darzustellenden Themen trat dieser Typus in der Frühzeit des 19. Jahrhunderts konstant auf. Dies bedeutete, dass Christus auch in Darstellungen seines Leidensweges oder der Kreuzigung mit relativ mildem und sanftem Gesichtsausdruck sowie in der Regel ohne intensive Spuren seiner Passion dargestellt wurde (was sich gegen Ende des Jahrhunderts änderte). Diese

[1464] Zu Kunz s. KUHN, P. Albert: Die neuesten Werke des Malers Fritz Kunz, in: *Die Christliche Kunst*, 5, 1908/09, S. 97-103. - AK: Fritz Kunz und die religiöse Malerei: Christliche Kunst in der Deutschschweiz von 1890 bis 1960. Kat. Ausst. in der Burg Zug und im Kaufhaus, Zug 1990.
[1465] Hierzu s.a. Entwürfe zu fünf Deckenbildern in der katholischen Pfarrkirche in Arth von Fritz Kunz, in: AK: LUZERN 1985, S. 181-183.
[1466] ABB: *Die Christliche Kunst*, 5, 1908/9, S. 21.
[1467] Ebda., S. 27.
[1468] HARTMANN 1954, S. 26.
[1469] Zur Zwei-Naturen-Lehre Christi s.o.

Auffassung vertraten bereits Verfechter der Ästhetik im Klassizismus, die das Schöne als Symbol des Guten ansahen und mit deren Vorstellungen ein leidend dargestellter Christus unvereinbar erschien, was Johann Wolfgang von Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ belegt hat, wo er eine Darstellung des leidenden Christus als „Frechheit“ bezeichnete.[1470]

Darüber hinaus entwickelten die nazarenische Bewegung und die deutsche Romantik im 19. Jahrhundert eine Sichtweise, die eine inhaltliche Anlehnung an den Klassizismus nicht gestattete. Dies hing zusammen mit einer veränderten Auffassung von dem „Wahren“ in der Kunst, das man in der christlichen (katholischen) Glaubenswelt als neue ideale geistige Haltung verwirklicht sah.[1471] So orientierten sich diese Künstler zunächst formal auch an der italienischen Kunst der Renaissance, insbesondere an dem jungen Raffael und an Perugino, gaben ihren Bildern aber neue inhaltliche Aspekte. Für die erste Generation der Nazarener, die sich sowohl aus Protestanten als auch aus Katholiken zusammensetzte (wobei die Katholiken mit Overbeck an der Spitze dominierten), ist zunächst ein Schöpfen aus mannigfaltigen Vorbildern festzustellen. Die Brüder Riepenhausen trugen im Wesentlichen dazu bei, die vor-raffaelische Kunst Italiens und somit auch deren Christusfigur in den Fokus der Kunstkenntnis zu rücken. Für das Christusbild bedeutet dies konkret, dass der dunkelhaarige, byzantinische Typus wieder auftrat, der beispielsweise von Giotto und seinen Zeitgenossen, aber auch in der altdeutschen Kunst (oder auch bei Rembrandt) verwendet wurde. Auch die Verehrung Dürers, die später in den Dürer-Feiern von 1828 einen Höhepunkt erreichte, ist beispielsweise im frühen Christustypus Overbecks deutlich nachzuvollziehen, außerdem der Einfluss Raffaels. Darüber hinaus schöpfte aber gerade Overbeck aus unterschiedlichsten Quellen.

Das nazarenische Christusbild (der Frühzeit) ist also keinesfalls so einheitlich, wie in der Kunstliteratur bislang dargestellt. Wie gezeigt werden konnte, gingen die protestantischen Künstler einen abweichenden Weg in der Christusdarstellung und scheinen sich stärker an den altdeutschen (und altniederländischen) Meistern orientiert zu haben. Auch für die zweite Generation der Nazarener sind konfessionelle Unterschiede zu beobachten.

Prinzipiell ist bei den späteren Nazarenern (Deger, Ittenbach oder auch Heinrich Hoffmann, die sehr traditionell arbeiteten) die Tendenz zur „Verweichlichung“ des Christustypus zu beobachten, der besonders in der Druckgraphik zu einem für unser heutiges Auge nahezu unerträglich kitschigen femininen Christusbild stilisiert wurde. Diese

[1470] PRIEBE 1932, S. 8.

[1471] WERNER, Norbert: Das religiöse Historienbild und das realistische Geschichtsbild der Düsseldorfer Malerschule, in: KURZ, Gerhard (Hrsg.): Düsseldorf in der Geistesgeschichte (1750-1850), Düsseldorf 1984, S. 242.

Tendenz steht meines Erachtens auch im Zusammenhang mit der Neuorganisation der katholischen Kirche nach 1817 (s.o.). Diese zielte unter anderem auf Massenattraktivität und die Demonstration katholischer Volksfrömmigkeit ab. In der Kunst kamen entsprechend volkstümliche Elemente stärker zum Tragen.

Inhaltlich spielen, wie bereits eingangs geschildert, neue religiös motivierte Anforderungen an das Christusbild eine Rolle. Die neue Interpretation Raffaels über das rein Ästhetische hinaus, dem man nun, im Zuge einer inneren Ausrichtung auf Glaubenstiefe, einen religiösen Gehalt zusprach, den „Ton einer innigen Empfindung, der sich dem Betrachter mitteilen sollte“[1472], entsprach der Vorstellung der Nazarener, die erhabene Schönheit der Kunst des 16. Jahrhunderts sei aus dem religiösen/innigen Gefühl der Künstler entstanden, das man wiedererwecken müsste.[1473] So spiegeln auch die Christusbilder teilweise eine tief empfundene Religiosität der Künstler, die sie schufen. Ihre Intention war es, das Gefühl des Betrachters anzurühren. Die Gethsemane-Bilder von Joseph von Führich sollten beispielsweise Empfindungen oder auch menschliche Konflikte und somit das „Innere“ Christi ausdrücken und den Betrachter direkt zum Mitfühlen auffordern. Führich wurde bereits 1864 von Pecht als eine „tief innerliche, durchaus strenggläubige, echt religiöse Natur“ bezeichnet, seine Charaktere enthielten durch diesen Glauben „eine seelenvolle Innigkeit und Schönheit, daß seine Bilder nach dieser Richtung hin zum schönsten und besten gehören, was die deutsche Kunst überhaupt geschaffen.“[1474] Auch Paul hat Führich als einen der Künstler bezeichnet, denen trotz der durch Materialismus geprägten Zeit „[…] die Gebilde geisterfüllter Schönheit ein unentbehrliches und höchstes Bedürfnis sind.“[1475] Der Wert des lehrhaften Charakters der Kunst wird hier unterstrichen.

Der Aspekt der Innigkeit wurde von beiden Konfessionen vertreten und kam auch dem Pietismus entgegen: Worte wie „inwendig“, „innerlich“, „verborgen“ sind beispielsweise in dem Kirchenlied „Es glänzet der Christen inwendiges Leben“ gehäuft verwendet, worauf bereits Haebler verwiesen hat.[1476] Das Leben des Gläubigen sollte sich „im Innern“ abspielen, nicht in der äußerlichen Welt. Statements von Seiten der zeitgenössischen Kunstkritik untermauern die angesprochenen inhaltlichen Werte, die man dem Christusbild abverlangte, was hier im Folgenden an einigen prägnanten Beispielen belegt werden soll.

[1472] WERNER 1994, S. 242.
[1473] RACZYNSKI Athanasius: Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bde., Berlin 1836-41, Bd. 1, S. 102.
[1474] PECHT, Friedrich: Das neue Wien, in: *Botschafter*, 64, 4.3.1864, o.S.
[1475] PAUL, Richard: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst. Der Triumphzug Christi, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 143.
[1476] HAEBLER 1957, S. 68.

8.2 Anforderungen der Kunstkritik an „innere" Werte des Christusbildes

In Besprechungen christlicher Kunst und des Christusbildes wurden Aspekte wie „Erbaulichkeit" und „Innigkeit" vielfach betont.[1477] Sie zielten auf das Gefühl und die Stimmung ab, die religiöse Werke beim Betrachter hervorrufen und die eine persönliche Beziehung zwischen Bild und Bildbeschauer aufbauen sollten. „Innigkeit" wurde vielfach mit dem persönlichen religiösen Gefühl des Künstlers in Verbindung gebracht, das häufig als Voraussetzung für die Schöpfung eines religiösen Gemäldes angesehen und als Bewertungskriterium christlicher Kunst verstanden wurde.

Der Aspekt der Erbauung in der Bildverkündigung kann auf Paulus zurückgeführt werden, der im ersten Brief an die Korinther formulierte: „Da ihr euch also um die Gnadengaben bemüht, so trachtet danach, solche in reicher Fülle zu besitzen, die zur Erbauung der Gemeinde dienen."[1478] (1. Kor. 13,1). Schreyer hat daraus gefolgert, dass ein Künstler, der ein Christusbild schaffen wolle, neben der schöpferischen Gabe (gnadenhaftes Schaffen), primär eine eigene Religiosität einbringen müsse.[1479] Diese wurde offensichtlich teilweise im 19. Jahrhundert von den Künstlern eingefordert, so kritisierte beispielsweise Raczynski anlässlich einer Besprechung des Künstlers Gottlieb Schick, der seine christlichen Themen an Raffael orientierte, die fehlende gläubige Begeisterung desselben. Er betonte, dass die religiöse Darstellung „zur Erreichung der großen Vorbilder des Mittelalters, einer gläubigen Innigkeit" bedürfe[1480]. Diese wurde für Overbecks Gemälde *Einzug Christi in Jerusalem* lobend hervorgehoben, das als „ein in Bezug auf Innigkeit der Empfindung bewunderungswürdiges Bild" bezeichnet wurde.[1481] Weiter erklärte der Autor die Nähe Overbecks zu den alten italienischen Künstlern aus den „innigsten Gefühlen des Künstlers"[1482] und an anderer Stelle betonte er: „Von Allem, was das menschliche Gemüth bewegt, gelingt ihm der Ausdruck frommer Hingebung am besten."[1483]. Auch bei der Beurteilung weiterer Künstler wurde die persönliche Frömmigkeit in deren religiösen Werken betont. So lobte man beispielsweise Ernst Deger seiner Frömmigkeit und Sittlichkeit wegen, die ihn zum Muster christlicher Liebe machten oder die Brüder

---

[1477] s. SCHNAASE, Karl: Über das Erbauliche in der Kunst, in: *Christliches Kunstblatt*, 5, 1862, S. 97-103. Zur Person Schnaases s.a. WAETZOLD, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 2.: Von Passavant bis Justi, Leipzig 1924, S. 70-92.

[1478] Zitiert aus: SCHREYER 1960, S. 21.

[1479] Ebda. Vergleichbar müsse auch der Betrachter über die Voraussetzung verfügen, über das bloße Sehen hinaus, den Inhalt des Christusbildes zu erkennen, aufzunehmen, s. SCHREYER 1960, S. 22.

[1480] RACZYNSKI 1836-41, Bd. 1, S. 48. Die Meinung zu einzelnen Künstlern war im 19. Jahrhundert selbstverständlich nicht immer einhellig, so wurde Schick beispielsweise im *Kunst-Blatt* 1818 gerade wegen der in seinem Gemälde *Christus mit dem Abendmahlskelche* auftretenden Innigkeit gelobt: Das Bild zeigt Christus sitzend, von zwei Engelsknaben begleitet, der in Begriff ist den Abendmahlskelch emporzuheben. Es hinterlasse einen tiefen Eindruck, „durch die feyerlich einsame Stille, welche es umgibt, und den erhabenen im innbrünstigen Gebete aufwärtsgerichteten Blick des Erlösers, in welchem die wehmütig-selige Verklärungsahnung sich mit dem Vorgefühle der nahen Leidensstunden unaussprechlich innig verschmilzt." (ANONYMUS: Ueber die Geschichtsmahler Schick aus Stuttgart und Kratzenstein Stubb aus Kopenhagen, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 3, 1818, S. 10).

[1481] RACZYNSKI 1836-41, Bd. 1, S. 49.

[1482] Ebda., Bd. 1, S. 73.

[1483] Ebda., Bd. 3, S. 328.

Eberhard, deren kleinformatige Alabasterbildwerke von Frömmigkeit und religiösem reinen Gefühl kündeten (o.ABB.)[1484]. Deger, wie auch die Brüder Schraudolph oder Hess arbeiteten traditionell. Hess schätzte man als Maler des Evangeliums schlechthin, bei dem eine natürliche Veranlagung für den Ausdruck zärtlicher inniger Eindrücke und des religiösen Gefühls gesorgt habe.[1485]

Anlässlich der Betrachtung von Holman Hunts Gemälde *The Finding of the Saviour in the Temple* hat ein deutscher Kritiker die Frage gestellt „Worin liegt das spezifisch Erbauliche im Gegensatz oder unterschieden von dem bloß Erhabenen, Rührenden, Ehrwürdigen, Lieblichen? Wir erwarten Belehrung von Andren!“[1486] Ludwig Richter sah hingegen im Bild *Anklopfender Christus* von Philipp Veit, der dieses Motiv bereits vor Hunt verwendet hatte, „Einfachkeit“ und etwas „tief Rührendes“.[1487] Für Pecht war es allerdings weniger ausschlaggebend, ob die Künstler selbst religiös waren. Vielmehr erachtete er es als wichtig, „daß sie sich zu Organen einer in der Nation weit verbreiteten Stimmung machten und daß sie dies mit einem Talent, einer nachhaltigen Kraft, mit einer so unwiderstehlichen Energie thaten [...].“ [1488]

Um die Jahrhundertmitte ist teilweise ein weniger weicher, empfindsamer Christustypus dargestellt worden. Dieser tritt auch in Blättern der Reproduktionskunst auf, wie beispielsweise in Schnorrs Bilderbibel, wo ein deutlich ausdrucksstärkerer Christus erscheint. Dennoch empfand man den Stil Schnorrs prinzipiell als weich und empfindsam, was „den Wünschen und der Mentalität des Volkes“[1489] sehr entgegen kam, im Gegensatz zum betont linearen Stil von Cornelius. Noch 1889 spielten die Aspekte der Innigkeit und Empfindung eine Rolle, so lobte Daelen „die tiefe schöne Empfindung“, wie sie beispielsweise von Uhdes Werk *Christus als Kinderfreund* ausgehe.

Bei Pecht, der 1887 der Gesellschaft eine durch allgemeinen Wohlstand hervorgerufene „materielle Genußsucht und Erschlaffung“ vorgeworfen hat, wurden wiederum die Ideale des Erhabenen, Großen und Schönen in den Mittelpunkt der Kunstbeurteilung gestellt: „Die Kunst aber ist da, die Nation zu veredeln und zu heben, nicht ihren schlechten Neigungen zu schmeicheln. Sittlich stand die Renaissance tief unter der heutigen Zeit, aber das macht gerade die unsterbliche Größe eines Michel Angelo, Raffael oder Dürer, daß sie dieser herrschenden Verderbnis kühn widerstanden, der gemeinen Wirklichkeit das ewige

---

[1484] ABB: Ebda., Bd. 2, S. 220, zu den genannten Werken s.a. Ebda., Bd. 1, S. 189.
[1485] Ebda., Bd. 2, S. 147.
[1486] ANONYMUS (gez. V.A.H.): Zur neuesten christlichen Kunst in England, in: *Christliches Kunstblatt*, 4, 1861 S. 155.
[1487] HAEBLER, Hans Carl von: Das Bild in der evangelischen Kirche, Berlin 1957, S. 70.
[1488] PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 278.
[1489] HARTMANN 1954, S. 14.

Ideal des Erhabenen, Großen und Schönen entgegenstellten […].“[1490] Herrschte noch in der Kunst von Cornelius, Führich oder Rethel „Ernst und die Hoheit der Gesinnung“, so bezeichnet Pecht „Trivialität und leeres Virtuosentum“ als ihre Feinde.[1491] Für Raczynski spielen bei der Definition der Begriffe des Schönen, des Ideals und des Erhabenen Aspekte wie Gestalt, Mannigfaltigkeit und Ausgewogenheit der Farben sowie Bewegung und Ruhe der Gestalten unter Hinzufügung der Innigkeit eine Rolle. Er fasst zusammen: „Es [das Schöne] ist nur positiv, insoweit es die Absichten des Schöpfers erfüllt, als es dem Zwecke gemäß ist, als es mit unseren innigsten Regungen übereinstimmt.“[1492] Aspekte wie Ebenmaß, Übereinstimmung und Gleichgewicht werden angeführt, ebenso wie die Naturnachahmung: „Das Erhabene des Schönen offenbart sich in denjenigen Werken, in welchen der Künstler die Absichten des Schöpfers am tiefsten verstanden zu haben scheint. Das ist das Ideal der Schönheit. Derjenige allein, dessen Werke das Edelste, was in der menschlichen Seele wohnt, abspiegeln, ist ein großer Künstler, und die Schönheiten seiner Werke sind zugleich positive und erhabene Schönheiten.“[1493] An anderer Stelle beschreibt Raczynski die Aufgabe der neueren Kunst wie folgt: „Sie wird um so eher dies vermögen, ohne Gefahr in das Frivole zu verfallen, wenn die Darstellungen religiöser Gegenstände stets als ihr Hauptzweck und ihr eigenes erhabenstes Feld betrachtet werden.“[1494] Auch der Münchner Schule spricht er „das Erhabene und das Ideale“ als gemeinsames Ziel zu.[1495]

Die angeführten Maßstäbe hatten also noch zum Ausgang des Jahrhunderts Gültigkeit, so formulierte Rée in *Die Kunst für Alle* 1892/93, dass der Zweck der Kunst über Dinge wie Erbauung, Belehrung, moralische Besserung und Unterhaltung hinausgehe und ihre „sinnliche Erscheinung ihrer mit unmittelbarer Gewissheit ergriffenen Welt“ die eigentliche Kunst ausmache.[1496] Anlässlich der Analyse von Entwürfen des Künstlers Wilhelm Volz zum *Jüngsten Gericht* wird die Engelsgruppe, die der Mutter ihr früh verstorbenes Kind „zu ewiger Wiedervereinigung zuführt“ als „voll reinster Innigkeit und süsser Milde“ bezeichnet.[1497] Ausdrucksstärke, volle Empfindung, Zartgefühl und Rührendes wurden 1896 auch den Gemälden der Kreuztragung und Kreuzabnahme von Georg Papperitz

[1490] PECHT: Die beiden Münchener Ausstellungen (s.o.), in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 194.
[1491] Ebda., S. 194f.
[1492] RACZYNSKI 1836-41, Bd. 1, S. 7.
[1493] Ebda. S. 9.
[1494] Ebda. S. 61.
[1495] Edda., Bd. 2, S. 147.
[1496] RÉE, Paul Johannes: Der Albrecht-Dürer-Verein in Nürnberg, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 65-69 u. 81-84.
[1497] ANONYMUS: Wilhelm Volz, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 416.

bescheinigt.[1498] In Nicolaus Gay sah man ebenfalls einen Künstler, der das Bestreben habe, „die Kunst zu einer Ausdrucksform sittlicher und religiöser Motive zu erheben."[1499]
Das nazarenische Christusbild zieht sich teilweise (insbesondere in der traditionellen Kirchenmalerei beider Konfessionen) bis zum Ende des 19. Jahrhunderts durch die Kunst, parallel hierzu entwickelt sich in der zweiten Jahrhunderthälfte die Tendenz zu einem Christusbild, dessen Hauptaspekt auf der Humanitas Christi liegt.

8.3 Kritik am idealen Christusbild der Romantik

Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Kritik am vorherrschenden, nazarenisch geprägten idealen Christusbild laut, die sich bis weit in das 20. Jahrhundert fortsetzte, wo man den Overbeckschen Christustypus als „entstellt und verwässert" bezeichnet hat.[1500] Die hier geäußerte Unzufriedenheit bezieht sich nicht nur auf die Christusdarstellungen selbst, sondern auf die gesamte Situation der religiösen Kunst der Zeit, die offensichtlich eine Vielzahl schwacher Bilder hervorbrachte. Auch Pecht hat diese Haltung 1864 zum Ausdruck gebracht, als er sich unter anderem über schlechte Künstler beschwerte, die besser daran täten, die großen Schöpfungen ihrer talentierten Zeitgenossen zu kopieren. Er schreibt: „Ohne allen Zweifel erfüllt selbst eine mittelmäßige Kopie eines Raffaels den kirchlichen Zweck viel besser, als die meisten der kraft- und saftlosen künstlerischen Zangengeburten, die uns jetzt an ihrer Stelle meistens geboten wurden."[1501]
Anlässlich der internationalen Kunstausstellung in München 1869 hat sich die Meinung des Kunstkritikers noch verhärtet und er fällt ein vernichtendes Urteil über die im Glaspalast ausgestellten Werke des „Christlichen Kunstvereins"; dieser brächte „langweilige Mütter Gottes und schwindsüchtige heilige Männer und Weiber in conventionelle Faltenkleider gehüllt zur erbaulichen Ausstellung und machte es den andachtsvollen Besuchern klar, dass das Lamm Gottes eine eigenthümliche Species des gemeinen Hausschafs (Ovis arie) ist, das von dem von den Zoologen beschriebenen etwa so weit abweicht als Eierschnee von Gletschereis."[1502] In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es vermehrt Forderungen, vom süsslichen und verklärten Christusbild abzurücken, und einen starken realistischen Christus darzustellen. Hierbei spielte auch der Aspekt der Humanitas Christi, die Darstellung Jesu als Menschensohn eine wesentliche Rolle. Gurlitt erläuterte 1900 zudem

[1498] KIRCHBACH Wolfgang: Georg Papperitz. Aus einem Malerleben, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 14f.
[1499] HENCKEL 1896, S. 96.
[1500] PRIEBE 1932, S. 3.
[1501] PECHT, Friedrich: Münchener Kunstbericht, in: *Rezensionen und Mitteilungen über bildende Kunst*, 3, 1864, S. 260.
[1502] Ders.: Die internationale Kunstausstellung in München, in: *Wissenschaftliche Beiträge der Leipziger Zeitung*, 1869, S. 280.

den Wunsch nach Differenzierung der Christusdarstellung je nach Ikonographie: „Das Ziel aller jener Zeiten, die neue Kunst gebaren, ist darauf gerichtet gewesen, Christus aus dem Typischen, Idealen für das Menschliche zu erobern. Aus dem Gotte den Menschensohn herauszusuchen, ihn aus der Glorie in die Welt zu stellen, in ihre Welt. Sie wollten den Ausdruck. Die klassische Schönheit griechischer Götter ist aber begründet auf beglückter Ruhe. Der Schmerz ist ein dem Ideal nicht zukommender Zustand, das Leiden ist ein Zeugnis der Unvollkommenheit. Gott leidet nicht. […] Christus ist also nicht als der ideale Mensch darstellbar, nicht als das schönste der Menschenkinder, nicht als ein körperliches Ideal […] Christus muß in der Kunst mehrerlei Gestalt erhalten, je nachdem er in seinem Amt aufgefaßt wird.“[1503]

Die Forderung der Abkehr vom idealen Christus, die einige Künstler umsetzten, führte zu realistischen Tendenzen, die das Christusbild (wie auch die Kunst im Allgemeinen) von den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts an prägten: Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts trat an die Stelle pantheistischer Naturschwärmerei die Realität religiöser Gestalten; und auch die Gegenstände der Natur erhielten eine neue Realität.[1504] So wurde der Weg zum Realismus im letzten Drittel des 19. Jahrhundert auch für das Christusbild geebnet und entwickelte sich unaufhaltsam weiter. Es ist die Tendenz zu beobachten, „[...] das Göttliche des Christentums möglichst ins Menschlich-Alltägliche herabzuziehen.“[1505] An dem milden, holdseligen und schön anzusehenden stereotypen Christustyp hatte man sich zudem satt gesehen, wie Fritz von Ostini in der Zeitschrift *Die Kunst unserer Zeit* es formuliert hat:

„[...] die ganze religiöse Malerei jener Tage war auf einem toten Punkt angekommen und das empfand unsere Kunst schwer genug; denn ein unerschöpflicher Hort ewig schöner und allgemein menschlicher Motive lag damit brach.“[1506]

Adolf Rosenberg erklärt die Situation 1886 in seinem Artikel „Historische Entwicklung der religiösen Malerei“ in der Zeitschrift *Die Grenzboten* als einen Wandel vom Andachtsbild zum Geschichtsbild, eine geschichtliche Auffassung sei an die Stelle der idealen getreten. Diesen Umschwung habe die katholische Kirche durch eine gewisse Lässigkeit indirekt mitgetragen, die „trotz ihrer Kunstfreundlichkeit, sich damit begnügt, Altarbilder, Madonnen- und Heiligenstatuen, Kalvarienberge, Glasfenster [...] nach alter Schablone fabrizieren zu lassen.“[1507] So ging der angesprochene neue Impuls vom protestantischen Norden aus. Als wichtigster Vorreiter ist hier Eduard von Gebhardt zu nennen, daneben vor allem Mihály Munkácsy.

[1503] GURLITT, Cornelius: Die deutsche Kunst des Neunzehnten. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin ²1900, S. 554-556.
[1504] Hierzu s.a. HAMANN 1932, S. 771.
[1505] MÖLLER, Robert: Die Ausstellung für christliche Kunst in Dortmund, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 9, 1896, Sp. 220.
[1506] OSTINI, Fritz von: Ernst Zimmermann, in: *Die Kunst unserer Zeit*, Bd.13, 1902, S. 119.
[1507] ROSENBERG, Adolf: Historische Entwicklung der religiösen Malerei, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 559.

9. Die Einbindung des Christusbildes in Geschichte und Gegenwart

9.1 Kritik am biblischen Jesusbild und die Leben-Jesu-Forschung

Durch den Aufschwung der Wissenschaft, die im 19. Jahrhundert zu einer wahren Weltanschauung wurde, hatte sich in Folge der Aufklärung innerhalb der Theologie eine kritische Bibelforschung entwickelt, die auch in Bezug auf das Christusbild umfangreiche Untersuchungen vorgenommen hat und als Gegenentwurf eines emanzipierten Bürgertums zum althergebrachten, dogmatisierten Christusbild der Kirchen zu sehen ist.[1508]

Bereits in der Aufklärung wurden Aspekte des Christusbildes durch die rationalistisch ausgerichtete Leben-Jesu-Forschung angezweifelt.[1509] „Was die Jahrhunderte der Aufklärung, zumal in England und Frankreich, an Kritik des überlieferten Jesusbildes erarbeitet hatten, das kam für uns Deutsche, nachdem es Jahrzehnte in den Stuben der Gelehrten gelesen, gebilligt und bekämpft worden war, an das Licht, als Gotthold Ephraim Lessing „Fragmente eines Ungenannten", wie er behauptete, aus der Wolfenbütteler Bibliothek veröffentlichte und damit die Sache zu einer Angelegenheit des gebildeten Deutschlands machte."[1510] Lessings Publikation beinhaltet Auszüge aus dem Nachlass des Hamburger Professors und Orientalisten Hermann Samuel Reimarus (1694-1768), namentlich aus der 1735-1767/68 verfassten „Apologie oder Schutzschrift für die natürlichen vernünftigen Verehrer Gottes", dessen Sichtweise noch ganz vom Geiste der Aufklärung geprägt war.[1511] Reimarus verglich als Begründer des Deismus detailliert die Berichte in den Evangelien über die Auferstehung und Himmelfahrt Christi und stellte Widersprüche fest. Aufgrund dieser sah er die Aussagen für die übernatürliche und göttliche Art Christi und seiner Wundertaten als ungültig an. Somit argumentierte er als erster gegen das Dogma von Jesus „als der vom Himmel gekommenen zweiten Person der Gottheit" zugunsten der Vorstellung der „natürlichen" Religion, verbunden mit dem Glauben an Gott, Tugend und Unsterblichkeit, mit Jesus als vollkommenem Lehrer dieser Religion.[1512] Die Schriften von Reimarus riefen Ablehnung und Kritik hervor, führten aber auch zu weiteren Auseinandersetzungen mit dem Thema, insbesondere von Seiten der

---

[1508] KIRCHBACH 1898, S. 125. Zum historischen Jesus s. zusammenfassend auch Michel in dem Aufsatz: *Jesus der Jude*, der die Forschungsmeinung und die jüdische Herkunft des historischen Christus anhand von Quellentexten dargelegt hat: MICHEL, Otto: Jesus der Jude, in: Der historische Jesus und der kerygmatische Christus, in: Beiträge zum Christusverständnis in Forschung und Verkündigung, hrsg. von Helmut Ristow und Karl Matthiae, Berlin ^{3}1964, S. 310-317.

[1509] Hierbei wird allerdings noch keine prinzipielle Infragestellung der Historizität Christi vorgenommen, es geht vielmehr um Paraphrasierung der Texte und die Frage nach ihrer Zuverlässigkeit, s. SCHULTE, Birgit: Die Darstellungen der Wundertaten Christi in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Frankfurt/Main 1987, S. 12.

[1510] WEINEL ^{3}1914, S. 9.

[1511] Vgl. JEREMIAS, Joachim: Der gegenwärtige Stand der Debatte um das Problem des historischen Jesus, in: RISTOW/MATTHIAE ^{3}1964, S. 12-25.

[1512] Interessant ist auch die Haltung des Judentums, insbesondere vertreten durch den Schriftsteller Moses Mendelsohn, der als einer der Hauptwortführer der durch die Aufklärung gereinigten Religion gilt. Seine Auffassung vertritt er in Schriften wie "Die Religion meiner Väter", in der er seine Vorstellung vom Judentum als einzig richtige Religion äußert, s. FRIEDELL, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1998 (Sonderausgabe der Erstauflage 1927-31), S. 679f.

liberalen Theologie, die im Laufe der Zeit den Religionsbegriff der Aufklärung in die Aspekte „Glauben“ und „Wissen“ unterteilte. Die Bibel fungierte als Quellensammlung für empirisch-historische Untersuchungen, wobei die Frage nach dem Wahrheitsgehalt eine wichtige Rolle spielte. Christus wurde als Religionsstifter neben gleichwertigen anderen gesehen, seine Dogmen wurden vor allem wegen ihrer moralisch und sittlich wertvollen Aspekte anerkannt.[1513]

Das Interesse an der Persönlichkeit Jesu wurde im 19. Jahrhundert in der Auseinandersetzung mit dessen Leben offenkundig und „kam zum Ausdruck in dem eifrigen Bemühen, die fragmentarischen Darstellungen der Evangelien zu einem harmonischen, innerlich zusammenhängenden Gesamtbilde umzugestalten und die psychologischen Zusammenhänge darzutun oder herzustellen. Seine Gestalt, sein Denken und Fühlen, sollte dem Menschen näher gerückt werden.“[1514] Die erste umfassende Lebensgeschichte Jesu verfasste der Theologieprofessor Karl Friedrich Bahrdt (1741-1792), der im Stil der sentimentalen Romane insbesondere die Größe Jesu herausstellte, den er als Vorsteher einer Geheimgesellschaft der Essäer schilderte, vergleichbar den Freimaurern im 18. Jahrhundert.[1515] Es folgte 1802 in Anlehnung an Bahrdts Schrift diejenige von Karl Heinrich Georg Venturini (1768-1849) „Jesus der Auferstandene“, sowie die „Natürliche Geschichte des großen Propheten von Nazareth“ (1800-1802). Letztere enthielt u.a. eine „natürliche Erklärung der jungfräulichen Geburt Jesu, die nach alten jüdischen Schmähschriften ins modern Bürgerliche aufgeputzt war“[1516]. Venturini erfuhr scharfe Kritik. Verteidigungsschriften folgten von verschiedenen Seiten, insbesondere der rechte Flügel der Aufklärung, die sogenannte rationalistische Theologie, hielt sich an eine andere „natürliche“ Erklärung der Evangelien und des Lebens Jesu.

David Friedrich Strauß (1808-74), ein Schüler des Theologen Ferdinand Christian Baur und Friedrich Schleiermachers hat 1835 die Schrift: „Leben Jesu, kritisch bearbeitet“ veröffentlicht, die eine Beeinflussung durch Hegels Geist aufweist.[1517] 1840 bis 1845 wurden die kritischen Evangelienuntersuchungen von Bruno Bauer (1809-82) herausgegeben, 1841 folgte „Das Wesen des Christentums“ von Ludwig Feuerbach (1804-72). Sowohl Bauer als auch Strauß bestritten den historischen Wahrheitsgehalt der

---

[1513] MOELLER, Bernd: Geschichte des Christentums in Grundzügen, X. Teil: Das 19. und 20. Jahrhundert in der Kirchengeschichte, Göttingen ³1983, S. 303, S. 318f. u. S. 330, hier insbesondere nach SCHULTE 1987, S. 12.

[1514] ROHR, Ignaz: Der Vernichtungskampf gegen das biblische Christusbild, in: Biblische Zeitfragen, gemeinverständlich erörtert. Ein Broschürenzyklus, hrsg. von Johannes Nikel und Ignaz Rohr, Münster 1908, S. 105.

[1515] Zu Bahrdt s. FRANK, Gustav: Bahrdt, Carl Friedrich, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 1, 1875, S. 772–774; vgl. SAUER, Bruno: Bahrdt, Carl Friedrich, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 1, 1953, S. 542 f. - BAUTZ, Friedrich Wilhelm: Bahrdt, Karl Friedrich, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 1, Hamm 1975, Sp. 346–347.

[1516] Nur in der ersten Auflage 1802, die zweite Auflage widerruft diesen Part.

[1517] Die erste Auflage des 28-jährigen Strauß erschien 1835f, eine zweite 1836, eine dritte veränderte Auflage 1838, während die vierte 1840 sich wiederum an der ersten orientierte, s. ROHR 1908, S. 110.

Evangelien und stellten somit die Grundlage des Christentums in Frage, womit sie den Weg zu dem durch Feuerbach bereits propagierten Atheismus fortsetzten.[1518] Das wesentliche Ziel von Strauß war es, den Inhalt der Evangelien auf mythische Quellen zurückzuführen, er wendete sich gegen das Visionäre und Magische. Interessant für das Christusbild des 19. Jahrhunderts ist, dass Bauer unter anderem eine Ableitung der Wesenszüge Christi aus den antiken Kaiserbildern sah: Augustus stehe für den Friedensfürsten, Tiberius als Vorbild für den Diener des Gemeinwesens und Hasser von Huldigungen, Caligula für den Gottmenschen und Weltenrichter, Nero sei als Pendant des Menschenfreundes, Vespasian als Weltherrscher, Nerva als die Gelassenheit zu sehen.[1519]
Auch in der Folgezeit wurden Existenz, Natur und Bedeutung Jesu immer wieder in Frage gestellt, die Streitpunkte wiederholten sich jedoch, kreisten immer um bereits zuvor angesprochene Themen wie die Glaubwürdigkeit der Wunder Christi oder Widersprüche der Evangelien untereinander. Rohr sieht in dieser Phase nicht mehr den in der ersten Jahrhunderthälfte herrschenden „Vernichtungskampf gegen das biblische Christusbild", sondern die Suche nach einem Ersatz.[1520] Einen wesentlichen Beitrag dazu leistete der französische Religionswissenschaftler und Orientalist Ernest Renan (1823-1892). In seinem literarischen Werk „La vie de Jesus" von 1863, wird Christus nicht als Gottessohn, sondern als historische Gestalt geschildert.[1521] Renan hatte sich seit der Mitte der vierziger Jahre mit Fragen der historischen Wahrheit des Lebens Jesu Christi auseinandergesetzt. Diese Sichtweise erforderte auch die möglichst „richtige" Darstellung Christi in der Kunst und Reisen der Künstler an die Originalschauplätze. Die sogenannte „Orientmalerei" hatte allerdings, unabhängig von Darstellungen biblischer Themen, bereits vor Renans Publikation eingesetzt. Nach der Veröffentlichung des „Leben Jesu" wurde der Autor zunächst scharf angegriffen und 1863 sogar vorübergehend als Professor entlassen. Innerhalb von sechs Monaten waren von der französischen Auflage seines Werkes sechzigtausend Exemplare verkauft, weitere Auflagen folgten. Ein Jahr später wurde Renan rehabilitiert und 1878 zum Mitglied der Académie française gewählt. Auch die deutschsprachige Ausgabe des Leben Jesu fand großen Anklang. Mit Eloquenz und Anspielungen auf den Hof Napoleons III. sowie auf zeitgenössische Theologen

---

[1518] ROTERS 1998, S. 330f.
[1519] Ebda., S. 119.
[1520] Rohr verwendet prinzipiell den Begriff „Ersatzversuche" s. ROHR 1908.
[1521] Das Buch wurde 1863, als Bd. 1 der siebenbändigen „Histoire des origines du christianisme" (Paris 1863-1883) publiziert. Aus der Fülle von Publikationen zu Renan s. insb. HAVET, Ernest: Jésus dans l'histoire: Examen de la „Vie de Jésus" par M. Renan, Paris 1863. - PONS, A. J.: Ernest Renan et les origines du christianisme, Paris 1881 - POMMIER, Jean: La Pensée religieuse de Renan, Paris 1925 - GORE, K.: L'idee du progrès dans la pensée de Renan, Paris 1970. Zu Renans Wirkung in Deutschland s. HELLO, M.: Ernest Renan, L'Allemagne et l'athéisme au XIXe Siècle, Paris 1859.

Frankreichs, untermauert durch Lokalkenntnisse der heiligen Stätten, schilderte Renan überaus plastisch und lebensnah die biblischen Ereignisse und zeichnete ein liberales Christusbild. Figur und Lebensweg Jesu wurden aus den antiken Verhältnissen heraus erklärt, von den übernatürlichen Zügen Jesu, wie sie in den Evangelien geschildert wurden, nahm Renan Abstand: in Christus sah er nicht den wirklichen Sohn Gottes, sondern den durch Gottesliebe beflügelten charismatischen Menschen, der kühn und wagemutig seiner Überzeugung folgte. Wundertaten Christi und Auferstehungsglaube wurden von Renan als Reaktionen der Zeitgenossen auf Ausstrahlung und Persönlichkeit Jesu gedeutet, die von den Aposteln zu einer geschlossenen kirchlichen Organisation weiterentwickelt wurden.[1522]
1864 erschien ein weiteres Werk „Leben Jesu für das deutsche Volk bearbeitet" von Strauß,[1523] mit dem sich der Autor an Renan orientierte, aber an dessen Erfolg und auch an die Bedeutung seines eigenen Jugendwerks nicht anknüpfen konnte. Jesus wurde in dieser Volksausgabe „zum Bringer einer Religion der Sanftmut, Milde, Duldung, […]. Für das Energische und, wo die Verhältnisse es erfordern, Rücksichtslose am Wesen Jesu bleibt kein Raum. Es ist eben nicht der Jesus, wie ihn die Evangelien voraussetzen und das neue, was er brachte, unbedingt fordert, sondern der Mann nach den Idealen der sechziger Jahre."[1524] In Romanform erschienen nach dem Vorbild von Renan und Strauß weitere (populärwissenschaftliche) Leben-Jesu-Romane, die sich an eine breites Publikum wandten und insbesondere die menschlichen Züge Jesu in den Vordergrund stellten.[1525]
In der Folgezeit wurde das Christusbild für verschiedene Zwecke, wie die „eschatologisch" ausgerichtete Sichtweise, basierend auf Johannes Weiß,[1526] oder die Versuche der Sozialisten, Christus als politisches Mittel für ihre Zwecke einzusetzen, abgewandelt.[1527]
Die Untersuchungsergebnisse der orientalisierenden Leben-Jesu-Forschung oder auch der biblischen Archäologie und Ethnologie wurden außerdem in Publikationen und Enzyklopädien festgehalten, so dass das Wissen breiteren Schichten zugänglich gemacht werden konnte. Auch die technischen Fortschritte sowie die kolonialen Expansionsansprüche insbesondere von Frankreich und England sowie die verbesserten Möglichkeiten zu reisen, veränderten das Bewusstsein der Menschen wie der Künstler:

[1522] ROHR 1908, S. 138-140.
[1523] STRAUSS, David Friedrich: Das Leben Jesu für das deutsche Volk bearbeitet, Leipzig 1864.
[1524] Ebda., S. 142f.
[1525] S.a. die Schrift „Der alte und der neue Glaube" von Strauß, sowie: STRAUSS, David Friedrich: Ein Nachwort als Vorwort zu den neuen Auflagen meiner Schrift: Der alte und der neue Glaube, Bonn 1873, in welcher der Autor seine Schrift und seine Grundsätze verteidigt, die in der Öffentlichkeit als Angriff an die protestantischen Altgläubigen als auch an die Altkatholiken aufgrund der „Leugnung der Gottheit Christi" verstanden wurden, s. STRAUSS 1873, S. 6f., vgl. SCHULTE 1987, S. 15f.
[1526] In dem von Weiß erstellten Werk „Predigt Jesu vom Reiche Gottes" ²1900, wird Jesus als Herold Gottes aufgefasst, der das göttliche Eingreifen in die Geschicke auf Erden als Überwinder des Satans verkündet und durch Bußpredigten und Sühnetod eine vorbereitende Rolle erhält. Erst durch seine Wiederkunft (Parusie) kann das Reich Gottes einsetzen, s. ROHR 1908, S. 157f.
[1527] Zur sozialen Frage, den Reformplänen Tolstois, der Strömung des Vegetarisanismus, der Temperenzbewegung sowie Chamberlains Beurteilung Jesu in seinem Werk „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" s. ROHR 1908, S. 166-174.

„Die religiöse Kunst konnte von diesen Umständen nicht unberührt bleiben. Es erschien jedem geschichtskundigen Laien absurd, daß Jesus und seine Jünger noch ferner in Trachten einhergehen sollten, die sie nie getragen haben. Costümstudien, Landschaftsstudien werden gemacht, […] in dem selben Masse, wie in der Lesewelt der so genannte ‚historische' Roman beliebt wird, suchen nun auch Künstler die Motive der Evangelien in ihrer localen und geschichtlichen Bestimmtheit darzustellen."[1528] Durch Publikationen wie die „Voyages pitturesques" wurden neben Abbildungen und Informationen über die Heimat auch Materialien über fremde Länder bekannt gemacht.[1529]

9.2 Die biblischen Orientmalerei[1530]

Insbesondere Künstler aus Frankreich und England reisten bereits in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zu Studienzwecken ins Heilige Land, das man auch als Traumland europäischer Stadtbewohner ansah.[1531] Der entscheidende Künstler für die Entwicklung der biblischen Orientmalerei ist der Franzose **Horace Vernet** (1789-1863), der sich dafür einsetzte, bei biblischen Stoffen die historischen Protagonisten in der typischen Kleidung des Orients und vor der zeitgenössischen orientalischen Landschaftskulisse darzustellen. So entstand „eine Mischung von landschaftlichem und historischem, d.h. geographischem und ethnographischem Realismus"[1532].





ABB. 469 u. 470

[1528] KIRCHBACH 1898, S. 124.
[1529] FRODL, Gerbert und Marianne: Von der Vergangenheit zur Geschichte. Aspekte zur Malerei des Historismus, in: AK: DER TRAUM VOM GLÜCK 1996/97, S. 137, vgl. KAFFANKE 2001, S. 186.
[1530] Die hier vorgestellten Werke sind nicht alle ausschließlich der biblischen Orientmalerei zuzuordnen, enthalten aber zumindest Elemente dieser oder wurden durch sie inspiriert. Der Hauptaspekt auch dieses Kapitels liegt auf dem Christusbild. Die chronologische Reihenfolge kann nicht gänzlich eingehalten werden, wegen der Daten der Vergleichsbeispiele.
[1531] BECKER, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 10), Passau 1971. Literatur zur Orientmalerei allgemein s. JULLIAN, Philippe: Les Orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens au 19e siècle, Freiburg/Breisgau 1977. - WARNER, Malcolm: The Question of Faith: Orientalism, Christianity and Islam, in: The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and Near East, Kat. Ausst. National Gallery London, London 1984, S. 32-39. - RHEIN, Karin: Deutsche Orientmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika, Berlin 2003.
[1532] KOCH, David: Christliche Kunst im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 3, 1912, Sp. 1874.

Als allgemeines Beispiel für orientalisches Kostüm dient Vernets Bild *Sklavenmarkt* von 1836 in der Nationalgalerie Berlin (ABB.469)[1533] oder als Werk mit biblischem Thema sein Gemälde *Verstoßung der Hagar* von 1837 (ABB.470)[1534] im Musée des Beaux Arts de Nantes. Ebenfalls einer der ersten französischen Künstler, die orientalische Landschaften als Schauplätze biblischen Geschehens in ihren Kunstwerken verarbeiteten, war der französische Maler und Schüler von Delacroix Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), der diesbezüglich von Vernet beeinflusst wurde. Er unternahm bereits von 1827-28 eine Studienreise nach Konstantinopel und Kleinasien. Seine Skizzen und Aquarelle, insbesondere Sujets aus dem dortigen Volksleben, verarbeitete er in der Folgezeit als Vorlage zu Gemälden. Ab 1840 illustrierte er Themen aus dem Alten Testament.[1535]



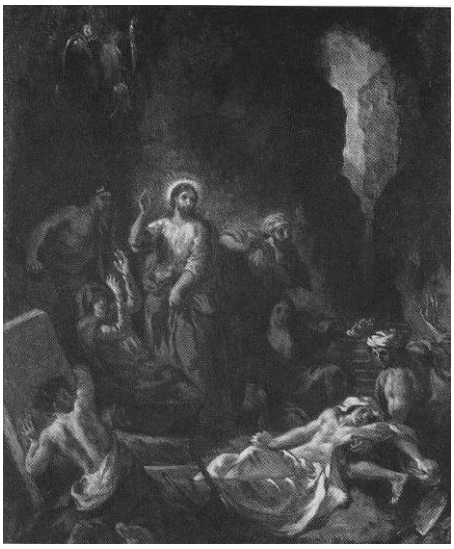




ABB. 471-473

Auch Paul Delaroche und Eugène Delacroix beschäftigten sich mit Darstellungen von Palästinensern und Menschen aus Kleinasien, so in dem für unser Thema interessanten Gemälde *Der ungläubige Thomas* von **Eugène Delacroix** (1798-1863) um 1846 (ABB.471)[1536] im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Am rechten Bildrand tritt hinter Thomas ein männlicher

[1533] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[1534] Die hier gezeigte Abbildung mit derselben Datierung stammt allerdings aus der Website des Jewish Art Museum in Minnesota, wo auch weitere Abbildungen zur Orientmalerei gesammelt wurden. ABB: URL: http://www.jeshisartmuseummn.blockspot.com.
[1535] Hierzu s.a. SCHARF 1988, S. 53.
[1536] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Orientale mit Vollbart in weißer Gewandung auf. Thomas, der von vorne rechts unten im Bild erscheint, ist in ein leuchtend rotes Gewand gekleidet und hat einen dunkelblauen Überwurf über der rechten Schulter. Der seitlich mit nacktem Oberkörper vor ihm stehende Christus ist mit rötlichem Haar und Vollbart nicht als Jude ausgewiesen, sondern wirkt westlich. Desweiteren ist eine Jünglingsfigur zwischen dem Orientalen und Christus dargestellt.

Es handelt sich hier also um eine Mischung von traditionellen und neuen, „realistischen" Elementen. Prinzipiell waren diese Darstellungen, wie auch zahlreiche ihrer Nachfolger, trotz ihrer realistischen Ansätze noch stark von romantischen Elementen geprägt und die Figur Christi von „jenem Scheine dichterischer Verklärung umgeben, die ihr Ernest Renan übrig gelassen, nachdem er sie ihrer göttlichen Herkunft beraubt hatte"[1537], wie Rosenberg es formuliert hat. Allerdings spielte speziell Renan aus zeitlichen Gründen für Vernet, Delacroix und deren Zeitgenossen in den dreißiger und vierziger Jahren noch keine Rolle. Als weiteres Beispiel für die Vermischung „romantischer" Elemente mit Orientalismen kann auch das 1851 entstandene Gemälde *Die Auferweckung des Lazarus* (ABB.472)[1538] von Delacroix im Kunstmuseum in Basel angeführt werden, wo Christus traditionell in antikem Gewand und Gloriole auftritt, die Assistenzfiguren aber teilweise mit Turban orientalisiert dargestellt werden. Ähnlich hält es Delacroix in seinem Gemälde *Pietá* (ABB.473)[1539] von 1844 in Saint-Denis in Paris. Die Bildwirkung der Lazarusdarstellung hat Lankheit im Übrigen als „illussionistisch" bezeichnet.[1540] Dennoch sieht dieser bei Delacroix als einzigem Künstler seiner Zeit die Glaubensinhalte überzeugend transportiert.

Der deutsche Maler **Wilhelm Gentz** (1822-1890), der 1847 in Paris unter Paul Delaroche in dem von Gleyre geleiteten Künstleratelier studierte, wurde ebenfalls von Vernet inspiriert und schuf nach eigenen Orientreisen Bilder mit entsprechenden Sujets.[1541] 1852 lebte er kurzzeitig in Berlin, kehrte aber bald wieder nach Paris zurück. Hier sind die beiden großformatigen Gemälde *Christus und Magdalena beim Pharisäer Simon* von 1853 (o. ABB.) in der Pfarrkirche von Neuruppin sowie *Christus unter den Zöllnern und Pharisäern* von 1857 in der Kunsthütte Chemnitz (o.ABB.) entstanden. Für beide Bilder wählte er orientalische

---

[1537] ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 464.
[1538] ABB: WIORA 1971, Taf. XXII, Abb.11.
[1539] ABB: DRISKEL 1992, S. 10 Nr. 2.
[1540] LANKHEIT 1971, S. 83.
[1541] Zu Wilhelm Gentz s. die Dissertation von ROCKEL, Irina: Wilhelm Gentz. Leben und Werk, Phil. Diss. Berlin 1996.

Kulissen.[1542] Über das Christusbild bei Gentz können aufgrund fehlenden Bildmaterials leider keine Aussagen getroffen werden.

Unter den Künstlern aus Großbritannien, die in den Orient reisten, um dort ihre Studien zu absolvieren, ist in unserem Zusammenhang der Schotte **William Dyce** (1806-1864) von Interesse. Nach dem Studium an den Royal Academy Schools in London, unternahm Dyce verschiedene Reisen nach Italien und studierte dort zunächst die Maler der italienischen Frührenaissance. Von 1827 bis 1829 lebte er in Rom, wo er sich mit Overbeck anfreundete und mit der Arbeit der Nazarener in Berührung kam.[1543]



ABB. 474

Dyce wurde als eines der Mitglieder der Malerbruderschaft der Präraffaeliten bekannt.[1544] Die Präraffaeliten wandten sich in England in der ersten Jahrhunderthälfte gegen den Akademismus und verfochten „zunächst ein Programm der rücksichtslosen Naturwahrheit, künstlerischen Aufrichtigkeit, Rückbesinnung auf echte Moral und Religiosität“[1545]. Um 1850 ist das Gemälde *Die Frau von Samaria* (ABB.474)[1546] im Birmingham City Museum and

---

[1542] Hierzu s. RHEIN 2003, S. 71. Bei Rhein sind bedauerlicherweise keine Abbildungen zu den genannten Werken von Gentz gezeigt. Man muss wohl davon ausgehen, dass die besagten Bilder nicht erhalten sind, da auch die Autorin dieser Untersuchung keine Abbildungen recherchieren konnte.

[1543] Dyce hatte 1826 mit den Nazarenern in Rom Kontakt aufgenommen, als es in London um den Wettbewerb um die Ausgestaltung des neuen Parlamentsgebäudes ging, das in alter Freskotechnik (Fresco buono) dekorativ ausgestaltet werden sollte (Historienszenen, Themen der Nationalliteratur), die man in England jedoch nicht beherrschte. Zwischen 1838 und 1845 kamen insgesamt zehn englische Künstler zu Ausbildungszwecken nach München zu Cornelius, Schnorr und Kaulbach, s. LANKHEIT 1965, S. 206 vgl. TREUHERZ, Julian: Pre-Raphaelite Paintings from Manchester City Art Galleries, Manchester 1993, S. 45. Zum Thema s.a. BURTON, Anthony: Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche (Prinz Albert Studien, Bd. 15) München 1998. Westendorf untersucht konkret die Einflussnahme der Engländer auf die deutsche Kunst, s. WESTENDORF, Brigitte: Englische Präraffaeliten in deutschen Augen. Die deutsche Rezeption der englischen Praeraffaeliten von ihren Anfängen bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs, Frankfurt/Main 1992.

[1544] 1848 erfolgte die Gründung der Malerbruderschaft „The Pre-Raphaelite Brotherhood“, durch William Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) und John Everett Millais (1829-1896). Die Künstlergruppe war von Beginn an literarisch-künstlerisch ausgerichtet, nicht religiös. Sie umfasste die Mitglieder William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), James Collison (1825-1881), Frederic George Stephens, William Rossetti, dazu gehörte ferner der Amerikaner Walter Howell Deverell, der erst 1950 als vorläufiges Mitglied Aufnahme fand. William Dyce (1806-1864) und Arthur Hughes (1832-1915) standen den deutschen Nazarenern besonders nahe. Als Hauptförderer der Nazarener-Richtung zählt Sir Charles Lock Eastlake, Präsident der Royal Academy, der auch als hervorragender Kenner der neudeutschen Kunst gilt, s. ANDREWS, Keith: I Nazareni (Mensili D'Arte), Mailand 1967, übers. v. Elisabeth Tacoli: Die Nazarener, München 1974, S. 21. Die immens große Menge von Publikationen zu den Präraffaeliten wurde 1965 wurde als Dissertation an der Harvard (University) zusammengestellt: FREDEMAN, W. E.: Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study, Cambridge/Mass. 1965.

[1545] GROSS 1983, S. 477.

[1546] ABB: URL: http://www.artexpertswebside.com.

Art Gallery entstanden.[1547] Hier sitzt Christus (gemäß dem Typus des antiken Wanderpredigers) im Vordergrund auf einer aus großen Steinblöcken gebildeten niedrigen Mauer unter einem Baum. Er wirkt nachdenklich und in sich gekehrt. Die Landschaft um ihn herum ist aufgrund ihrer Vegetation als südliche anzusehen.[1548] Eine weitere hohe Mauer im Hintergrund lässt einen breiten Durchgang offen. Eine Frau (die Samariterin) kommt von dort und bewegt sich über eine Treppe auf Christus zu. Er trägt ein antikisierendes hellrotes Gewand (mit grünem Saum) sowie die typisch nazarenische Frisur des in der Mitte sauber gescheitelten, schulterlangen rotblonden Haares und einen Vollbart. Seine Gesichtszüge wirken weich und idealisiert. In diesem Kontext sei auch auf ein Gemälde von Dyce verwiesen, das den *Guten Hirten* Christus vor einem Stall, umringt von Schafen, zeigt (ABB.475)[1549]. Die Christusfigur erinnert hier an diejenige von **Overbeck**, dessen Gemälde *Guter Hirte* (ABB.212)[1550] jedoch stilistisch in diesem Falle nicht vergleichbar ist.[1551]





ABB.475, 212 u. 476

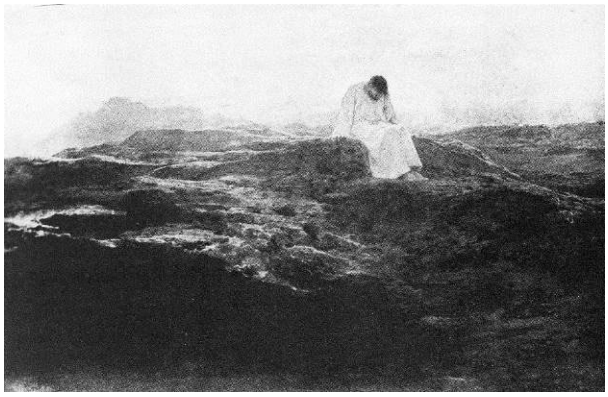


Sehr ähnlich ist die Christusfigur in dem 1860 geschaffenen, relativ klein-formatigen Gemälde *Der Schmerzensmann* von **Dyce** in der National Gallery of

[1547] Hierzu s.a. THOMAS 1980, S. 146.
[1548] Die Vegetation mit Agaven und der Ausblick im Hintergrund lassen meines Erachtens eher auf eine süditalienische/römische Landschaft als auf eine orientalische schließen.
[1549] ABB: URL: http://www.vitajesu.files.wordpress.com.
[1550] ABB: URL: http://www.reproarte.com.
[1551] Lankheit spricht bei Dyce prinzipiell von einem „nazarenischen Linienstil" den er an die jüngeren Künstler Englands, z.B. an Holman Hunt vermittelte s. LANKHEIT 1965, S. 206. An den hier aufgeführten Beispielen ist dies nicht nachzuvollziehen.

Scotland in Edinburgh (ABB.476)[1552]. In dieser Darstellung ist eine weite steinige Hügellandschaft mit spärlicher Vegetation zu sehen, die in Braun- Beige- und Grau-Tönen gehalten ist. Das obere Bilddrittel wird von einem hellblauen Himmel mit wenigen zarten Wolken zu eingenommen. Im Vordergrund links sitzt Christus auf einem aus Felsbrocken gebildeten Mäuerchen. Er ist sehr traditionell (klassisch) in rotem Gewand mit blauem Mantel in sorgfältig und etwas unnatürlich wirkendem Faltenwurf gezeigt. Er hält die Hände im Schoß zum Gebet verschränkt, den Kopf leicht gesenkt und trägt die gleiche Frisur wie im oben beschriebenen Bild von Dyce. In einem Gedicht, das dem Bild anlässlich der ersten Ausstellung in der Royal Academy in London beigegeben wurde, wird unter anderem auf das von oben auf Christus scheinende göttliche Licht verwiesen.[1553]
Bei genauem Hinsehen stellt man außerdem fest, dass im Hintergrund des Bildes nicht die israelitische Wüste dargestellt ist, sondern die Kulisse der schottischen Highlands.

ABB. 477 u. 478





Ähnlich einsam, vor der Weite einer steinigen Kulisse (Palästinas), wird ein hoffnungslos wirkender Christus in weißem Gewand in **Briton Rivières** (1840-1920) Gemälde (ABB.477)[1554] dargestellt. Das tief gesunkene Haupt und die Qualität der Abbildung lassen nicht wirklich Rückschlüsse auf seine Physiognomie zu, das Haar scheint allerdings dunkel gestaltet zu sein, was auf eine jüdische Physiognomie Jesu hindeuten könnte.
Auch der russische Künstler **Iwan Nikolajewitsch Kramskoj** (1837-87) schildert einen einsamen sinnenden Jesus in seinem 1872 entstandenen Gemälde *Christus in der Wüste*

[1552] ABB: ROTERS 1998, S. 346.
[1553] Das Gedicht ist abgedruckt in AK: THE PRE-RAPHAELITES, Kat. Ausst. Tate Gallery London 1984, London 1984, S. 186. Hier wird auch der meditative Charakter Christi betont und als Symbol des Christentums interpretiert.
[1554] ABB: *Die Kunst für Alle*, 16, 1900/01, S. 401, dort keine weiteren Angaben zum Bild.

(ABB.478)[1555] in der Staatlichen Tretjakov-Galerie in Moskau. Dennoch wirkt die Figur Christi wesentlich individueller und die Physiognomie weicht im Gegensatz zu der Darstellung von Dyce stark von einem „Idealbild" ab. Christus ist nicht mehr von schöner Gestalt mit perfekt drapiertem Gewand, sondern eine verlassene, staubig und nahezu armselig wirkende Person, die in gebeugter Haltung in der Einöde auf einem Felsblock auf einer Anhöhe sitzt. Die rötlichen-braunen, leicht gekräuselten Haare fallen ungekämmt auf die Schulter, die schmalen Füße deuten auf eine ausgemergelte Figur hin, seine im Schoß gefalteten Hände wirken knochig und verkrampft. Das schmale Gesicht hat dunkle Augenbrauen, eine lange spitze Nase und eine krausen kurzen Vollbart – von „Schönheit" kann hier keine Rede sein. Christus ist völlig allein, sein Gesichtsausdruck wirkt deprimiert. Die schroffen Felsen und der weite Landschaftsausblick im Hintergrund lassen die Figur sehr einsam und abseits von jeder Zivilisation erscheinen. Hoffnungslosigkeit liegt in dem Bild. Diese Darstellung führt man auf die Schriften Renans zurück, dessen Vorstellungen in ganz Europa bis nach Russland hin Einfluss auf die religiöse Kunst nahmen. In Russland entwickelte sich auf der Grundlage von Renans Ideen die Bewegung des Tolstoiismus. „Kramskojs 'Christus in der Wüste' ist das erste den Ideen dieser Bewegung verpflichtete Bild und zugleich eine vollkommene Illustration des Renanschen Positivismus. Man ist bei näherer Betrachtung überrascht, in welchem Maße sich der Maler die Thesen des französischen Historikers zu Eigen gemacht hat. Christus ist hier als irgendein armer Teufel geschildert, der sich am Wege niedergesetzt hat, um Atem zu schöpfen und nachzudenken."[1556] Das Bild zielt ganz auf die Person Christi hin. Čelebonović interpretiert Christus bei Kramskoj als Personifikation aller die Menschheit quälenden Leiden. Somit sei es jedem Menschen freigestellt, dem Beispiel Christi zu folgen, ein Gedanke, der auch in einem Brief Kramskojs an seinen Freund Garsachin zum Ausdruck kommt. Hier schreibt er: „Ich sehe deutlich, daß es im Leben eines jeden irgend nach Gottes Ebenbild geschaffenen Menschen einen Augenblick gibt, wo er zögert, ob er sich nach rechts oder links wenden soll, ob er das Geld zu seinem Gotte machen oder dem Bösen auch nicht einen Fußbreit weichen wird: Wir wissen alle, wie dieses Zögern gewöhnlich ausgeht."[1557] Roters deutet den Christus eher als einsamen Denker, „brütend, in sich gekehrt und erhaben"[1558]. Postnikova weist in Anlehnung an Goldstein darauf hin, dass der Künstler

---

[1555] ABB: AK: DER TRAUM VOM GLÜCK: Die Kunst des Historismus in Europa, Kat. Ausst. Wien 1996/97, Bd. 1, S. 107; vgl. BIRD, Alan: A History of Russian Painting, London 1987, S. 119. - HALLMANN, Gerhard: Russische Realisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Rosenheim 1989, S. 106-107.
[1556] ČELEBONOVIĆ 1974, S. 53. Sie beruft sich ihrerseits insbesondere auf GOLDSTEIN, S. N., in: Istoria ruskogo iskustava, Moskau 1965-1968, Bd. 9,1, S. 183.
[1557] ČELEBONOVIĆ 1974, S. 54.
[1558] ROTERS 1998, S. 347.

selbst das Werk als „Darstellung des Weltschmerzes“ gesehen hat.[1559] Das Gemälde erfuhr große Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, und man hoffte, dass der eine Generation jüngere Kramskoj mit seinem unvollendeten Werk *Christus vor Pilatus* (o.ABB.) dem älteren Iwanow vergleichbar würde.[1560]

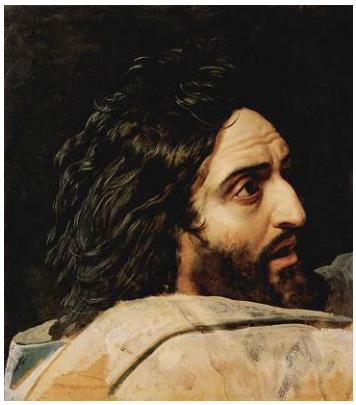
Der größtenteils in Rom lebende russische Historienmaler **Alexander Andrejewitsch Iwanow** (1806-1858) hatte sich zwanzig Jahre lang (1837-57) der Entstehung seines Hauptwerkes *Messias/Der Messias erscheint dem Volke* (ABB.479)[1561] in der Tretjakow-Galerie in Moskau gewidmet.[1562] Das monumentale Gemälde zeigt die Menschenscharen, die sich zur Taufe am Jordan einfinden.



ABB. 479-482







[1559] POSTNIKOVA, Olga: Historismus in Rußland, in: AK: DER TRAUM VOM GLÜCK. Die Kunst des Historismus in Europa, Kat. Ausst. Wien 1996/97, Bd. 1: Beiträge, S. 110.
[1560] HENCKEL, Wilhelm: Eine russische Künstlerunterhaltung nach Kasanowskij, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 96.
[1561] ABB: URL: http://www.wikipedia.org.
[1562] Iwanow schloss in Rom u.a. Freundschaft zu Nikolai Gogol und lernte die Nazarener kennen. Zum Gemälde s.a. POSTNIKOVA, in: AK: DER TRAUM VOM GLÜCK 1996/97, Bd. 1, S. 109. - ROTERS 1998, S. 347f. Zu Iwanow s.a. AK: RUSSISCHE MALEREI IM 19. JAHRHUNDERT, Kat. Ausst. Zürich 1989, S. 46 u. S. 110f. - HALLMANN 1989, S. 46-51.

Über die im Hintergrund angedeuteten Hügelketten bewegt sich von rechts kommend eine größere Personengruppe verschiedener Altersstufen in orientalisierender Kleidung in den Bildvordergrund. Hier formieren sich weitere Gruppen. Am rechten Bildrand vermittelt eine Zweipersonengruppe das Geschehen zur Bildmitte und zur linken Bildhälfte hin: Ein bärtiger Mann beugt sich zu einem Knaben hinunter und macht diesen offensichtlich auf die Person des Johannes aufmerksam, die in Fell und Mantel gehüllt ist. Am linken Bildrand wird das Jordanufer angedeutet, ein nackter Knabe entsteigt dem Wasser. Zeitler hat darauf hingewiesen, dass die unbekleidet dargestellten Menschen über den inhaltlichen Aspekt der Taufe im Jordan hinaus einen Hinweis auf den nackten Menschen als Gottes Schöpfung und dessen Ebenbild bedeuten könnten.[1563] Ein älterer Mann lenkt die Aufmerksamkeit auf Johannes. Dieser nimmt seinerseits Blickkontakt zu der nahenden Menschenmenge auf, seine ausgestreckten Arme (mit dem Kreuzesstab in der Linken) weisen jedoch auf das eigentliche Bildthema, auf den aus dem Hintergrund nahenden Christus, hin. Auch zwei Reiter, Schlusslichter der Menschenmenge, haben die Köpfe zu Christus gelenkt. Obgleich er klein dargestellt ist, bleibt der Blick des Betrachters auf ihm haften. Christus ist wiederum traditionell gezeigt, mit rotem Gewand und blauem Mantel sowie mit blondem Haar. Er schreitet auf hellbraunem Erdreich, wirkt ruhig und in sich gekehrt, ein Eindruck, der auch durch seine Haltung mit den gefalteten Händen verstärkt wird. Die helle Bodenzone scheint wiederum mit dem Himmel zu korrespondieren, die Christusfigur wirkt zudem leicht unscharf. In der Skizze zum Gemälde von 1834 (ABB.480)[1564] aber ist Christus deutlich mit dunklem Haar abgebildet. Im Gegensatz zu der vergeistigten und zarten Christusfigur des Gemäldes erscheint Johannes sehr aktiv und präsent, markant und kraftvoll. Meines Erachtens erscheint Christus hier nicht nur als Menschensohn, sondern gerade durch die deutliche Differenzierung gegenüber den anderen Figuren und durch die genannten Gestaltungsmittel, abgerückt von der rein irdischen Ebene. Das Gemälde entstand in Italien, worauf die südliche Landschaft und die Christusfigur hindeuten, die sich an die der Nazarener anlehnt, mit denen Iwanow in Rom Kontakt hatte. Der Künstler bemüht sich um historische „Richtigkeit“ sowohl was die Landschaft als auch die Kostümierung und die Physiognomien der Dargestellten anbelangt. Wie Einzelstudien (ABB.481 u. 482)[1565] zeigen, hat Iwanow versucht, den Personen ein orientalisches Aussehen zu geben. Durch Studien in der Bibliotheca Minerva und im Archäologischen Institut in Rom hatte der Künstler sich der Darstellung des historischen

[1563] ZEITLER 1966, S. 64.
[1564] ABB: URL: http://www.tanais.info.
[1565] ABB: URL: http://www.wikimedia.com.

Jesus angenähert; dennoch ist Christus letzten Endes nicht als Jude gezeigt. Eine ersehnte Palästinareise konnte Iwanow nicht verwirklichen. Stilistisch ist das Gemälde dem Klassizismus verpflichtet. Als literarische Vorlagen dienten ihm Johann Gottfried Herders „Vom Geist der hebräischen Poesie“ von 1782 und „Das Leben Jesu“ von Strauß.
Das Gemälde wurde erstmals 1857 in Sankt Petersburg ausgestellt, Iwanow wurde als berühmtester Maler Russlands gefeiert, der diese Anerkennung fast ausschließlich seinem Hauptwerk verdankt, zu dem darüber hinaus eine überaus große Anzahl von Studien und weitere religiöse Monumentalbilder entstanden sind (z.B. *Christus erscheint Maria Magdalena nach der Auferstehung* und *Christus vor Pilatus*).[1566] Die Vermischung orientalisierender Begleitfiguren mit einer traditionellen, idealisierten Christusfigur scheint trotz des Bestrebens nach Authentizität gängig und wird beispielsweise noch 1890 von dem dänischen Künstler **Carl Heinrich Bloch** (1834-1890) in dessen Gemälde *Bergpredigt* (ABB.483)[1567] umgesetzt, in der Christus von orientalisch gekleideten Männern umgeben auf einem großen Felsblock sitzt. Im Hintergrund der Szene ist eine (vermutlich palästinensische) Gebirgslandschaft angedeutet.

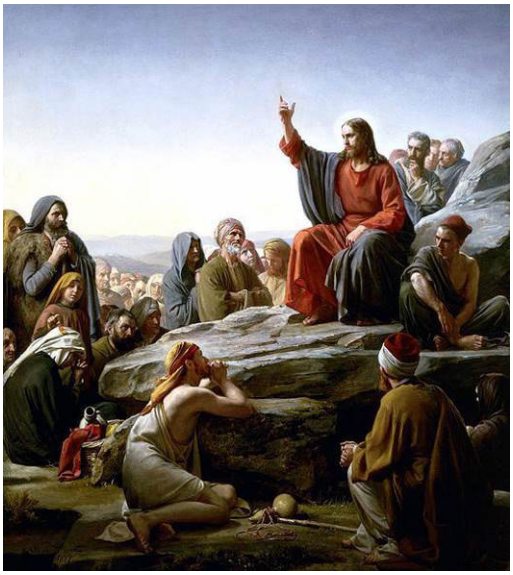






ABB. 483-485

Weniger traditionell verfuhr der jüngere britische Kollege von Dyce und Präraffaelit **William Holman Hunt** (1827-1910) mit der Christusdarstellung: Zwischen 1854 und 1877 hatte er überaus

[1566] ZEITLER 1966, S. 209.
[1567] ABB: URL: http://www.exmin.org. Das Bild ist bis heute überaus bekannt und präsent, es ist im Internet mit circa. 33.900 Bildeinträgen verzeichnet!

intensive Palästina- und Jerusalem-Studien vor Ort betrieben und sich mit Land, Leuten und Geschichte auseinander gesetzt. Dies kommt insbesondere in seinen Gemälden *The Finding of the Saviour in the Temple/Jesus im Tempel* von 1854-60 (ABB.484)[1568] in Birmingham und *The Triumph of the Innocents/Flucht nach Ägypten* in drei Fassungen von 1871-79 (ABB.485)[1569] zum Ausdruck.[1570] Als religiöser Künstler lag ihm die größtmögliche Authentizität der biblisch historischen Wahrheit besonders am Herzen. Die Nachtszene des Gemäldes *The Triumph of Innocents* spielt an der Straße nach Gaza, circa eine Tagesreise von Bethlehem entfernt. Die Figuren von Maria und Joseph sind orientalisch bzw. jüdisch inspiriert. Das Christuskind selbst hat einen roten kurzhaarigen Lockenkopf. Die Landschaft im Hintergrund wirkt allerdings wenig orientalisch, abgesehen von einer Palme, mit der Darstellung von Feldern und Laubbäumen eher englisch; auch die Kinder/Putti, welche die Heilige Familie begleiten, haben mit ethnographischer Genauigkeit wenig zu tun. Einem jüdischen Knaben nachempfunden wirkt Christus als zwölfjähriger im Tempel; er trägt dunkles, halblanges und lockiges Haar, hat dunkle Augen und trägt ein fremdartig wirkendes Gewand mit Fransensaum. Zu seiner Rechten sitzen Männer mit orientalischen jüdischen Physiognomien und entsprechenden traditionellen Trachten auf dem Boden.

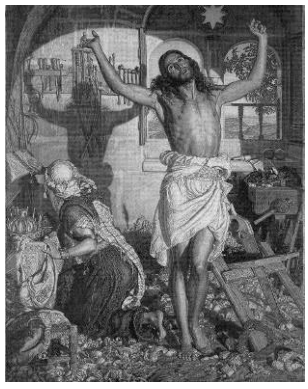
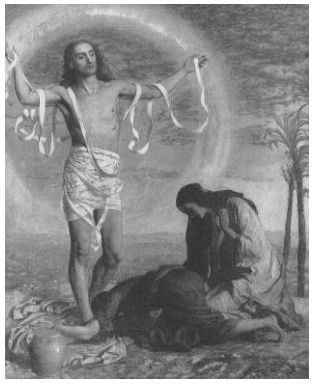




ABB. 486, 488 u. 489

[1568] ABB: Prometheus Bildarchiv. Zum Gemälde s.a. BARRINGER, Tim: The Pre-Raphaelites: Reading the Image, London 1998, S. 125ff. - LANDOW, George P.: William Holman Hunt and typological Symbolism, New Haven/London 1979, S.8f.
[1569] Hier gezeigt ist die Fassung aus Liverpool. ABB: URL: http://www.2.bp.blogspot.com.
[1570] Hierzu s.a. SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1977, S. 403, vgl. HARDING, Ellen (Hrsg.): Reframing the Pre-Raphaelists: Historical and theoretical Essays, Aldershot 1996, S. 231. Berichte zu dem Gemälde finden sich in Deutschland 1861-62 in der Zeitschrift *Christliches Kunstblatt*, s. WESTENDORF, Brigitte: Englische Präraffaeliten in deutschen Augen. Die deutsche Rezeption der englischen Präraffaeliten von ihren Anfängen bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs, Frankfurt/Mainz 1992, S. 23. - HUPPERTZ, A.: Holman Hunt (1827-1910), in: *Die christliche Kunst*, 7, 1910/11, S. 88f.



ABB. 487

Ein jüdisches Modell in Jerusalem diente Hunt für die Christusdarstellung in einer weiteren, sehr ungewöhnlichen Darstellung, dem Ölgemälde *Shadow of Death/Der Schatten des Todes* von 1873/74 (ABB.486)[1571] in der City Art Gallery Manchester.[1572] Christus steht etwas aus dem Bildzentrum heraus nach rechts gerückt. Er hat beide Arme erhoben, einen Fuß leicht angewinkelt und hat den Kopf nach hinten oben gewendet; sein verklärter Blick geht in Richtung Himmel. Er ist nackt und hat um die Lenden ein weißes Tuch gewunden, das mit einem orientalischen Gürtel auf der Hüfte befestigt ist. Er ist von schlanker sehniger Gestalt und hat langes lockiges, relativ dunkles Haar, einen Vollbart, sowie eine schmale Nase. Der Mund ist wie in Ekstase leicht geöffnet. Sein Kopf wird von einem Nimbus hinter fangen. Im Hintergrund wirft die von vorne hell angestrahlte Figur einen Schatten an die Wand. Das Schattenbild erscheint vor einem an der Wand hängenden Kreuz und erinnert an den Kruzifixus. Christus befindet sich auf dem Gemälde in einer Zimmermannswerkstatt voll mit Hobelspänen, die bestückt ist mit einer Werkbank, Werkzeug und verschiedenen weiteren Utensilien. Die realitätsnahe Wiedergabe der Zimmermannswerkstatt ist auch in dem bekannten Gemälde *Christus in der Zimmermannswerkstatt/Christ in the House of his Parents* von 1849/50 (ABB.487)[1573] seines Kollegen **John Everett Millais** (1829-1896) dargestellt, der im Übrigen einen rotblonden

[1571] ABB: Prometheus Bildarchiv. Zum Gemälde *Shadow of Death* s.a. LANDOW, George P.: William Holman Hunt and typological Symbolism, New Haven/London 1979, S. 1-7.
[1572] Hierzu hat er 1869 eine Einzelstudie angefertigt, s. SCHLEINITZ, O. von: William Holman Hunt, Bielefeld 1907, S. 132.
[1573] ABB: AK: THE PRE-RAPHAELITES, Kat. Ausst. Tate Gallery London 1984, London 1984, S. 79, Kat. 26. Zur Bildinterpretation s. Ebda, vgl. GROSS, Friedrich: Biblischer Orient und Präraffaeliten, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 500.

Christusknaben in westlichem Milieu gezeigt hat.[1574] Bei Hunt geben Rundbogenfenster im Hintergrund einen Ausblick auf eine Hügellandschaft frei. Links im Bild kniet in Rückenansicht eine Frau in orientalischer Kleidung. Sie öffnet gerade eine Truhe, wendet den Kopf und sieht den „Schatten des Todes", die Kreuzigung. Im Bogensegment des Zwillingsfensters ist eine Sternform ausgearbeitet, die nach Meinung der Autorin wie ein Hinweis auf das Himmlisch/Göttliche wirkt. Meines Erachtens hat Hunt hier den Ansatz unternommen, einen jüdischen Christus darzustellen, dessen ungewöhnliches Erscheinungsbild weit vom traditionellen blonden, westlichen Christusbild abweicht. Diesen Christuskopf hat Hunt nochmals fast identisch als Ausschnitt in einem Gemälde *Der Vielgeliebte* (o.ABB.)[1575] wiederholt, das in Privatbesitz an Edward VII. gegangen ist. Er folgt somit einem Ansatz seines Landsmannes **David Wilkie** (1799-1841), der eine jüdische Christusphysiognomie gefordert hatte, in Anbetracht seiner europäischen Käuferschaft in seinem eigenen Gemälde *Christus vor Pilatus* (o.ABB.) allerdings auf einen allzu orientalisch aussehenden Christus verzichtete.[1576] Das Bild (ABB.486) scheint erfolgreich gewesen zu sein, denn es wurde von Frederic Stacpoole für eine Auflage von 4000 Exemplaren gestochen (ABB.488)[1577]. Einige Jahre zuvor, 1847, während seiner Studienzeit an der Royal Academy in London hatte Hunt das Gemälde *Christus und die zwei Marien* (ABB.489)[1578] geschaffen. Es zeigt Christus als Auferstandener in einem ähnlichen Standmotiv mit erhobenen Armen, um die sich wie Girlanden Binden winden. Dieser Christustypus ist im Gegensatz zu dem späteren Gemälde noch traditionell, nazarenisch blond und mit westlicher Physiognomie dargestellt.



ABB. 490

[1574] Zur Genese und den künstlerischen Vorbildern für Millais' Gemälde siehe den Aufsatz von Albert BOIME: Sources for Sir John Everett Millais's 'Christ in the House of his Parents', in: *Gazette des Beaux Arts*, 6/86 (Sept. 1975), S. 71-84.
[1575] ABB: SCHLEINITZ 1907, S. 133.
[1576] Das unvollendete Gemälde Wilkies ist erwähnt bei KAFFANKE 2001, S. 188. Zu John Wilkie s.a. AK: PAINTINGS AND DRAWINGS BY SIR DAVID WILKIE R.A. (1785–1841), Kat. Ausst. Royal Academy of Arts London 1958, hrsg. von John Woodward, London 1958.
[1577] ABB: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.8.2000, S. 53. Vermutlich handelt es sich hier um eine Wiedergabe des genannten Kupferstichs.
[1578] ABB: AK: PRE-RAPHAELITES 1984, S. 51.

Das Thema der Kreuzigung war im Zusammenhang mit der Orientmalerei beliebt und Inhalt verschiedener Gemälde. 1867 hat **Jean-Leon Gérôme** das Gemälde: *Jerusalem/Die Kreuzigung* im Musée d'Orsay in Paris (ABB.490)[1579] vollendet. In diesem Werk ist die Kreuzigung allerdings nicht in den Bildmittelpunkt gerückt, sondern der Betrachter wird auf den Berg Golgatha versetzt (im Vordergrund), von dem aus man den Blick über einen mit Bäumen versehenen Abhang auf die gegenüber gelegene Stadt Jerusalem hat. Der Himmel über der Stadt ist wolkenverhangen und auf der linken Seite blutrot gemalt, während von rechts schwarze Wolken unheilverkündend aufziehen. Die Mondsichel scheint durch die dunkle Wolkenmasse hindurch. Golgatha ist in gleißendes Licht gehüllt. Die orientalische Landschaft und die Stadt sind realitätsnah dargestellt. Die Kreuzigungsszene selbst wird auf die Darstellung der Schatten reduziert, welche die drei Kreuze mit den Gekreuzigten werfen. Christus ist bereits an das Kreuz geschlagen, sein Kopf scheint auf die Brust herab gesunken. Eine Gruppe berittener Römer, begleitet von Fußvolk bewegt sich links den Hügel hinab und schließt einen langen Zug von Personen ab, der bis zum Stadttor reicht. Das „Spektakel" der Kreuzigung ist offensichtlich vorüber, die Gekreuzigten bleiben alleine auf Golgatha zurück.

Während Gerome den Hauptaspekt auf die ethnographisch genaue und orientalische Landschaftsschilderung gelegt hat, rückt in den Gemälden des ungarischen Künstlers **Mihály von Munkácsy** (1844-1900) die Figurendarstellung und insbesondere die Darstellung Christi stärker in den Vordergrund. Munkácsy stand unter Einfluss der französischen Orientalisten, da er, nach dem Studium in Budapest, Wien, München und Düsseldorf lange Zeit (von 1872 bis 1896 und somit auch zur Entstehungszeit der im Folgenden beschriebenen Werke) in Paris lebte.[1580] Zunächst wird die Christusfigur in dem Bild *Christus auf dem Berg Golgatha/Golgatha* von 1883/84 aus der Sammlung Wanamaker in Philadelphia (ABB.491, Ölstudie zum Gemälde)[1581] betrachtet.[1582]

Im Gegensatz zu den oben vorgestellten Panoramen ist hier nur ausschnittsweise Landschaftshintergrund (rechts im Bildhintergrund) zu sehen. Im Zentrum steht das Felsplateau auf dem sich die Szene abspielt. Aus der Mitte etwas nach rechts herausgerückt, hebt sich die Figur Christi in hellem Umhang aus der sie halbkreisförmig umgebenden (in dunkleren Tönen dargestellten) Menschenmasse ab. Christus steht aufrecht und würdig mit

---

[1579] ABB: URL: http://www.museeorsay.fr; © RMN (Musée d'Orsay)/ Hervé Lewandowski, s.a. ABB. bei ILGES, F. Walter: Michael von Munkacsy, (Künstler-Monographien, Bd. 40), Bielefeld/Leipzig 1899, nach S. 88.

[1580] Zu Munkácsy s.a. VÉGVÁRI, Lajos (Hrsg.): Katalog der Gemälde und Zeichnungen Mihály Munkácsys, Budapest 1959. – BENDA, K.: Munkácsy Mihály von, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, Wien 1815–1950, Bd. 6, S. 442 f.

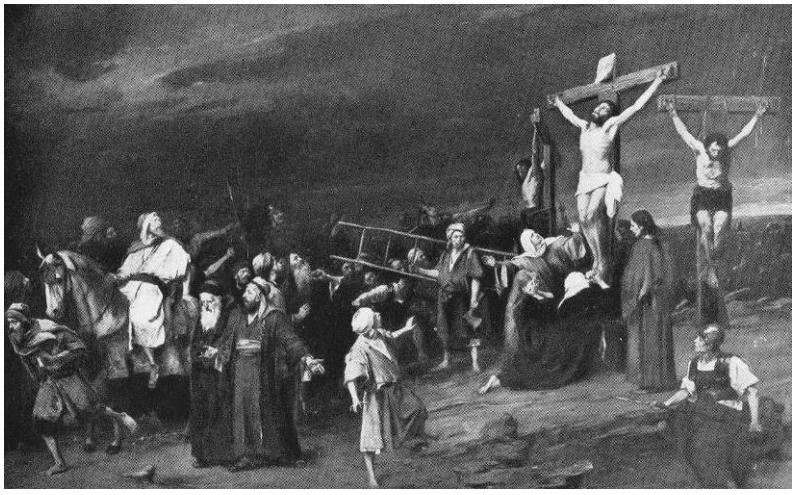
[1581] Hier gezeigt ist die Ölstudie zum Gemälde aus Paris, s. VÉGVÁRI 1959, S. 57. ABB: URL: http://www.mihalymunkacsy.org. – s.a. ABB. bei ILGES 1899, nach S. 80.

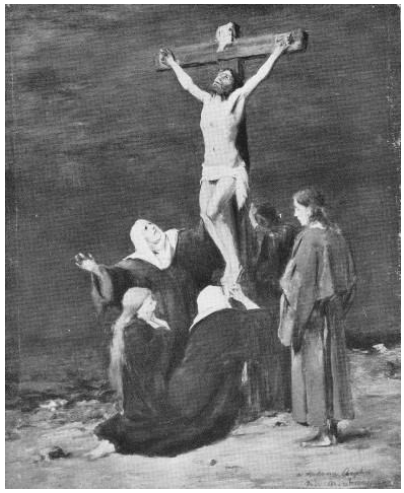
[1582] Zum großformatigen Bild vgl. ČELEBONOVIĆ 1974, S. 51. - DRISKEL 1992, S. 207. Es existieren 2 Varianten und mehrere Skizzen zu dem Bild.

entblößtem Oberkörper und erhobenem Kopf. Er trägt blondes schulterlanges Haar und einen Vollbart, soweit erkennbar mit ebenmäßigen (und westlichen) Zügen. Dargestellt ist der Moment vor der Anheftung Christi an das Kreuz und dessen Aufrichtung, ein dramatischer Augenblick, der in der hinter Christus knienden Frauenfigur (Maria Magdalena) zum Ausdruck kommt. Detailreich und naturnah sind die vielen Assistenzfiguren aus dem hebräischen Volk und die römischen Soldaten geschildert.



ABB. 491-493





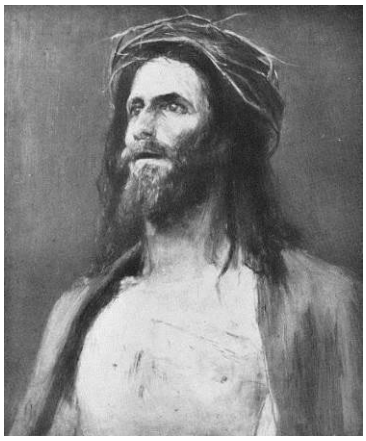
In einem zweiten Gemälde *Golgatha* von 1882/1884 (ABB.492)[1583] in Paris ist die Kreuzigung selbst gezeigt. Das Bild wurde mit einer großen Kampagne sehr erfolgreich in ganz Europa ausgestellt und schließlich von dem Amerikaner John Wanamaker erworben. Driskel betont, dass in beiden Bildern eine genrehafte Darstellung vermieden wurde und verweist auf den Aspekt des Sublimen: „Instead the vast expanse of darkened sky reaches for that aesthetic category termed the „sublime“ and the spectacle augurs those later imagined by Cecil B. De Mille.”[1584]

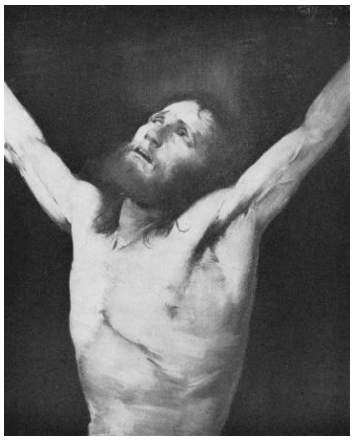
Kirschbaum sieht in dem Gemälde *Golgatha* Gestaltungsformen und mehrere dramatische Motive aus der barocken Kreuzigungsikonographie vertreten, obwohl der Künstler den

[1583] ABB: VÉGVÁRI 1959, Taf. CXXXVIII/387, vgl. ILGES 1899, ABB. nach S. 88.
[1584] DRISKEL 1992, S. 207.

späten Naturalismus angehört.[1585] Anton Tahi interpretiert 1899 Munkácsys *Golgotha* als ein Bild, in dem das „mystische Drama der Kreuzigung in grandioser Weise zum Ausdruck gelangt."[1586]

ABB.494-495





1889 wurde es nochmals in Paris auf der Weltausstellung gezeigt, wo es eine Goldmedaille erhielt. Im Zusammenhang mit dem Gemälde hat Munkácsy verschiedene Studien zum gekreuzigten Christus angefertigt, so unter anderem *Christus am Kreuz* von 1882-1884 (ABB.493)[1587]. In einem Detail *Brustbild Christi* von 1889 (ABB.494)[1588] ist das Leiden Christi sehr realistisch wiedergegeben. Die Physiognomie des ausgezehrten hageren Christi entspricht einer Studie *Christus mit der Dornenkrone* von 1895 (ABB.495)[1589].

Ähnlich aufrecht und würdevoll wie der geschilderte Gekreuzigte wirkt die Christusfigur in dem Ölgemälde *Christus vor Pilatus* von 1880/81 der Magyae Memzeti Galéria in Budapest, hier in einer Ölskizze abgebildet (ABB.496)[1590].

ABB. 496



[1585] KIRSCHBAUM 1968-1976, Bd. 2, Sp. 368.
[1586] TAHI, Anton: Michael von Munkacsy, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1901, S. 416.
[1587] ABB: VÉGVÁRI 1959, Taf. CXXXII/376.
[1588] ABB: Ebda., Taf. CXXXI/358.
[1589] ABB: Ebda., Taf. CXCIII/567.
[1590] ABB: Lempertz Auktion Frühjahr 2008: URL: http://www.lempertz.com. Das abgebildete Bild, vermutlich der Karton, wurde bei Lempertz im Frühjahr 2008 versteigert. Laut Lempertz stammt es aus der Privatsammlung Lohmeyer. Zum Gemälde existiert ferner eine Ölskizze *Christus vor Pilatus* im Musée d'Orsay. Zum genannten Gemälde s.a. ATTILA, Bartha: A Munkácsy-hagyaték fotográfiáirol, in: *Müvészet*, 7, 1978, S. 8-11. - ČELEBONOVIĆ 1974, S. 51. - DRISKEL 1992, S. 203ff. - ILGES 1899; S. 78-80, dort auch eine Schwarzweiß-Abbildung (nach S. 80).

Vor der Kulisse eines Innenhofs wird die Vorführung Christi vor Pilatus geschildert. Dieser hat auf einem durch vier Stufen erhöhten Thron Platz genommen (der eigentliche Stuhl ist allerdings (anders als im großformatigen Gemälde) nicht zu sehen, auf einen Thron lässt sich durch die Ädikula-Architektur vor der Rückwand des Raumes rückschließen). Pilatus ist durch eine weiße Tunika hervorgehoben.
Auch Jesus, der vor einer Menschenmenge steht, die von einem Soldaten mit Speer in Schach gehalten wird, trägt ein weißes Gewand, so dass allein durch diese farbliche Akzentuierung die beiden Hauptpersonen (und zugleich Gegenspieler) des Bildes charakterisiert sind. Er bildet die hellste Zone der gesamten Bildfläche und zieht den Blick des Betrachters auf sich, obgleich seine Figur aus dem Bildmittelpunkt heraus nach links gerückt ist. Weitere größere weiße Flächen bilden spotartige Akzente, die den Betrachter durch das Bild führen: ganz links der helle Turban eines Mannes, über eine Figur im weißen Gewand (mit erhobenen Armen), über den weißen Hemdsärmel des Soldaten zu Christus hin, weiter zum hellen Ärmel und Kopftuch des Anklägers bis hin zu Pilatus. Gleichzeitig werden verschiedene Reaktionen und Emotionen auf die Festnahme Christi gezeigt.
In der näheren Umgebung des Pilatus befinden sich ältere bärtige Männer; sie tragen Turban oder Kopftuch. Der Ankläger mit weißem Vollbart ist orientalisch gekleidet. Er steht in nächster Nähe zu Pilatus und deutet mit ausgestrecktem Arm auf Jesus. Besonders auffällig ist die energische Gestik dieses Mannes, der mit Mittel- und Zeigefinger deutet, den Daumen erhoben und die beiden restlichen Finger angewinkelt hält. Allein seine Hand verrät die Anklage, die er gerade gegen Christus vorbringt - es bedarf keiner Worte, die Eindeutigkeit seiner Geste zu lesen. Sein Gesichtsausdruck, die aufrechte Haltung und das erhobene Haupt unterstützen seine Gebärde und lassen auf einen festen Willen schließen. Die Handbewegung des Anklägers wird in der Haltung des Pilatus aufgegriffen. Auch dieser reagiert eindeutig in seiner Gestik, die allerdings weniger Entschlossenheit als die des Anklägers ausdrückt. Sein Blick ist gesenkt, er wirkt nachdenklich und ernst. Beobachtet man nun die weiteren Personen bezüglich ihrer Gebärdensprache, fällt auf, dass letztere vom Maler besonders sorgfältig ausgearbeitet sind. Munkácsy differenziert klar zwischen unterschiedlichen Haltungen und Gemütszuständen: Die Anwesenden sind teilweise mit ruhig in den Schoß bzw. auf die Knie gelegten Händen und schräg geneigtem Kopf in nachdenklicher oder zuhörender Pose dargestellt. Andere wirken aufgebracht, im Hintergrund erhebt sich aus der dunklen Masse ein Mann, der auf Christus zeigt; ein

anderer auf der linken Bildhälfte streckt beide Arme in die Höhe und scheint zur Kreuzigung aufzufordern.[1591]

Andere wirken neugierig oder stecken flüsternd die Köpfe zusammen, so eine Dreiergruppe hinter dem ausgestreckten Arm des Anklägers. Die Hauptperson, Christus, steht aufrecht zu Pilatus hingewandt. Das gewellte Haar fällt ihm auf die Schultern, seine leicht gewölbte Stirn geht über in zusammengezogene Augenbrauen, durch den schmalen langen Hals und die relativ hohen Wangenknochen wirkt die Gestalt asketisch.

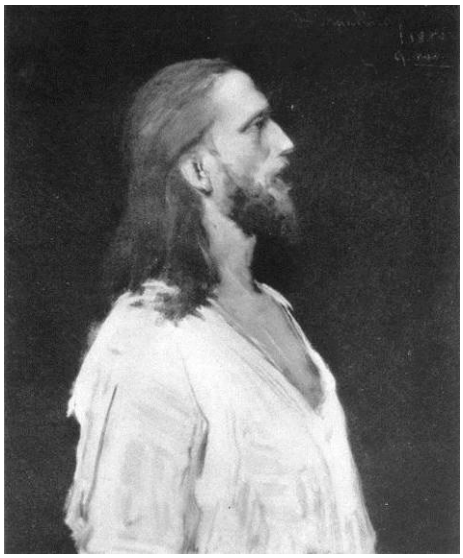


ABB. 497

Sein Blick scheint der Handbewegung des alten bärtigen Mannes in Richtung Pilatus zu folgen. Genaueres ist jedoch nicht mit Bestimmtheit auszumachen, möglicherweise sind die Augen leicht gen Himmel gewandt. Zum Vergleich wird ein *Brustbild Christi* von Munkácsy hinzugezogen, das in der Zeitschrift *Die christliche Kunst* von 1908/09 publiziert wurde (ABB.497)[1592]. In der Großansicht wirkt die Physiognomie Christi noch wesentlich individueller als in dem Gemälde: Das Profil ist nicht im Sinne idealer Schönheit gestaltet, sondern zeigt einen sehr realistisch dargestellten Menschen mit „Ecken und Kanten“: eine Kerbe ist an der Stirn auszumachen, die Nase ist leicht gebogen, unter dem spitz zulaufenden Bart ist ein markantes langes Kinn zu vermuten, unter seinen Augen liegen Schatten.

Zurück zum Gemälde: Während das Volk sich einig zu sein scheint, dass Christus gekreuzigt werden soll, erscheint Pilatus im inneren Zwiespalt: “[...] trotz seines Thronsessels ein in sich gesunkener, armer, schwacher, zweifelnder Mensch, dagegen ihm gegenüber Christus, von wildem Todeshaß umbraust, aber in sich selbst gefestigt, ruhig, zuversichtlich.”[1593] Daun empfindet die Vermenschlichung der Christusfigur als sehr stark: “[...] die göttliche Seite ist ihm soweit genommen, daß man an einen Verbrecher, dem der Prozeß gemacht wird, denken kann. Den Verurteilten scheint vorallem den Ausgang der

[1591] Auch hier fällt die Dramatik der Geste wieder besonders auf. Die weit ausgestreckten Hände scheinen auch die spätere Kreuzigung Christi in ihrer Haltung bereits vorwegzunehmen. Ein starker Schatten auf der Handfläche der rechten Hand scheint nach Erachten der Autorin bereits im Voraus auf die Wundmale Christi hinzudeuten oder als Hinweis „kreuzige ihn“.
[1592] ABB: *Die christliche Kunst*, 1908/09, S. 340.
[1593] HAACK 1907, S. 245f.

Verhandlung zu beschäftigen"[1594], an anderer Stelle spricht Daun von einer "seelischen Macht" Christi.[1595] Auch Ilges analysiert die Christusfigur ausführlich und betont den Aspekt der Menschlichkeit in der Christusdarstellung und, dass der Betrachter mit Christus mitfühle und mitleide.[1596]

Haack beobachtet in dem Bild eine gewisse Gequältheit und Gekünsteltheit und kritisiert: "Es fehlt die von Herzen kommende und zu Herzen sprechende Schlichtheit."[1597] Driskel konstatiert für die Christusdarstellung: „Although his Christ is certainly not the most beautiful of men, he is given a certain nobility by his resolute pose and simple cloak, which sets him apart from the crowd."[1598] Das Gemälde war insgesamt sehr erfolgreich, wie Munkácsy selbst, der in den achtziger Jahren zu den weltweit angesehensten Künstlern zählte und während der Belle Époche eine zentrale Figur der Pariser Kunstszene war.[1599] Anlässlich des Erfolgs des Gemäldes feierte man sogar ein Bankett, bei dem auch Renan anwesend war. Die Zeitung *L'Univers* erklärte feierlich, kein anderes Bild habe vorher solch einen Eindruck hervorgerufen und bestätigte ihm einen Rang zwischen Raffaels *Disputa* und Rembrandts *Nachtwache*.[1600] Tahi erklärt das Bild 1899 zum erfolgreichsten „der letzten fünfzig Jahre".[1601]

Auch die Christusfigur in **Munkácsys** Gemälde *Ecce homo* von 1895/96 (ABB.498)[1602] fand in der Öffentlichkeit großen Zuspruch. Die in einem Innenhof dargestellte Szene zeigt den gefesselten Christus erhöht an der Balustrade einer Loggia. Im Hof befindet sich eine brodelnde Volksmasse. Christus ist mit nacktem Oberkörper und einem roten Umhang bekleidet; er steht gerade und in aufrechter Haltung, den Kopf leicht erhoben. Das schmale Gesicht wird von dunklem Haar und einem struppigen Vollbart gerahmt.



ABB. 498

[1594] DAUN 1909, S. 743.
[1595] DAUN 1909, S. 246.
[1596] ILGES 1899, S. 78.
[1597] Ebda. Die o.a. Charakteristika sieht Haack bei Eduard von Gebhardt verwirklicht.
[1598] DRISKEL 1992, S. 205.
[1599] Hierzu s.a. DRISKEL 1992, S. 205. Driskel verweist an dieser Stelle auf eine Publikation von Zoltan FARKUS: Munkácsy és Sedelmeyer, in: *A Magyar Müvészettörténeti Munkaközösség Evkönyve*, Budapest 1953, S. 607-612. Farkus bezieht sich auf das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Pariser Kunsthändler Charles Sedlmeyer und dessen Geschäftstaktiken. Zum Aspekt der historischen Personen aus der Römerzeit s. a. GROSS 1989, S. 22.
[1600] DRISKEL 1992, S. 205. Zur Wirkung des Gemäldes und der Skizzen auf die Betrachter s.a. ILGES 1899, S. 78-80.
[1601] TAHI, Anton: Michael von Munkacsy, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1901, S. 416.
[1602] ABB: URL: http://www.mihalymunkacsy.org.

Der 18-jährige James Joyce war beim Anblick des Gemäldes „entzückt vom Ideenreichtum des Werkes“ und erachtet die Christusfigur als „grandios, edel, tragisch“.[1603] Joyce war von dem Werk so beeindruckt, dass er sich ausführlich dazu geäußert hat; Čelebonović analysiert dessen Aussage wie folgt: „Der Begründer des Christentums erscheint hier als die Verkörperung der Größe und Macht, die ein Weltendrama in Bewegung setzen wird. Seine Erscheinung hat für Joyce keine Spur des Übermenschlichen, er nimmt in seinen Zügen nichts Göttliches wahr, und zwar nicht weil der Künstler bei der Darstellung des Göttlichen versagt hätte […], sondern weil dies der künstlerischen Konzeption entsprach […].“[1604] Rosenberg hat Munkácsy und Uhde als Bahnbrecher der neuen, auf Natur und Geschichte gegründeten Richtung angesehen.[1605] In Munkácsys Gemälde sieht er die erste „echt historische Behandlung biblischer Stoffe“[1606]. In seiner Charakterisierung hebt Rosenberg den Mut Christi hervor, der in der Darstellung „einem wütenden Volkshaufen Trotz bietet und für dasjenige, was ihm als Wahrheit gilt, zu sterben bereit ist“[1607]. Die Gestaltung der Figuren als wirklichkeitsnahe Personen wird von Rosenberg als „wahr“ empfunden, sie vereine Lebenswahrheit mit archäologischen Kenntnissen. Als Nachahmer sieht er Künstler wie Albert Keller (*Auferweckung einer Toten*) oder *Christus und die Ehebrecherin* von einem Münchner Künstler namens A. Wulf (o.ABB.).[1608]

9.3 Das Christusbild der biblischen Orientmalerei in Deutschland

Originalschauplätze aus dem Heiligen Land wurden in Deutschland bereits 1839 durch einen 40 Blätter umfassenden Lithographie-Zyklus mit dem Titel „Bilder aus dem heiligen Lande, nach der Natur gezeichnet“ von Johann Martin Bernatz (1802-1878) nach einer Reise von Konstantinopel durch Kleinasien, Palästina und die Sinai-Halbinsel durch Ägypten bekannt.[1609] 1855 erschien außerdem ein *Album des Heiligen Landes* mit Lithographien von Bernatz, der auf diesem Gebiet brillierte und unter anderem für die englisch-indische Regierung unterwegs und tätig war. Der bereits oben genannte Wilhelm Gentz war einer der ersten deutschen Künstler, der die (biblische) Orientmalerei unter

---

[1603] ČELEBONOVIĆ 1974, S. 51f., zitiert nach: JOYCE, James: Royal Hibernian Society, 'Ecce Homo', in: *The critical writings of James Joyce*, London 1959.
[1604] ČELEBONOVIĆ 1974, S. 52.
[1605] ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 559.
[1606] Ebda., S. 560.
[1607] Ebda.
[1608] Ebda, S. 561. Das von Rosenberg genannte Bild Kellers „Auferweckung einer Toten“ bezieht sich vermutlich auf *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein* von 1886. Welchen Künstler er genau mit „A. Wulf“ meint, gibt Rosenberg nicht an.
[1609] Zum Thema der Orientmalerei in Deutschland s. prinzipiell auch: GÜNTHER, Erika: Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland, Phil. Diss. Münster 1988, Münster 1990. Martin Bernatz ist genannt bei KAFFANKE 2001, S. 187. Zu diesem Künstler s. HOLLAND, Hycinth: Bernatz, Johann Martin, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 46, 1902, S. 390–392.

direktem französischen Einfluss in Deutschland von den fünfziger Jahren an bekannt machte (etwa gleichzeitig mit Hermann Kretschmer (1811-1890).[1610] Nahezu gleichzeitig mit Gentz schuf **Adolf von Menzel** ein Gemälde mit dem Titel *Zwölfjähriger Jesus im Tempel* (ABB.499)[1611], das 1851 für die Weihnachtsausstellung der Berliner Akademie angefertigt wurde.



ABB. 499

Eine in Hamburg erhaltene farbige Pastellstudie bereitete das Gemälde vor (o.ABB.)[1612], außerdem wurde 1852 eine Lithographie nach dem Originalbild angefertigt.[1613] Auf dem Gemälde ist der Jesusknabe mit rotem, kurzgelocktem Haar (wie bei Dürers gleichnamigem Bild) gezeigt. In einem weißen Gewand, von hellem Licht angestrahlt, steht er im Zentrum des Bildes, umringt von den Schriftgelehrten. Sein Haar ist von einem zusätzlichen Schimmer umgeben, der an die Göttlichkeit Christi erinnert. Die Physiognomien der Gelehrten sind deutlich nach orientalischem Vorbild gestaltet. Wie Dittmar gezeigt hat, dienten Menzel polnische Juden als Modelle, die allerdings eher einem antijüdischen Bild ihrer Zeit entsprachen.[1614] Das Bild gilt allgemein als erstes (bekanntes) Beispiel des deutschen biblischen Orientalismus im Geiste der protestantischen Bibelkritik von David Friedrich Strauß und Bruno Bauer. Darüber hinaus war es bei den Zeitgenossen Menzels umstritten und erhielt „seine zeitgenössische Brisanz überdies durch die Tendenzen eines besonders seit den vormärzlichen vierziger Jahren ‹modernen Realismus›, der genrehafte Momente in die werthöchsten Gattungen der religiösen Historienmalerei aufzunehmen bereit war, […] und dem in Deutschland immer noch vorherrschenden Nazarenertum und

---

[1610] Zu Kretschmer s. THIEME-BECKER, Bd. 21, 1927, S. 512-513.
[1611] ABB: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 499, Abb. 375. – Farbabbildung der unten angeführten Gouache s. AK: MENZEL, DER BEOBACHTER, Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1982, München 1982, S. 108. Hier wird auch auf die „teilweise beißende Farbzusammenstellung" hingewiesen, die dem Disput Nachdruck verleihe. Außerdem wird die „strahlende Reinheit des Kindes in seiner übernatürlichen Sicherheit" sowie die Kontrastierung zwischen warmen und kalten Farbtönen betont.
[1612] ABB: GROSS 1983/84, S. 499.
[1613] Zu Menzels Lithographie s. DITTMAR, Peter: „Der zwölfjährige Christus im Tempel" von Adolph Menzel. Ein Beispiel für den Antijudaismus im 19. Jahrhundert, in: *IDEA, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 6, 1987, S. 81-96. Boetticher verzeichnet außerdem ein sogenanntes „Transparentgemälde" mit dem Titel: *Christus im Tempel im Streit mit den Pharisäern von seiner Mutter überrascht, 12 Figuren, 1851.* Solche Transparentgemälde wurden seiner Aussage zufolge von jüngeren Berliner Künstlern anlässlich von Weihnachts-Ausstellungen für wohltätige Verwendung angefertigt, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 18.
[1614] DITTMAR 1987, Anm. 4; vgl. KAFFANKE 2001, S.225-227.

Neoklassizismus entschieden widersprach."[1615] Im Gegensatz zu **Jean-Auguste-Dominique Ingres'** Gemälde *Jésus parmi les docteurs* von 1842 bis 1862 (ABB.500)[1616] im Musée Ingres in Montauban ist bei Menzel die radikale Reduzierung des Geschehens auf die Personen in Nahansicht auffällig.[1617]

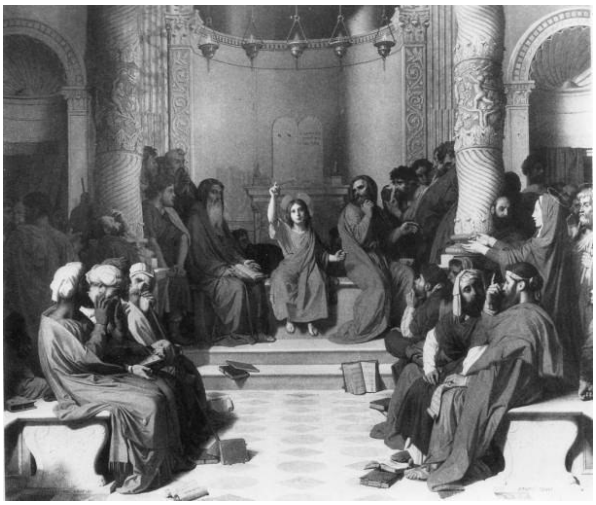




ABB. 500 u. 501

Bei Ingres spielt die Szene in einem Sakralraum, der eher italienisch als orientalisch anmutet, wenngleich die auf dem Altar aufgestellten Gesetzestafeln ihn als Synagoge ausweisen.[1618] Die Pharisäer mit ihren orientalisierenden Physiognomien bilden ein Spalier für den im Bildzentrum frontal ausgerichtet sitzenden Jesus. Er trägt schulterlanges glattes Haar, ist durch einen Heiligenschein ausgezeichnet und hat seinen rechten Arm zum Redegestus erhoben. Heller Lichtschein beleuchtet ihn von vorne und hebt ihn hervor, ähnlich wie es auch in Menzels Bild der Fall ist. Als direkte Nachfolge zu Menzels Darstellung bieten sich Max Liebermanns (1847-1935) Gemälde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* von 1879 in der Hamburger Kunsthalle (s.u.)[1619] und **Ernst Karl Georg Zimmermanns** (1852-1901) Gemälde *Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel* (ABB.501)[1620] an.

Christus ist bei Zimmermann im Bildmittelpunkt als Jüngling mit dunkelbraunem kurzgelocktem Haar und jüdischer Physiognomie (mit gebogener Nase) dargestellt. Er steht

---

[1615] GROSS Friedrich: Biblischer Orient und Präraffaeliten, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S.499.
[1616] ABB: DRISKEL 1992, S. 110 Fig. 36.
[1617] Zu dem Gemälde s. AMAURY-DUVAL, Eugène Emmanuel: L'Atelier d' Ingres, Paris 1878. - BERGER, Klaus: Ingrism and Pre-Raphaelitism. Actes du XIXe Congrès international d' histoire de l' art, Paris 1958, S. 479-485. - DRISKEL 1992, S. 109f.
[1618] Als Quelle für die Komposition führt Driskel ein nicht weiter spezifiziertes Fresko gleichen Themas in San Francesco in Assisi an, das im 19. Jahrhundert Giotto zugeschrieben wurde, s. DRISKEL 1992, S. 111. Der Vergleich zu dem Fresko im Nordquerschiff erscheint allerdings nicht von Relevanz.
[1619] Hierzu s.a. MEIER-GRAEFE, Julius: Max Liebermann, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, 15: Freie Kunst der *Kunst für Alle*, 22, 1907, S. 177-190. - AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, Nr. 427. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 186.
[1620] AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 553. ABB: Ebda., S. 553, Abb. 427a (nach der Radierung von W. Krauskopf in: *Zeitschrift für bildende Kunst,* 15, 1880, o. S.).

inmitten der Schriftgelehrten, die ebenfalls deutlich durch jüdisches Aussehen charakterisiert sind. Im Vergleich zu Menzel wirken Zimmermanns Juden fast karikaturhaft überspitzt. Laut Ostini war es ein Wagnis, den Stoff „menschlich und historisch" umzusetzen, mit einem „kecken Realismus".[1621] Nicht nur der inhaltliche Aspekt der Darstellung habe bei Zimmermanns Zeitgenossen Aufsehen erregt, sondern auch die malerische Umsetzung mit starken Farben und leichter Pinselführung.[1622] Das Gemälde Zimmermanns wurde auf der Münchner internationalen Kunstausstellung 1879 ausgestellt und dort sofort verkauft. Desweiteren wurden nach dem Gemälde eine Radierung von W. Krauskopf sowie ein Holzschnitt von Th. Knesing angefertigt. Im Gegensatz zu dem ebenfalls 1879 ausgestellten Bild gleichen Themas von Max Liebermann, das großen Protest in der Öffentlichkeit auslöste, wurde das Bild Zimmermanns allgemein wohlwollend anerkannt. Der Künstler versuchte, „die neu gefundene geschichtliche Wahrheit mit den Schönheitsbegriffen der Zeit" zu vereinen. „Er ging von der Ansicht aus, daß zunächst das ästhetische Bedürfnis befriedigt werden müßte, nachdem das Dogma von der idealen Göttlichkeit Christi in der Überzeugung der Gebildeten einen derben Stoß erlitten."[1623] Rosenberg bemerkt bezüglich des Bildes von Zimmermann: „[...] Sein Jesusknabe im Tempel enthielt bereits den Quell aller Poesie, die Begeisterung und die Absicht, die Wahrheit zu sagen, ohne zu verletzen oder gar an die Karikatur zu streifen. Das Schönheitsgefühl der Gebildeten, welche sich mit den Ergebnissen der unerbittlichen historischen Forschung vertraut gemacht haben, kann durch solche Schilderungen nicht mehr verletzt werden umso weniger als Zimmermann an seinen Grundsätzen festgehalten hat."[1624] Gurlitt plädiert anlässlich des Gemäldes für das Bewusstsein, dass jede Zeit aus ihrem eigenen Geiste heraus ein gültiges Christusbild schaffen muss. Im Judentum (und somit für die Darstellung Christi als Jude) sieht er eine eigene kulturelle Einheit, die christliche Kirche hingegen sei nicht nur einer bestimmten Nationalität zuzuordnen, sondern sei eine Weltkirche. Christus sei nicht als Sohn eines Judengottes zu sehen, sondern Sohn des Weltenschöpfers, der über Volk und Zeit stehe.[1625]

Da das Gemälde von **Max Liebermann** *Der zwölfjährige Christus im Tempel* von 1879 (ABB.502)[1626] in der Hamburger Kunsthalle hinlänglich in der Kunstgeschichte bekannt ist, wird es hier nur kurz (und fokussiert auf unser Thema) betrachtet.

[1621] OSTINI, Fritz von: Ernst Zimmermann, in: *Die Kunst unserer* Zeit, 13, 1902, S. 118.
[1622] Ebda. S. 120.
[1623] ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 467.
[1624] Ebda.
[1625] GURLITT 1900, S. 561f.
[1626] ABB: BRANDT 1978, S. 331.



ABB. 502

Es handelt sich um ein Jugendwerk Liebermanns, zu dem er durch Studien in der Amsterdamer Synagoge inspiriert wurde. Die Szene mit dem blonden, einfach gekleideten Christus im Mittelpunkt, spielt also nicht in einem historischen Kontext, sondern in einem zeitgenössischen. In München rief das Bild heftige Ablehnung hervor, als es im Jahr seiner Entstehung auf der Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast ausgestellt wurde. Prinzregent Luitpold selbst hatte angeordnet, das Gemälde aufgrund seiner „Häßlichkeit und Ärmlichkeit“[1627] in einem Seitenkabinett unterzubringen. Es wurde sogar Anstoß einer Kunstdebatte im bayerischen Landtag am 15. 1. 1880, wo man sich über das jüdische Aussehen der Personen empörte, dem Maler selbst war die Lust an weiteren biblischen Stoffen restlos vergangen.[1628] Im Gegensatz zu Hunts Gemälden wird laut Busch „nicht mehr orientalisierende Kostümkunde betrieben. Die Wirklichkeitstreue ergibt sich aus der unmittelbaren Gegenwartsbezogenheit der Physiognomien und des Gebärdenspiels in Verbindung mit der malerischen Auffassung des modellierenden Lichts. Jesus ist ein altkluger kleiner Sextaner in einem weißen Hemdkleid, der eifrig mit den Händen vor einer Gruppe gelehrter alter Juden mit nachdenklich zuhörenden Charakterköpfen in der Synagoge parliert“[1629]. Auf Busch wirkt das Gemälde „herb und direkt“.[1630] Für Jöckle ist es ohne Inspiration und religiöses Geheimnis und verweist auf sein „geheimes Vorbild“ Rembrandt.[1631] Das Gemälde Liebermanns wird als Ausgangspunkt der „biblischen Armleutemalerei“ von Künstlern wie Uhde, Firle u.a. gesehen, die wie auch weitere Werke von Liebermann im folgenden Kapitel noch ausführlicher behandelt werden. Liebermann selbst hatte sich nach 1868 mit Künstlern wie Munkácsy, Millet und Courbet beschäftigt. Im Gegensatz zu Menzels historisierender Darstellung kann Liebermanns Bild als wirklichkeitsnahe Darstellung des gleichen Sujets angesehen werden.[1632] Das bereits angesprochene Gemälde von Heinrich

---

[1627] AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 186.
[1628] Dies bestätigt Liebermann selbst in einem Brief von 1915, zitiert aus: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 186.
[1629] ROTERS 1998, S. 327.
[1630] BUSCH, Günter: Max Liebermann. Maler Zeichner Graphiker, Frankfurt/Main 1986, S. 162.
[1631] JÖCKLE 1988, S. 124.
[1632] Vgl. JÖCKLE 1988, S. 123.

Hofmann (ABB. 424) zeigt zwar die Schriftgelehrten in jüdischer Physiognomie und Kleidung, Christus selbst ist aber idealisiert und westlich dargestellt.



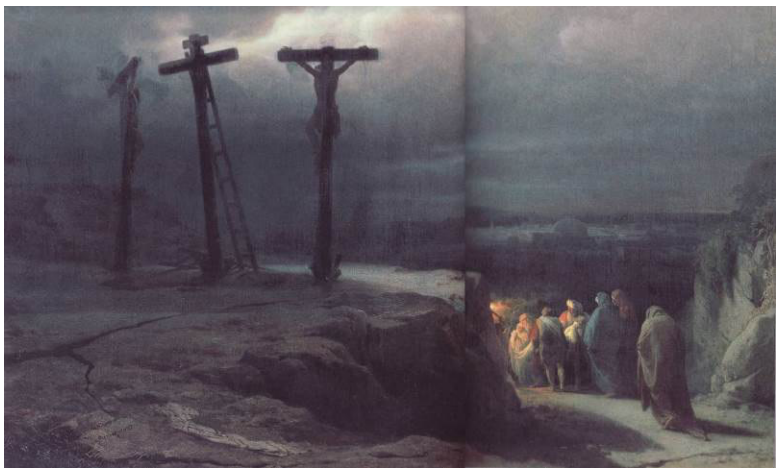
ABB. 424

Ähnlich wie Liebermann verwendete auch der russische Orientmaler **Wassilij Petrowitsch Werestschagin/Wasili Wereschagin** (1835-1909) in seinem Gemälde *Die Auferstehung Christi* (o.ABB.) jüdische Vorbilder.[1633] Das Gemälde wurde während eines Kuraufenthaltes Werestschagins in Bad Ems als Geschenk angefertigt und befindet sich im Altarraum der örtlichen russisch-orthodoxen Kirche der Heiligen Alexandra. Das Bildthema stammt aus dem Matthäusevangelium (Mt. 28,1-10). Als Vorbild für seine Figuren wählte der Künstler eine „polnische Judenfamilie", die als heilige Familie ausgegeben wird.[1634] Der Künstler hatte einige Reisen innerhalb Europas sowie 1884 nach Indien, Syrien und zu den heiligen Stätten Palästinas unternommen, die ihn zu einer Reihe von Bildern aus dem Leben Christi in naturalistisch-ethnographischer Auffassung mit starker Betonung der Landschaft veranlassten.[1635] Das Bild der *Auferstehung* (o.ABB.) wurde ausgestellt auf der Wiener Werestschagin-Ausstellung 1885 und führte zu einem Eklat um die realistische Auffassung der biblischen Themen.[1636]

Ebenfalls wirklichkeitsnah ist Werestschagins Gemälde *Golgatha* von 1869 (ABB.503)[1637] in der Tretjakow-Galerie in Moskau. Es zeigt Golgatha mit den beiden gekreuzigten Schächern von hinten im Dunkel. Am mittleren leeren Kreuzesbalken lehnt eine Leiter. Im Vordergrund rechts beleuchtet Mondlicht eine den Berg verlassende Menschengruppe mit Fackeln, die den Leichnam Christi wegträgt. Dahinter befindet sich das abendliche Jerusalem.[1638]

[1633] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 999. Die Schreibweise des Namens ist sehr unterschiedlich gehandhabt. Zur Biographie s.a. ZABEL, Eugen: Wereschtschagin, Bielefeld 1900. – LEBENDEV, A. u. SOLODOVNIKOV, A.: *Vereshchagin*. Russian Painters of the XIX Century, Moscow 1987.
[1634] ANONYMUS: Kunst und Religion, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 1, S. 91.
[1635] URL: http://www.wikipedia.org.
[1636] ANONYMUS: Kunst und Religion, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 1, S. 91f.
[1637] ABB: AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 258f., Kat. 44.
[1638] Zur Bildinterpretation s. AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 161.

ABB. 503



Authentizität vermittelt auch die Abendstimmung gemäß den Evangelien; im Ausstellungskatalog „Ansichten Christi" vermutet man außerdem, dass sich die „blitzartig aufgerissenen Wolken" auf das „Zerreißen des Tempelvorhangs" beziehen und dass es sich bei der letzten Figur gemäß dem Matthäusevangelium (Mt. 27,51f.) um einen Auferstandenen handeln könnte.[1639]

Ein weiterer Vertreter der deutschen Orientmalerei, **Bruno Piglhein** (1848-1894), hat sich ebenfalls dem Thema Golgatha gewidmet.[1640] Von 1885 an entstand sein *Golgatha-Panorama* für das Panoramagebäude in der Münchener Goethestraße 45 (ABB.504, Gesamtansicht in zwei Zonen und Detail)[1641], ein Rundgemälde in zehn Teilen, das nicht mehr im Original erhalten ist. Glücklicherweise konnten zehn Fotoaufnahmen (aus einem Dachbodenfund) sichergestellt werden, die am Eröffnungstag, dem 01. Juni 1887, aufgenommen wurden.[1642] Das Panoramabild der Kreuzigung Christi in München wurde für den Unternehmer Halder als Auftragsarbeit angefertigt. Für intensive Erkundungen und topographische Studien ist der Künstler im Frühling 1885 nach Palästina/Jerusalem gereist, außerdem auch nach Paris, wo er Anregungen aus der zeitgenössischen Kunstszene erhielt.

[1639] Ebda.

[1640] Zu Piglhein s. LIER, Hermann Arthur: Piglhein, Elimar Ulrich Bruno, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 53, Leipzig 1907, S. 790 f.

[1641] ABB: URL: http://www.wikimedia.org. Das Bild aus dem angegebenen Link wurde hier zur besseren Ansicht in zwei Abschnitte geteilt, die untereinander gesetzt wurden.

[1642] Reproduktionen wurden laut Robert Piglhein (in: URL: http://www.wikimedia.org) von der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart und Leipzig hergestellt. Außerdem wurde 1886 ein Führer zu dem Panorama publiziert s. SATTLER: Maximilian Vincenz: *Führer durch das Panorama der Kreuzigung Christi*, München 1886 (gekürzte Parallel-Ausgabe in Englisch und Französisch). Im Folgejahr erschien: TROST, Ludwig: Bruno Piglheins Panorama: Jerusalem und die Kreuzigung Christi, Stuttgart 1887, zudem wurden verschiedene Aufsätze in Kunstzeitschriften publiziert.



ABB. 504

Nach Palästina begleiteten ihn zwei Kollegen, die er laut Schmoll gen. Eisenwerth als Mitarbeiter für Architekturen und Landschaftsmotive gewonnen hatte.[1643] Das Landschaftspanorama zeigt eine schroffe und karge felsige orientalische Landschaft. Die Kreuzigung auf Golgatha befindet sich in der „Mitte" der Abschnitte (s. ABB. Bild 5) auf einem Hochplateau gefolgt von der Darstellung Jerusalems rechts der Kreuzigung (s. ABB. Bild 8-10).



ABB. 504 (Detail)

Wie die Detailansichten zeigen, haben sich einige Schaulustige eingefunden, weitere Menschen nähern sich von verschiedenen Seiten; ein Mann im Vordergrund deutet mit ausgestrecktem Arm auf den gekreuzigten Christus, der ausgemergelt am Kreuzesbalken

[1643] Boetticher gibt Prof. Sattler als wiss. Mitwirkenden an und die Maler K. Frosch, Jos. Kreiger, Adalb. Heine u. Jos. Block, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270.

hängt und nicht frontal, sondern in Dreiviertelansicht gezeigt ist. Mit der Christusfigur hatte sich Piglhein bereits 1879 in der Darstellung *Moritur in deo* (ABB.505)[1644] in der Berliner National-Galerie auseinander gesetzt.[1645] Es handelt sich hier um eine seiner frühesten Schöpfungen. Das Bild zeigt im Mittelpunkt Christus am Kreuz inmitten einer dramatisch gestalteten Landschafts- und Wolkenszenerie.



ABB. 505

Am Querbalken erscheint eine Engelsgestalt, die sich von oben zu Christus hinunter beugt. Der Körper Christi haftet eng am Kreuz, seine Muskeln sind stark angespannt, das Gesicht ist ausgemergelt und vom Schmerz gezeichnet. Rosenberg analysiert das Bild wie folgt: „Doch geben sich trotz allem Naturalismus in der Detailbehandlung die Tiefe, Fülle und Wahrheit der Empfindung in den Köpfen der beiden Figuren, des mit wandellosem Vertrauen zu Gott emporblickenden, opfermutig sterbenden Erlösers und des den Todesschweiß von seiner Stirne küssenden Engels, die stimmungsvolle, auf die nahe Himmelsglorie hindeutende Beleuchtung und das tief ergreifende, von ähnlichen Bildern van Dycks beeinflußte Kolorit so vollkommen idealistisch, daß das Gemälde die erhebende und tröstende Wirkung eines Andachtsbildes erreicht.“[1646] Das Bild verhalf Piglhein vermutlich zu dem Großauftrag des Golgatha-Panoramas.[1647] Es wurde ausgestellt auf der Münchner internationalen Kunstausstellung 1879, auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1880, auf der Nürnberger Bayerischen Landesausstellung 1882 und wurde noch nachträglich auf der Münchner Sezessionsausstellung 1894 gezeigt.[1648]

Das monumentale Rundbild der Kreuzigung wurde Ende 1888 in Berlin im Panoramagebäude der Station Tiergarten und Anfang 1892 in Wien ausgestellt, wo es bei einem Brand zerstört wurde. Reproduktionen finden sich in der Zeitschrift *Über Land und*

[1644] Siehe hierzu auch: *Illustrierte Zeitung* 1881 u. 1884 u. Meisterwerke IV, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 22, 1886/87. ABB: PECHT, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888, S. 381. Radiert von W. Hecht 1880 (roy. fol.), Kupferlichtbild von E. Albert nach Piglheins Gemälde.

[1645] Schriftlich überliefert sind außerdem von Piglhein eine Kreidezeichnung *Christus am Kreuz* weiß gehöht als Studie zum Bild *Moritur in Deo*, desweiteren ein Brustbild *Christus am Kreuz* in Pastell, sowie ein Pastell *Sterbender Christus*, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270.

[1646] ROSENBERG 1887, S. 13.

[1647] SCHMOLL gen. Eisenwerth 1977, S.404, vgl. MUTHER 1887, S. 167.

[1648] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270.

Meer (acht Blätter mit Holzschnitten) von 1887 und als Folioausgabe von der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart von 1879 in zwölf Blättern. Das Panorama war vielbewundert und veranlasste Muther zu einem Aufsatz über Piglhein, in dem er festhält, dass erst das Jahrhundert der exakten Wissenschaften, der Photographie und der Eisenbahnen die von Piglhein unternommenen ausführlichen Studien ermögliche, die als wissenschaftliche Grundlage für das Werk anzusehen seien: „Nur ein Künstler, der an Ort und Stelle die gründlichsten landschaftlichen, volkstypischen und archäologischen Forschungen gemacht hatte, vermochte den unzähligemale dargestellten Gegenstand in so durchaus neuer Weise zu behandeln […]. Bedenkt man, daß Piglhein im Orient sich ausschließlich auf photographische Aufnahmen beschränkte und nach seiner Rückkehr ohne Zuhülfennahme irgend eines Modells innerhalb neun Monaten das gewaltige Werk auf die Leinwand schrieb, so kann man sich der Empfindung nicht erwehren, daß man hier in der That einem Künstler von Gottes Gnaden gegenübersteht.“[1649] Schmoll betont, dass das Golgatha-Panorama als „Inbegriff moderner religiöser Malerei, als gelungene Synthese von ‚erhabener Stimmung‘ und objektiver Darstellung des historischen Vorgangs der Kreuzigung Christi am 7. April des Jahres 34 (im Sinne von Rankes Forderung an die Geschichtswissenschaft, zu zeigen, ’wie es eigentlich gewesen ist‘)“[1650] gesehen wurde. Muther vergleicht es mit dem älteren Golgatha-Panorama des Belgiers de Vriendt, dessen Kreuzigung ein „einseitig religiös aufgefaßter Gegenstand sei“[1651]. Piglheins Darstellung sei im Sinne realistischer Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst angemessen, und er habe diese zu einem umfassenden gesamtgeschichtlichen Gesamtbild erweitert, „das uns in allen Einzelheiten das große Drama miterleben läßt, welches die Weltgeschichte in neue Bahnen lenkte.“[1652] Gurlitt beschreibt seine eigene Begegnung mit dem Panorama in München, wo er Geistliche und „Pilger“ in Andacht verweilend traf.[1653]

Piglheins Panorama wurde in Form einer Holzstichreproduktion in langen Papierstreifen vertrieben. Das nicht erhaltene Gemälde wurde im *Panorama in Altötting* von **Gebhard Fugel** von 1902/03 (ABB.506)[1654] nachgeahmt.[1655]

[1649] SCHMOLL gen. Eisenwerth 1977, S. 403 f., zitiert aus: MUTHER, Richard: Bruno Piglhein, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 22, 1887, S. 163-172.
[1650] SCHMOLL gen. Eisenwerth 1977, S. 404.
[1651] Zitiert aus: Ebda.
[1652] Ebda..
[1653] GURLITT 1900, S. 559.
[1654] ABB: STREICHER, Gerhard: Panorama Museum, in: *Vernissage,* o.J., S. 23.
[1655] Hierzu s. KOLLER, Gabriele: *Das Jerusalem-Panorama Kreuzigung Christi in Altötting* (Schnell und Steiner Kunstführer, Nr. 2487), Regensburg 2002.



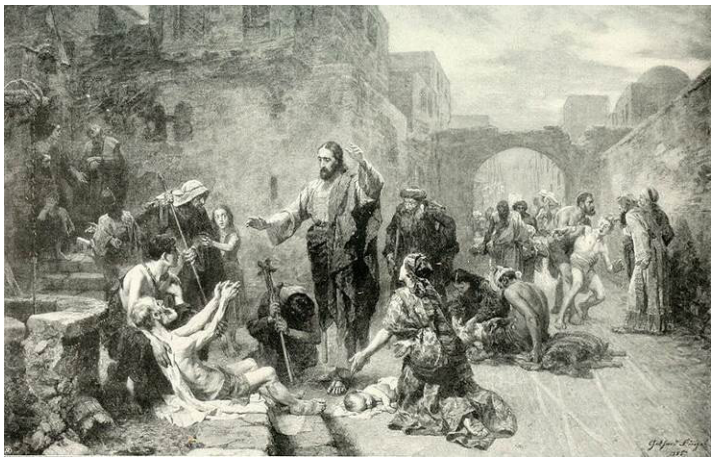
ABB. 506

Golgatha ist in Fugels *Panorama* in Form eines Hochplateaus aus markanten Felsformationen gezeigt, in dessen Zentrum sich eine runde Mauerzone befindet, die auf vier Seiten von Durchgängen unterbrochen ist. Innerhalb dieser Abmauerung sind die drei Kreuze aufgestellt, von den Seiten nähern sich verschiedene orientalisch gekleidete Personen (teilweise auf Eseln reitend) dem Geschehen. Die drei Gekreuzigten sind hell von einer von vorne oben kommenden Lichtquelle erleuchtet. Christus steht aufrecht am Kreuzesbalken, den Kopf leicht zur rechten Seite geneigt.

Die beabsichtigte Illusionswirkung lässt sich dort noch immer studieren. Schmoll gen. Eisenwerth betont: „In den Golgatha-Panoramen erreichte der Naturalismus um 1900 einen späten Höhepunkt in der exakt historisch ausgerichteten Sakralmalerei.“[1656] Kirchbach sieht durch den Versuch der möglichst wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Lokalität des biblischen Ereignisses in Piglheins Panorama von Golgotha ein besseres Verständnis erzielt. Christus als geschichtliche Wirklichkeit, dessen Leiden durch eine möglichst realitätsbezogene Darstellungsweise betont und dem Betrachter näher gebracht wird. Fugel konnte bereits auf einen reichen Erfahrungsschatz bezüglich christlicher Motive zurückgreifen mit denen er sich von Studienzeiten an beschäftigte (s.o.). Schon 1885 fertigte er eine Skizze zum Panorama in Altötting an (o.ABB.).[1657]

[1656] SCHMOLL gen. Eisenwerth 1977, S. 404.
[1657] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270.

Fugel ist der Orientmalerei noch bis in sein Spätwerk treu geblieben, was sich am Beispiel seines Ölgemäldes *Jesus heilt die Kranken* in zwei Versionen (von 1885 und um 1924) aus dem Freisinger Diözesanmuseum aufzeigen lässt.[1658] In der Fassung der *Krankenheilung* von 1885 (ABB.507)[1659] im Provinzhaus Heilig Kreuz in Altötting ist Christus als Jude in orientalischer Umgebung mit entsprechend gekleideten Staffagefiguren gezeigt. Mit diesem vergleichbar hat Fugel Christus in seinem Gemälde dargestellt. Das Bild wurde 1885 in München ausgestellt.[1660]



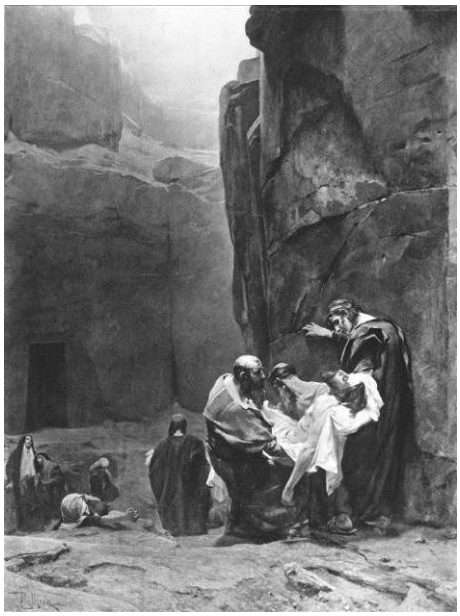


ABB. 507 u. 508

Von **Piglhein** ist außerdem eine undatierte *Grablegung Christi* (ABB.508)[1661] überliefert, die sich im Besitz der Neuen Pinakothek in München befindet. Die Handlung spielt vor der Kulisse hoch aufragender Felsblöcke. Im Vordergrund rechts halten drei Männer den Leichnam Christi, dessen weißes Leichentuch hell vor dem Hintergrund hervortritt. In seiner Besprechung der Münchener Internationalen Kunstausstellung 1888 bezeichnet Muther das Gemälde als „nicht auf der gewohnten Höhe". Andererseits gesteht er ihm „etwas Gewaltiges, eine grandiose Einfachheit" zu, evoziert durch die Größe der Natur, durch eine „bis zur Schroffheit gesteigerte Stimmung in der Landschaft", der auch die heroischen Figuren entsprächen.[1662] Während er weiter die ernste Farbgebung und die Dramatik lobt, kritisiert er das Fehlen seelischer Empfindung.

[1658] Hierzu s.a. AK: TRIER 1996, S. 213, Kat. 87.
[1659] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 158.
[1660] BOETTICHER gibt zum Ausstellungsort keine weiteren Angaben, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 339, zu o.g. Gemälde s. Ebda. Nr. 1, vgl. PECHT 1886, S. 127ff. - SMITMANS, Adolf: Das Christusbild Gebhard Fugels, in: Heilige Kunst, Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1978, S. 45ff. - SMITMANNS 1980, SA. 176ff. – AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 158.
[1661] ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 5, 1894, S. 84.
[1662] MUTHER, Richard: Die internationale Kunstausstellung in München I, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23, 1888, S. 289.

In dem Werk sieht Muther einen Abklatsch des früheren Panoramas, als hätte der Künstler hier seine „Abfälle“ verwerten wollen, das ehemals so große Thema sei zum Schema mutiert.[1663] Das Bild erfreute sich dennoch wohl großer Beliebtheit, denn es wurde „durch den ungetreuen Gehilfen“ Piglheins, den Maler K. Frosch neun Mal kopiert und in verschiedenen Städten in Amerika, in London und Antwerpen ausgestellt.[1664] Pecht attestiert dem Gemälde sowohl Eigenart als auch packende Kraft, „die durch einen Zug von Großartigkeit überrascht, der für das echte Talent des Künstlers spricht. Es ist diese in wilder Felsschlucht vor sich gehende Handlung ein Stimmungsbild ersten Ranges und geht weit über seine Kreuzigung hinaus, wie sie beweist, daß der Künstler hohen Ernstes wohl fähig ist.“[1665] Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass Bruno Piglhein einen großen Anteil an der Verbreitung der Orientmalerei in Deutschland hatte. Wie auch weitere, bereits vorgestellte Künstler vertrat er die Auffassung, die biblische Geschichte könne nur in „kulturhistorischer Treue richtig wiedergegeben werden“[1666]. Soweit es sich bei solchen Werken um die Wiedergabe originalgetreuer Landschaften handelt, scheinen, wie ausgeführt, die zeitgenössischen Kritiker einverstanden und teilweise auch begeistert über den neuen Realismus gewesen zu sein. Sobald aber in historischem Sinne getreu geschilderte Personen auftreten, scheiden sich jedoch die Geister unter den Künstlern wie unter den Kritikern.

Bisher wurden vor allem Bilder vorgestellt, die zwar orientalische Landschaften und häufig auch jüdische Kleidung und Physiognomien der Dargestellten zeigten, Christus selbst wurde jedoch in vielen Fällen (zumindest als Erwachsener) in göttlicher Idealgestalt, als heller westlicher Typus dargestellt. Es gibt allerdings im Zusammenhang mit dem Realismus und der Orientmalerei auch Darstellungen, die ihm als Erwachsenen mit jüdischem Aussehen schildern (wie bereits in Einzelfällen oben erwähnt).

9.4 Jesus der Menschensohn und Jude

Die Idee der möglichst „getreuen“ Wiedergabe auch der historischen Person Jesus als Menschensohn und Jude ist allerdings keine „Erfindung“ des 19. Jahrhunderts. Wie bereits oben angesprochen, tendieren die byzantinischen Ikonen in diese Richtung und auch in der

---

[1663] Ebda., S. 289f.
[1664] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270.
[1665] PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 280.
[1666] KOCH, David: Christliche Kunst im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 3, 1912, Sp. 1874.

westlichen Kunst gab es vereinzelt Künstler, die sich nicht am gängigen blonden Typus, orientierten, wie beispielsweise Tizian oder Rembrandt. Letzterer schuf bereits Ansätze der historischen Kostümmalerei durch Studien jüdischer Modelle aus dem Amsterdamer Ghetto, deren Trachten und Physiognomien er in seinen biblischen Werken verwendete. Nicht nur die Jünger sind bei Rembrandt als israelitische Typen dargestellt, wobei insbesondere Judas Ischarioth als Jude hervorgehoben wird, auch Jesus selbst wird als Jude gezeigt. Kirchbach erklärt dies im Falle Rembrandts durch die zunehmenden Einflüsse des Judentums in Machtpositionen und im Handel in den Niederlanden.[1667]

Wie aber stellte man sich im 19. Jahrhundert den typischen Juden vor? Durch die Studien der Orientmaler hatte man prinzipiell ein recht konkretes (einheitliches) Bild der jüdischen Physiognomie, das auch Künstler, die nicht selbst nach Palästina reisen konnten, in ihren Werken übernahmen. Ein charakteristisches Beispiel ist **Eduard Bendemanns** überaus erfolgreiches Gemälde *Die trauernden Juden* von 1832 (ABB.509)[1668] im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.[1669] Auf dem querrechteckigen Bild sind vor einer Flusslandschaft fünf Personen gezeigt, die unter einem Baum rasten. Die Aufschrift, die sich in den Zwickeln des Segmentbogens, der den oberen Bildabschluss bildet, befindet, erschließt (unter anderem) die Ortsangabe „an den Wassern von Babylon".



ABB. 509

Dies bezieht sich auf den Psalm 137: „An den Wassern zu Babylon saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten."[1670]. Es könnte sich bei den Personen um eine Familie (Vater mit Ehefrau, zwei jugendlichen Töchtern und einem Kleinkind auf dem Schoße der

---

[1667] KIRCHBACH 1898, S. 120. Ebda. wird auch die Vermutung geäußert, dass gegen eine Betonung des jüdischen Aussehens von Judas die negative Behaftung des Charakters von Judas sprechen würde, auch die Betonung der jüdischen Herkunft als jüdische „Propaganda" scheint keinen rechten Sinn zu ergeben, da sich das Judentum von jeher vom Christentum abgegrenzt hat.
[1668] ABB: SPRINGER, Anton: Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 5 Leipzig 1907, S. 51, Nr. 58.
[1669] Bezüglich einer grundlegenden Analyse zu Bendemanns Gemälde s. BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Zur Urteilsgeschichte der Düsseldorfer Malerschule. Eduard Bendemanns Gemälde „Trauernde Juden", in: Beiträge zur Landesgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, IV. Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr, hrsg. von Kurt Düwell, Wolfgang Köllmann, Wuppertal 1985, S. 219-225. - BRANDMÜLLER, Nicole: „Die trauernden Juden im Exil" - Ein Thema der Europäischen Malerei im 19. und 20. Jahrhundert, Phil. Diss. Nürnberg 2007.
[1670] RACZYNSKI 1836-41, Bd. 1, S. 167f.

Mutter) handeln, da die Dargestellten verschiedene Lebensalter aufweisen. In unserem Zusammenhang ist die Wiedergabe des männlichen Juden interessant: Allerdings handelt es sich hier um eine bereits alte Person, mit einem langen weißen Bart, markanten Gesichtszügen und einer gebogenen, relativ langen Nase. Das Bild hatte Bendemann bekannt und berühmt gemacht, nachdem es in der Düsseldorfer Ausstellung im Sommer 1831 und anschließend in der Berliner Kunstaustellung ausgestellt worden war. Es wurde vom Rheinischen Kunstverein erworben und an das Wallraf-Richartz-Museum gegeben. Ruschweyn fertigte einen Stich für die Mitglieder des Kunstvereins an, somit wurde die Darstellung weit verbreitet und bekannt. Ein wesentlich später entstandenes Gemälde von Bendemann *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* von 1872 (o.ABB.) zeigt im Vordergrund eine kniende betende Männerfigur. Ihre Physiognomie könnte ebenfalls als Vorbild für einen authentisch dargestellten jüdischen Christus dienen: Es handelt sich um einen schlanken muskulösen Mann mittleren Alters, mit dunklem Haar und einem Vollbart, der am Kinn in zwei Spitzen zuläuft. Er hat ernste markante Gesichtszüge und eine leicht gebogene Nase mit einem Höcker.[1671]

Jean Baptiste **Chometons** (*1798) *Wahres Christusbild* (ABB.510)[1672] (nach Lentulus) ist ein ovales Medaillon mit dem Brustbild Christi vor einer Ziegelwand. Der Kopf Christi ist in strengem Profil wiedergegeben, der Oberkörper leicht zum Betrachter gewandt. Die Physiognomie des konzentrierten Gesichts erinnert mit der Hakennase, einem Höcker an der Zone zwischen den Augen und einer fliehenden Stirn an das klassische Profil eines Juden.

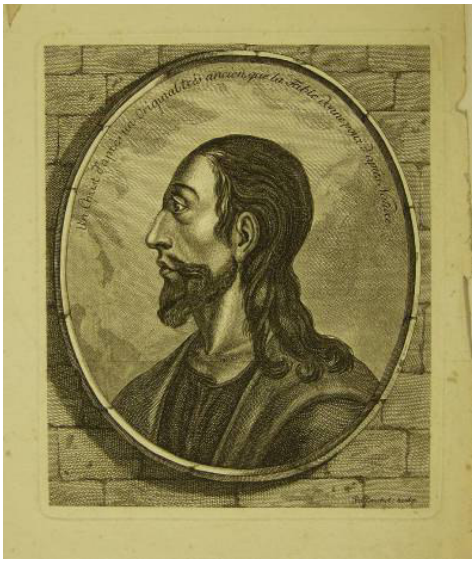


ABB. 510

Die dunklen schulterlangen Haare sind nach hinten gekämmt und fallen in strähnigen Locken auf die Schulter, das Schläfenhaar ist gewellt, geht über in ebenfalls leicht wellige Koteletten, ein Kinn- und Backenbart folgt, ebenso ein langer in einer Locke endender Oberlippenbart. Die Augenpartie wird von einer gebogenen Augenbraue abgerundet, Augäpfel und Lider treten weit heraus, der Blick selbst wirkt wach, asketisch streng. Die

---

[1671] Als weitere Darstellungen von Juden können beispielsweise Plockhorsts Gemälde *Der Untergang,* eine Zeichnung von Eberle: *Jüdisches Volk in Gefangenschaft* oder ein Frühwerk Kaulbachs, der Karton eines Israeliten, der das Manna in der Wüste aufsammelt, genannt werden.

[1672] Jean Baptiste Chometon: *Wahres Christusbild,* hier in einem Kupferstich von Brichet. ABB: Foto, Privataufnahme, Michael Bringmann, Mainz.

Beschriftung im inneren oberen Rand des Medaillons: „Un Christ d´aprés un Original très ancien que la Fable donne pour d´aprés Nature“ sagt bereits etwas über die Intention des Künstlers aus, über die Suche nach dem „wahren“, möglichst authentischen Christusbild. Eine in der Physiognomie annähernd vergleichbar behandelte Jesusfigur tritt beispielsweise in dem bereits besprochenen *Brustbild Christi* von **Heinrich Hofmann** (ABB. 422) auf.
Die Darstellung Jesu (und seiner Jünger) mit jüdischer Physiognomie wurde auch im 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen, so von **Emil Nolde**, der in seinen Bildern *Abendmahl* (1909) oder *Pfingsten* (o.ABB.) in provokant primitiven Farbenklängen als Gegenpol zu der noch immer herrschenden „spätnazarenischen Idyllisierung biblischer Themen“ ein Christentum im Sinne der Urgemeinde darzustellen versuchte, mit der sich auch die zeitgenössische liberale Theologie auseinandersetzte.[1673] Während noch 1906 Albert Schweitzer in seiner „Geschichte der Leben Jesu Forschung“[1674] Christus als Rabbiner und Apokalyptiker bezeichnet hat, wurde andererseits auch Kritik an der Betonung des „jüdischen“ Aussehen Christi laut.

9.5 Kritik an der Orientmalerei und am jüdisch orientierten Christusbild

Verschiedene Bewertungen der biblischen Orientmalerei durch die zeitgenössische deutsche Kunstkritik finden sich bei Kaffanke.[1675] Koch hat 1912 die Übertragung von orientalischen Mustern auf neutestamentarische Szenen als etwas „Unnatürliches“ abgelehnt: „Zum Verständnis des geistigen Gehalts der Geschichte Christi ist spezifisch palästinensische Landschaft nicht erforderlich. Deutsche Landschaft liegt uns viel näher. Ein Kulturzusammenhang der Beduinen, Araber und andern Orientvölker mit den Zeitgenossen Christi mag bestehen oder nicht, jedenfalls sind diese jetzigen Orientalen nicht die Träger der christlichen Religion und Sittlichkeit als Kulturmacht. Die Orientmalerei verwechselt die Schale mit dem Kern. Besonders von Amerika her wird in christlichen Kreisen diese niedere Genrekunst eingeführt. Das Verständnis der Jugend für diese neudeutsche Kunst wird dadurch verwirrt und erschwert, vielleicht noch mehr als durch die Kunst der Klassizisten.“[1676] Auch Gurlitt hat die Darstellung Jesu als Jude abgelehnt. Er betont, dass es in Zeiten der Idealisierung Christi mit Schwerpunkt auf einer

---

[1673] HELD, Jutta u. SCHNEIDER, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 391, vgl. HARNACK 1914, insb. S. 17ff. und SCHUSTER 1984, S. 90-102.
[1674] SCHWEITZER, Albert: Geschichte der Leben Jesu Forschung, 2., neu bearb. u. verm. Aufl. des Werkes ‚Von Reimarus zu Wrede‘, Tübingen 1913.
[1675] KAFFANKE 2001 S. 189-199.
[1676] KOCH, 1912, Sp. 1875.

allgemein schönen Darstellung Christi (auch bei Darstellungen seines irdischen Lebens) schwierig sei, diese Schönheit noch zu steigern. Dies träfe auch für die Abbildung Christi in himmlischer Schönheit zu. Er sieht in den Epochen, die „neue Kunst gebaren" das Bestreben,[1677] Christus nicht idealisiert, sondern menschlich darzustellen: „Aus dem Gotte den Menschensohn herauszusuchen, ihn aus der Glorie in die Welt zu stellen, in ihre Welt. Sie wollten den Ausdruck. Die klassische Schönheit griechischer Götter ist aber begründet auf beglückter Ruhe. Der Schmerz ist ein dem Ideal nicht zukommender Zustand, das Leiden ist ein Zeichen der Unvollkommenheit. Gott leidet nicht. Das Ewige ist über der Zerstörung, über dem feindlichen Eingriff. Christus ist also nicht als der ideale Mensch darstellbar, nicht als das schönste der Menschenkinder, nicht als ein körperliches Ideal [...]. Wer aber den Träger der Weltsorge darstellen will, der kann diesen Gleichmut nicht geben, er muß in Kopf und Haltung die Wirkung der Sorge schildern, denn diese allein ist sein Ausdrucksmittel. Das heißt, die ideale Schönheit muß eine Verzerrung erleiden, namentlich wo die Kunst über das einfache Andachtsbild, über die Darstellung in der Ruhe hinausgeht, den handelnden, leidenden Heiland sich zur Aufgabe stellt."[1678] Der Kunst bleiben folglich zwei Schwerpunkte: das Streben nach Schönheit im erhöhten Menschentum oder durch die Betonung des seelischen Aspekts das Streben nach Ausdruck. Gurlitt sieht es als Aufgabe der Kunst, verschiedene Christusbilder zu bieten, je nachdem wie Christus „in seinem Amt aufgefasst wird."[1679] Die Wiedergabe von Christus in „neumodischer orientalischer Tracht" lehnt Gurlitt ab, da sie nicht von künstlerischer oder religiöser Überzeugung künde.[1680]

[1677] GURLITT 1900, S. 553.
[1678] Ebda., S. 554.
[1679] Ebda., S. 556.
[1680] Ebda., S. 559.

10. Historisierende und „reale“ Tendenzen

Eduard von Gebhardt

Als Gegenentwurf zur Orientmalerei ist die „historische Reformationsmalerei“ oder „Realistische Bibelmalerei“ zu sehen.[1681] Der strenggläubige, protestantisch-lutheranisch geprägte Künstler Eduard von Gebhardt (1838-1925) hat eine Fülle von Darstellungen zur Vita Christi geschaffen.[1682] Seine Gemälde fanden bereits im 19. Jahrhundert in den zeitgenössischen Organen zur (christlichen) Kunst Beachtung wie auch in der kunsthistorischen Forschung des 20. Jahrhunderts.[1683] In den sechziger Jahren sind *Der Einzug Christi in Jerusalem* von 1863 in Wuppertal, verschiedene Kreuzigungsbilder sowie das Gemälde *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein* aus dem Jahr 1864 in Essen entstanden.[1684] Im *Einzug Christi in Jerusalem* von 1863 (ABB.511)[1685] im Wuppertaler Von der Heydt Museum zieht Christus in eine mittelalterlich anmutende Ortschaft ein, im Hintergrund ist eine typisch deutsche Hügellandschaft dargestellt. Die ihn umringende Menschenmenge wirkt volkstümlich und passt in die lokale Kulisse.



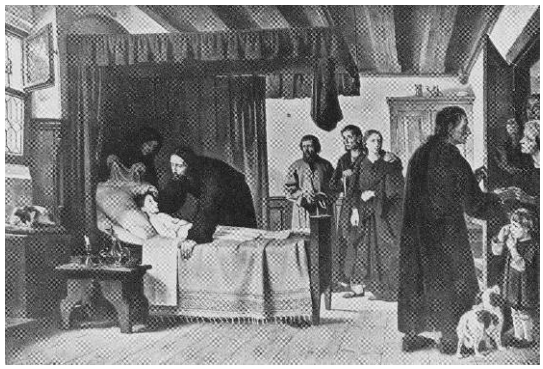


ABB. 511 u. 512

[1681] Der Begriff „historische Reformationsmalerei“ wird verschiedentlich in der Literatur verwendet, wer den Terminus eingeführt hat, entzieht sich der Kenntnis der Autorin, der Begriff „Realistische Bibelmalerei“ wird beispielsweise für die u.a. Werke Eduard von Gebhardts benutzt in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1983-84, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983, S. 504.

[1682] Gebhardt war Sohn eines Probstes in Sankt Johannis in Estland, s. BEISSEL 1892, S. 164. Er wurde streng lutherisch erzogen und ging 1858 nach dreijährigem Studium an der Kunstakademie in Sankt Petersburg nach Düsseldorf. Nach Studienreisen nach Belgien und Holland, München und Wien besuchte er die Malerschule in Karlsruhe und war seit 1860 in Düsseldorf tätig, wo er Schüler Wilhelm Sohns und 1873 Professor an der Akademie wurde. Nach der Reichsgründung wurde er „als Vertreter der protestantischen Kunstrichtung“ vom Staat gefördert, s. SCHIFFER 2001, S. 275. Zu seiner Biographie s. grundlegend: BURCKHARDT, Rudolf: Zum Schauen bestellt. Eduard von Gebhardt, der Düsseldorfer Meister der biblischen Historie, Stuttgart 1928. - THIEME-BECKER, Bd. 8, 1977, S. 310 ff. - Neue Deutsche Biographie, Bd. 6, 1964, S. 119 f. - RGG, Bd. 2, 1958, S. 1236. u. LThK, Bd. 4, 1958, Sp. 556f.

[1683] Siehe insb. die Monographie von GRIES, Carola Bettina: Eduard von Gebhardt: Ein protestantischer Historienmaler im 19. Jahrhundert, Phil. Diss. Aachen 1993, Mainz 1995, vgl. THOMSON, Erik: Eduard von Gebhardt: Leben und Werk, Lüneburg 1991. In einem Aufsatz von Bieber und Mai wird insbesondere die Darstellung Christi als Lehrer und Wundertäter thematisiert s. BIEBER, Dietrich u. MAI, Ekkehard: Gebhardt und Janssen - Religiöse Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert, in: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 165-185, s.a. MAI, Ekkehard: Programmkunst oder Kunstprogramm? Protestantismus und bildende Kunst am Beispiel religiöser Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich (Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 3), Berlin 1983, S. 431-460. Kaffanke erörtert ebenfalls ausgewählte Werke von Gebhardts unter dem Aspekt des „deutschen Heilands“, s. KAFFANKE 2001, S. 19-24. Da sie den Aspekt des deutschen Heilands ausführlich und schlüssig bearbeitet, wird er in unserem Kontext nicht mehr explizit untersucht, sondern es wird gegebenenfalls auf diese verwiesen.

[1684] Sind zu hier behandelten Werken bereits ausführliche Analysen oder Bildbeschreibungen in der Literatur vorhanden (s. oben, vgl. auch AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S.504f), wird auf solche verzichtet und nur (neue), speziell auf unser Thema bezogene Aspekte ausgeführt.

[1685] Hierzu s. GRADMANN 1902, S. 592; AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168. ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168, Nr. 109, vgl. SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 257-263. ABB: Ebda. S. 261. - ROTERS 1998, S. 327.

Das Bild wurde ausgestellt im „Berliner Verein der Kunstfreunde“ 1871, im selben Jahr im „Berliner Künstlerverein“, sowie 1889 auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung.[1686]

Auch das Gemälde *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein* von 1864 (ABB.512)[1687] in Essen spielt in einem altdeutsch anmutenden Zimmer mit Butzenfenster, Holzbalkendecke und Baldachin-Bett. Lankheit verweist bezüglich der Ausstattung des Raumes auf Anklänge an das Zeitalter der Reformation.[1688] Christus, in dunklem Gewand, lehnt sich gerade über das im Bett liegende Mädchen; er hat seine rechte Hand auf ihren Kopf gelegt und stützt sich mit seiner Linken am Bettrand ab. Gemäß dem Matthäusevangelium (Mt. 9,18-26) erweckt Christus das bereits tote Mädchen des jüdischen Synagogenvorstehers Jairus zum Leben. Im Hintergrund des Zimmers und durch die halb geöffnete Zimmertür am rechten Bildrand beobachten weitere Personen in altdeutscher Tracht das Wunder. Die Physiognomie Christi zeichnet sich durch ein schlankes Gesicht mit einer schmalen Nase, ebenmäßigen Zügen und dunklem Haar sowie dunklem Bart aus. Der „realitätsnahe“ Kopf Christi ist von spätmittelalterlichen Darstellungen übernommen, was beispielsweise der Vergleich mit **Hans Memlings** Christusfigur im Triptychon des *Jüngsten Gerichts* (ABB.513, Detail)[1689] oder auch mit Christusdarstellungen Hans Holbeins d. J. (s.o.) belegt.[1690]

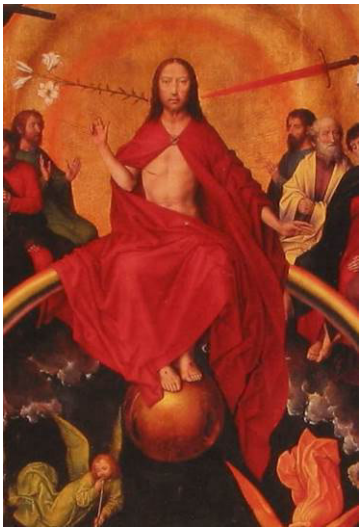


ABB. 513

Wie Kaffanke schlüssig argumentiert, hat Gebhardt die Szene bewusst mit altdeutschen Attributen aus der Zeit der Reformation ausgestattet. Ziel war es, einen „deutschen“ Christus abzubilden, zur besseren Identifikation mit dem Dargestellten, als Transformation des biblischen Geschehens in „nationale Historie“.[1691] Dafür spricht auch die spätmittelalterlich aussehende Figur Christi. Darüber hinaus sind weitere Aspekte zu beobachten: Es wird kein Nimbus bei Christus angedeutet, auch kein Hinweis auf „göttliches“ Licht wie beispielweise in **Gustav Richters** (1823-1884) Interpretation des

[1686] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360?. Zur Stellung und Anerkennung Gebhardts äußert sich Beyer-Dresden nachträglich in einem Aufsatz, s. BEYER-DRESDEN, Oskar: Ein Meister der religiösen Kunst, *Der Türmer*, 10, Bd. 1, 1907-1908, S. 465-469.
[1687] ABB: LANKHEIT 1971, S. 329.
[1688] Ebda., S. 85.
[1689] ABB: AK: STEFAN LOCHNER MEISTER ZU KÖLN. Herkunft - Werke - Wirkung, Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993/94, Kat. Nr. 24.
[1690] Schiffer hingegen sieht eine Orientierung von Gebhardts an Bildern aus dem niederländischen Raum, s. SCHIFFER 1992, S. 37.
[1691] KAFFANKE 2001, S. 202f.

Themas in dem 1856 oder 1857 entstandenen Bild *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein* in Berlin (ABB.514)[1692].[1693]

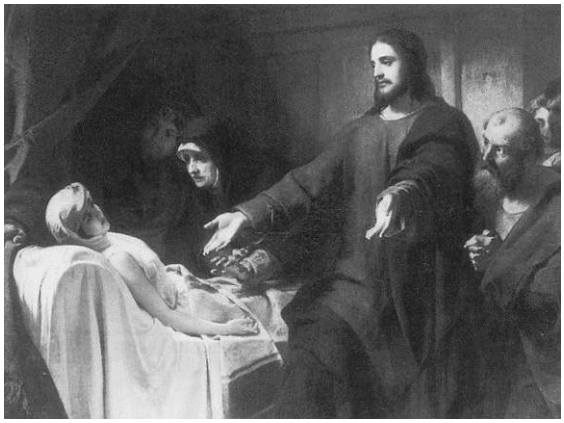






ABB. 514-516

Bei Richter ist die Figur Christi in helles Licht getaucht, ebenso wie die auf einer Bettstatt aufgebahrte und in weiße Tücher gehüllte Tochter des Jairus. Christus erscheint würdevoll und ernst, mit bedeutungsvoller Geste, ausgestreckten Armen und geöffneten Händen, sowie mit ebenmäßigen Zügen. Gebhardts Darstellung legt den Hauptakzent nicht auf das Wunder, wirkt vielmehr alltäglich, wie ein „Arztbesuch" in einem bürgerlichen Interieur mit genrehaften Motiven, worauf bereits Lankheit 1971 hingewiesen hat.[1694] Von Gebhardt schildert den menschengleichen Jesus, während bei Richter eine theatralische Szene in heller Illumination mit großer Geste und einer ideal-schönen und göttlichen Christusfigur inszeniert wird. Eine Mischung verschiedener Aspekte hingegen ist bei **Adalbert/Albert von Keller** (1844-1920) in einer wesentlich späteren Version der *Auferweckung von Jairi Töchterlein* von 1886 (ABB.515)[1695] in der neuen Pinakothek in München zu beobachten.[1696] Hier wird Christus menschlich in schlichtem, aber durch die rote Farbe sich von den anderen Figuren abhebendem Gewand, mit braunem kinnlangen Haar und hagerem Gesicht sowie mit buschigem Vollbart dargestellt. Er steht in einer Pergola an einem antiken Sarkophag, auf dem die Tote in weiße Tücher

[1692] Berlin, National-Galerie Staatliche Museen. vgl. AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168. ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 169, Nr. 111.
[1693] Vgl. Ebda., S. 168. ABB: Ebda., S. 169, Nr. 111. Zuvor (1852) entstand bereits ein Transparentbild zum Thema. Zu Richter s. DONOP, von: Richter, Gustav, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 28,1889, S. 460-464.
[1694] LANKHEIT 1971, S. 85. Lankheits Untersuchungen sind prinzipiell grundlegend für diese Werke.
[1695] Lankheit spricht von einer Entgegenwirkung von „Profanierung" (LANKHEIT 1971, S. 85f.); zu diesem Bild s.a. AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 169. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 164f., Nr. 35f. u. AK: VERA IKON 1987, S. 184. ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 169, Nr. 112.

gehüllt, aufgebahrt war. Sie ist in der Darstellung bereits wieder lebendig, hat sich mit erstauntem Gesichtsausdruck aufgerichtet, weiß noch nicht genau, was ihr gerade wiederfährt.[1697]

Das Mädchen wird von Christus in liebevoller Geste gehalten, während im Hintergrund staunende und bewegte, aber gekünstelt wirkende Personen dem Geschehen beiwohnen. Die Szene wird hell erleuchtet, was auf die göttliche Tat schließen lässt. Die antik wirkende Umgebung (eine offene ionische Säulenhalle mit Ausblick auf eine südliche Landschaft, mit Marmorboden, Karaffen und Lorbeerkränzen) ist völlig anders als bei Gebhardt, aber die Christusdarstellung selbst ist in der Auffassung der Menschlichkeit der Figur Christi und in der physischen Nähe seiner Person zu dem Mädchen vergleichbar.[1698] Von Kellers Gemälde wurde noch im Entstehungsjahr auf der Berliner Jubiläumsausstellung ausgestellt. Der Künstler hat sich auf das Thema in verschiedenen Bildern vorbereitet, so in einer auf ein Minimum reduzierten Skizze *Auferweckung der Tochter des Jairus* (ABB.516)[1699]. Die Tote ist hier in einem großen, gänzlich leeren Raum aufgebahrt. Das Totenbett ist von der Seite gezeigt, davor steht Christus in Profilansicht mit angewinkelten Händen; er berührt das Mädchen nicht. Eine von der linken Seite ausgehende Lichtquelle (vermutlich von einem Fenster oder einer Tür kommend) beleuchtet Christus von hinten, setzt einen weiteren Aspekt auf seine Hände und auf den Leichnam. In einem Ölbild *Auferweckung* von 1882 (ABB.517)[1700] spielt die Szene in einem Innenraum. Verschiedene Personen sind anwesend, im Vordergrund rechts sitzt eine Frau mit Kopftuch, den Kopf hält sie klagend zwischen beiden Händen.

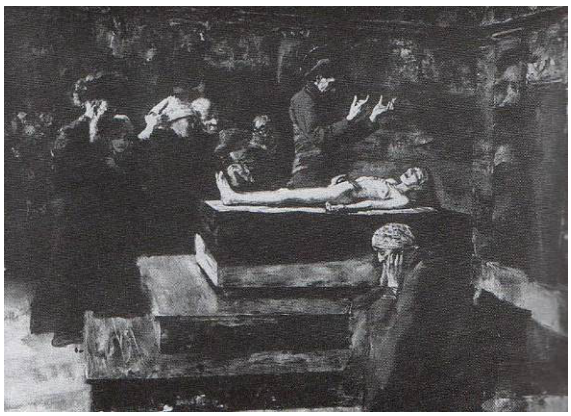


ABB. 517

Auf einem dreistufigen Katafalk liegt hell angestrahlt eine gänzlich nackte Frauenleiche. Neben ihr steht Christus in Profilansicht mit beschwörend erhobenen Händen. Seine Physiognomie ist nur schemenhaft zu erkennen, weder Vollbart noch langes Haar sind auszumachen. Zu sehen ist ein schmaler Heiligenschein, der seinen Kopf umgibt; dafür

---

[1696] Zu Keller s. THIEME-BECKER, Bd. 20, 1927, S. 92f. - MÜLLER, Oskar A.: Albert von Keller, München 1981.
[1697] ROTERS 1998, Bd. 2, S. 360.
[1698] Roters hat dieses Zwischenstadium vom Übergang ihrer körperlichen Entwicklung vom Kind zu Frau, die in den dargestellten erblühenden Brüsten des Mädchens angedeutet wird, in Zusammenhang mit der Erweckungsbewegung gebracht, s. ROTERS 1998, Bd. 2, S. 362. Er nennt auch eine erste Skizze aus dem Jahr 1877, die durch venezianische Künstlern der Hochrenaissance beeinflusst sein soll.
[1699] ABB: WIORA 1971, Taf. XXV. – Vgl. LANKHEIT 1971, Abb. 18.

scheint der Fokus auf den Händen zu liegen, die hell erleuchtet sind, wie die junge Frau, die gerade erweckt wird. Sie hebt ein wenig den Kopf, als Zeichen des vollbrachten Wunders.[1701] Die beiden letztgenannten Studien zeigen die intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Thema. Die Endversion ist weniger spektakulär als seine Vorstudien, die bei dem bürgerlichen Publikum seiner Zeit vermutlich empörte Ablehnung hervorgerufen hätten.

Zurück zu **Gebhardt**: Mehrere frühe Gemälde zum Thema der Kreuzigung sind von der Mitte der fünfziger Jahre an entstanden, so ein *Kruzifixus* von 1855 (ABB.518)[1702] im Kunstmuseum Düsseldorf, eine *Kreuzigung* um 1860 (ABB.519)[1703], eine 1865 entstandene *Kreuzigung* „*Es ist vollbracht*" (ABB.520)[1704] und die *Kreuzigung* der Domkirche zu Reval 1866 (ABB.521)[1705]. Sie alle zeigen das unausgereifte Experimentieren im Schaffen des jungen Künstlers, der sich noch nicht eindeutig auf eine bestimmte Christusdarstellung festgelegt hat. Auffällig ist, dass die Darstellung des Gekreuzigten in jedem der genannten Werke unterschiedlich gelöst wird: Die Anzahl der Figuren, die das jeweils im Bildvordergrund postierte Kreuz umgeben, variiert. Vergleichbar ist ein tief angesetzter Horizont im unteren Bilddrittel, eine Ausnahme bildet lediglich das Gemälde von 1866, wo der Horizont ungefähr auf der Bildhälfte vom Lendentuch Christi überschnitten wird und dahinter eine befestigte Stadtlandschaft gezeigt ist. Im Hintergrund ist jeweils ein großer Abschnitt eines wolkenverhangenen Himmels zu sehen. Christus selbst ist teils stark ausgemergelt (so in den Bildern von 1865 und 1866), teils etwas voluminöser dargestellt (in den Bildern um 1855 und um 1860). Sowohl Kopfform als auch Physiognomie variieren in der Ausgestaltung vom knochig-markanten und von der Passion gezeichneten Gesicht mit tiefen Falten im *Kruzifixus* von 1855, über das schmale weiche, jugendlich glatte und mittelalterlich anmutende Gesicht (in der *Kreuzigung* von 1866), bis hin zu einem herberen friedlichen Gesicht mit markanter Nase ohne Anzeichen von Leid (in der *Kreuzigung* um 1860).

[1700] ABB: ROTERS 1998, Bd. 2, S. 360.
[1701] Roters erläutert außerdem die Auseinandersetzung von Kellers Somnambulismus und Spiritismus, zur realistischen Darstellung seiner Themen, s. Ebda, S. 362-366.
[1702] ABB: GRIES 1995, Abb. 14.
[1703] ABB: Ebda., Abb. 11.
[1704] ABB: Ebda., Abb. 12.
[1705] Die Kreuzigungen werden betrachtet und verglichen bei GRIES 1995, S. 46-57. Hier werden nur die für unser Thema relevanten Aspekte hinzugefügt. ABB: GRIES 1995, Nr. 13.

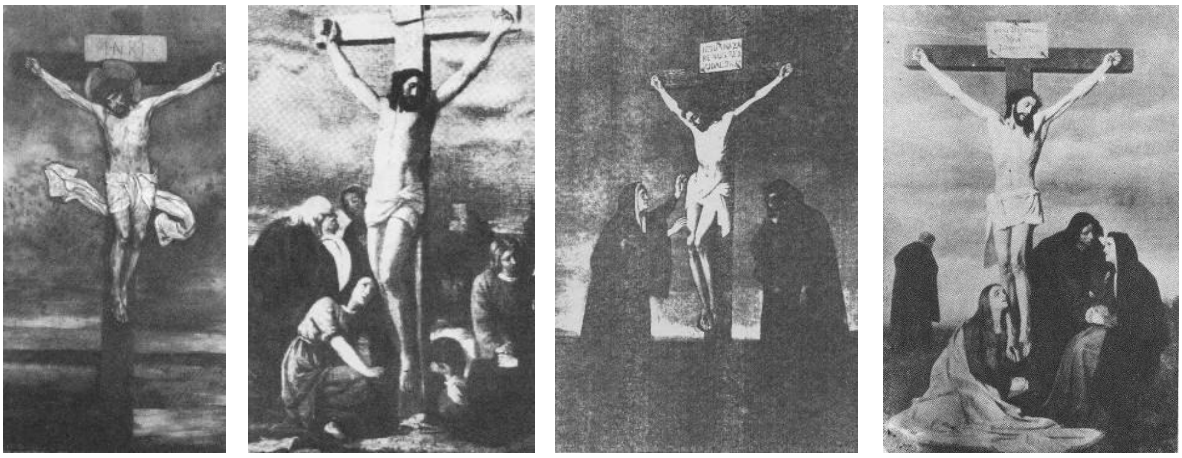


ABB. 518-521

In der 1866 geschaffenen *Kreuzigung* wird ein Kontrast zwischen dem ruhig und mittelalterlich anmutenden Christus mit friedlichem Gesicht (s.o.) und den auffällig im Schmerz dargestellten Trauernden geschaffen. Dies zeigt sich insbesondere in der Person der von Gries als „hässlich“[1706] bezeichneten Maria Magdalena, die zu Christi Füßen am Kreuzesbalken kniet. Christus ist hier fast auf Bodenhöhe am Kreuz angeheftet, so dass eine unmittelbare Nähe zwischen Magdalena und Christus entsteht und sie ihren Kopf an seine Beine schmiegen kann. Vergleichbar ist der Kontrast zwischen einem ruhig und würdevoll gefasst erscheinenden Christus und dem Schmerz der ihn umgebenden Menschen im unten angesprochenen *Abendmahl* von 1870. Die *Kreuzigung* von 1866 hat eine breite Öffentlichkeit gefunden: sie wurde unter anderem ausgestellt in Schulte's Düsseldorfer Kunstausstellung 1866.[1707] Das realistisch gemalte Bild beruft sich auf die altdeutsche und niederländische Tafelmalerei. Es wurde deshalb von den Anhängern des Idealismus abgelehnt, erhielt andererseits auch einigen Zuspruch.[1708]

Eine Weiterentwicklung hat die Christusdarstellung von Gebhardts in der *Kreuzigung* von 1873 (ABB.522)[1709] erfahren, die nach ihrer Fertigstellung von der Hamburger Kunsthalle angekauft wurde. Drei Kreuze erscheinen vor einem Landschaftshintergrund. Christus hängt wieder (in Anlehnung an altdeutsche Darstellungen) hoch oben, zu seinen Füßen spielen sich dramatische Szenen des Schmerzes unter den anwesenden Personen ab. Es gibt nun eine ganze Reihe Staffagepersonen, auch im Mittel- und im Hintergrund, wo außerdem ein Tross mit Reitern und Fußvolk vorbei zieht. Die Figuren sind sehr

[1706] GRIES 1995, S. 48.

[1707] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 4. Ein bei Boetticher genanntes weiteres Bild (bez. „Ed. Gebhardt. Düsseldorf 1864“) gleichen Titels (mit einer Radierung von A. Neumann) wurde in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1872 abgebildet und ausgestellt im „Berliner Verein deutscher Kunstfreunde“ 1871, im selben Jahr im „Berliner Künstler-Verein“, sowie 1885 auf der Antwerpener Weltausstellung, 1886 auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung und 1889 auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360.

[1708] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168. ABB: Ebda, S. 168, Nr. 110.

[1709] Zum Gemälde s.a. GRADMANN 1902, S. 592. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 170f. ABB: Ebda., S. 170, Nr. 114. - THOMSON 1991, S. 171.

individuell und volkstümlich gestaltet, sie tragen mittelalterliche Kleider. Aus dem ausgemergelten schlanken Körper der früheren Christusdarstellung, wo noch Muskelpartien (z.B. an den Armen) ausgebildet waren, wird ein abgemagerter Körper, der nur noch aus Haut und Knochen zu bestehen scheint. Christus ist nun nicht mehr in aufrechter Haltung am Kreuz gezeigt, sondern mit weit nach vorn geneigtem Oberkörper.



ABB. 522

Der im älteren Bild leicht zur Seite gelegte Kopf fällt hier schwer nach unten, das Haar hängt in dünnen Strähnen herunter, die Beine sind stärker abgeknickt, das Lendentuch ist wesentlich kürzer und gibt so mehr von dem geschundenen Leib frei. Auf Stirn, Augen und Wangen liegt ein dunkler Schatten. Das ganze Bild ist überaus expressiv, was auch dem ausdrucksstarken Christusbild entspricht. In einem Brief hat Gebhardt seine Intention betont, nicht den Christustypus selbst weiter ausbilden zu wollen, sondern seine ganze Aufmerksamkeit auf die Miene Christi zu legen und auf dessen Gemütsstimmung, die sich in den Gebärden widerspiegele: „[…] auch meinen Christus muss ich suchen nach dieser Richtung hin zu vertiefen und innerlich wahr wiederzugeben.“[1710] Die Hamburger Kreuzigung wurde 1873 bei Schulte's Düsseldorfer Kunstausstellung, auf der Berliner akademischen Kunst-Ausstellung 1874 sowie auf der Münchner internationalen Kunstausstellung 1879 ausgestellt.[1711] Das Bild erfuhr einerseits überaus positive Bewertungen, andererseits auch negative Kritiken.[1712] Später sind weitere Kreuzigungen entstanden, die sich stark an dem Hamburger Bild orientierten.[1713]

Auch Gebhardts Gemälde *Das letzte Abendmahl* von 1870 (ABB.523)[1714] in der Berliner Nationalgalerie hat für großes Interesse in der Öffentlichkeit und in der Kunstwelt gesorgt. Die Szene spielt in einen holzvertäfelten Saal, dessen Rückwand mit Blumengirlanden geschmückt ist; der Boden ist mit diagonal verlegten, schwarz und weiß alternierenden quadratischen Fließen belegt. Der Tisch ist horizontal ins Bild gesetzt und mit einem

[1710] Zitiert aus: GRIES 1995, S. 50.
[1711] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 8.
[1712] Dieser Aspekt ist ausführlich behandelt bei GRIES 1995, S.53f.
[1713] So eine *Kreuzigung* von 1884 in der Alexanderkirche zu Narva und eine weitere, nicht näher bezeichnete Version, s.a. Verzeichnis. ABB: THOMSON 1991, S. 172f.

weißen Tischtuch bedeckt, die Apostel sind in drei Gruppen (rechts, Mitte, links) um den Tisch verteilt.[1715]

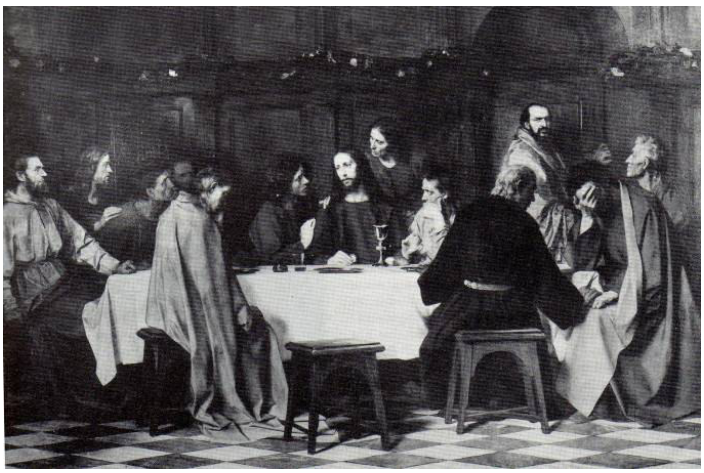


ABB. 523

Sie sind teils sitzend, teils stehend dargestellt, was dem Bild eine gewisse Dynamik verleiht (und es beispielweise von Leonardos Komposition unterscheidet). Ihre Gesichter sind angestrahlt, es dominieren auffällige Hell-Dunkel-Kontraste. Jeder der Apostel hat eine eigene Physiognomie, die weniger typisiert ist als in mittelalterlichen Darstellungen, jeder ist individuell in Alter, Aussehen und Gewandung gestaltet. Die Apostel haben charaktervolle, teilweise derbe Gesichtszüge und wirken wie Zeitgenossen des Künstlers. Sie sind ernst und betrübt (der Apostel am rechten Tischende hält als Ausdruck seiner Bestürzung die Hand vor sein Gesicht). Christus selbst sitzt ruhig am Tisch, er ist als einzige Person nahezu frontal ausgerichtet, seine rechte Hand hält eine Hostie, sein Kopf ist leicht nach links zu seinem Tischnachbarn gewandt (in diesem Fall ist Johannes nicht schlafend gezeigt, vielmehr scheinen sich die beiden zu unterhalten). Christus trägt dunkles, in der Mitte des Kopfes gescheiteltes langes Haar. Die Kopfform ist oval, das Gesicht länglich, es zeichnet sich durch feine, ausgewogene (idealisierte) Züge, hohe Wangenknochen und zart wirkende Lippen aus. Laut Gries hat Gebhardt im *Abendmahl* einen Jesustypus entwickelt, den er in allen weiteren Bildern beibehalten hat. Dieser These kann nicht zugestimmt werden, da die Physiognomie Christi hier an diejenige im Gemälde der *Auferweckung von Jairi Töchterlein* von 1864 erinnert, dort also schon auftrat. Als mögliche Vorbilder für die Christusdarstellung im Abendmahlbild gibt Gries, verweisend auf einen nicht näher bezeichneten Vortrag Biebers vom 3. Januar 1989, Rembrandt, Tizian und Veronese an, ohne weiter darauf einzugehen.[1716] Der Gegensatz zwischen „der ruhigen Würde Jesu und der Dramatik aufgeregt diskutierender Jünger“[1717] als Folge der Ankündigung des Verrats ist ein wichtiges Bildmotiv seit Leonardos *Abendmahl* in Mailand. Die angesprochene

[1714] Hierzu s. GRADMANN 1902, S. 592. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 170f. ABB: Ebda., S. 170, Nr. 113.
[1715] Im Gegensatz zu der Gruppierung der Apostel in einer Reihe hinter dem Tisch tritt die Gruppierung rund um den Tisch ab dem 11. Jahrhundert in der abendländischen Kunst auf, s. LCI 1990, Bd. 1, Sp. 16.
[1716] GRIES 1995, S. 41. Diese Aussage wirkt recht vage, insbesondere, da schon zwischen Rembrandts und Tizians Christustypen, die in dieser Arbeit bereits vorgestellt wurde, unserer Ansicht nach erhebliche Unterschiede bestehen (s.o.).

Diskussion fällt meines Erachtens bei Leonardo allerdings lebhafter aus als bei von Gebhardt, wo der Ausdruck von Trauer und Schmerz in der Aposteldarstellung überwiegt. Auch ist die Christusfigur nicht mit derjenigen Leonardos vergleichbar, dessen Christus viel weicher und weiblicher wirkt. Bei Leonardo ist zudem das Gesicht weniger länglich, das Haar heller. Wohl aber sei daran erinnert, dass bei Leonardo die Apostel sehr individuell und teilweise auch mit gröberen Gesichtszügen dargestellt werden. Hierzu können auch Detailstudien zu den Apostelköpfen herangezogen werden, mit denen man sich auch in Deutschland auseinandergesetzt hat, wie beispielsweise die vermutlich um 1800 entstandenen *Köpfe der Apostel des Abendmahls des Leonardo da Vinci* (ABB.524)[1718] aus den Kunstsammlungen zu Weimar zeigen.



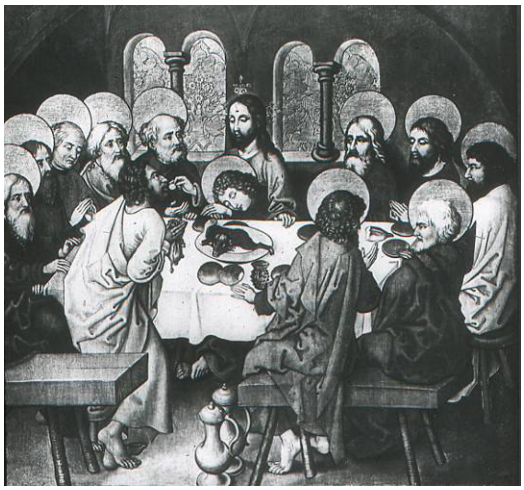


ABB. 524 u. 525

Es überwiegt der Ausdruck von Trauer und Schmerz in der Aposteldarstellung. Der Christuskopf entspricht wiederum dem altdeutschen Typus, hier beispielsweise vergleichbar mit der Darstellung in dem *Abendmahl* von **Martin Schongauer** um 1475 (ABB.525)[1719] in Colmar.

Eduard von Gebhardt hat in seinem *Abendmahl* eine Christusfigur, die idealisierte Züge trägt, mit dem volkstümlich-zeitgenössischen Aussehen der Jünger kontrastiert. Auffällig ist außerdem der Ausdruck von Empfindungen. Dadurch kann sich auch der Betrachter mit dem Geschehen identifizieren, was vermutlich ausschlaggebend für die große Beachtung des Werkes in der Öffentlichkeit war. Zu dem bereits 1872 von der Berliner Nationalgalerie angekauften Gemälde hat W. Unger eine Radierung angefertigt, die 1874 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* abgebildet wurde, außerdem wurde ein Holzschnitt des Bildes als „Kunsthistorischer Bilderbogen“ Nr. 283 publiziert. Ausgestellt wurde das Gemälde in

[1717] Ebda., S. 42.
[1718] Unbekannter Künstler: *Apostelköpfe* nach Leonardo, um 1800, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Schlossmuseum. ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Düsseldorf bei Bismeyer & Kraus 1870, im „Berliner Verein deutscher Kunstfreunde“ 1871 sowie auf der Berliner akademischen Kunst-Ausstellung 1872. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 zählte das Gemälde zu den „großen Ereignissen“ und auch auf der Pariser Weltausstellung 1878 wurde es präsentiert.[1720] 1884 hat es Rosenberg in der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* als Bild für alle Konfessionen bezeichnet. Er folgert: „Indem der Maler sich mit jener erstaunlichen Intuitionskraft, welche nur die Mitgift eines wahren Genius ist, in die Vergangenheit zurückversetzte, gelang es ihm, ein Gemälde von echt historischem und ethnographischem Charakter zu schaffen, wobei in der Person Christi sowohl der edle Mensch, der begeisterte und überzeugungstreue Träger einer hohen Mission als auch die überirdische Majestät des Gottgesandten zur Erscheinung kamen. Was aber vor allem die Bedeutung dieses Bildes ausmachte, war die tiefe Innerlichkeit, das reiche Gemütsleben, welches aus allen Köpfen sprach. Eduard von Gebhardt hielt sich getreu an die Überlieferung der Evangelien, nach welcher sich Jesus seine Jünger, die die „Menschenfischer“, aus den niedrigen Volksklassen auswählte, […], und demgemäß gestaltete der Künstler auch ihre Typen. Was die Apostel betrifft, so waren ihm Rubens und van Dyck damit bereits vorausgegangen. Auch sie wählten ihre Modelle für die Apostel […] aus dem Volke, ohne den Typus anders zu idealisieren als durch die Begeisterung und die Hingabe an den Beruf, welche aus den Augen leuchteten. Das Antlitz Christi ist von dem Vorgefühl seines nahen Todes verklärt. Die schweren Seelenkämpfe haben ihre Spuren auf dem langen, schmalen Antlitz hinterlassen, und um die Augen herum ist das Fleisch tief eingesunken […].“[1721] Es scheint, als sei Gebhardt hier eine Kombination wesentlicher Aspekte für ein adäquates Christusbild gelungen: Menschlichkeit (im Leid) und Göttlichkeit (in der Verklärung), Empfindung und Ausdruck, traditionelle Elemente des idealistischen Christusbildes gepaart mit den zeitgemäßen, neuen Bestrebungen nach Realismus. Weiterhin betont Rosenberg, dass Gebhardt „Menschen wie wir“ darstellt, „die von gleichen Empfindungen beseelt werden, welche denken, fühlen und trauern wie wir.“[1722] Während hier bereits die Bedeutung des Künstlers erkannt und hervorgehoben wird, bezeichnet Gradmann das Gemälde als „das durchschlagende Werk des modernen Realismus“.[1723] Auch Schaarschmidt betont den großen Erfolg des Gemäldes: „Das [...] große Bild machte im Verein mit einer Gesamtausstellung von Studien und Bildern Gebhardt mit einem Schlage zum berühmten Manne und zum unbestrittenen Haupt der religiösen Malerei, nicht nur in Düsseldorf, sondern vielleicht in ganz Deutschland.

[1719] ABB: Virtuelle Diathek, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, Hamburg.
[1720] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 7.
[1721] ROSENBERG, Adolf: Eduard von Gebhardt, ein Maler der Reformation, in: *Vom Fels zum Meer*, 1884, Bd. 1, S. 299.
[1722] Ebda., S. 299f.

Bezüglich der Tiefe und des Ausdrucks hat der Künstler dies Bild kaum mehr übertroffen, höchstens etwa in der zehn Jahre später vollendeten, ebenfalls von der Nationalgalerie erworbenen ‚Himmelfahrt' Christi [...]."[1724]

Zur *Himmelfahrt*, einem 1881 entstandenen großformatigen Bild in der Berliner National-Galerie (ABB.526)[1725], äußert sich Rosenberg wie folgt: „Auf dem Antlitz Christi ist der Ausdruck des Leidens gegen das Abendmahl noch verstärkt."[1726] Während der untere Teil des Bildes von Trauer und Betrübnis bestimmt werde, erscheine Christus „wie ein in somnambulen Zustand erhobener Fanatiker".[1727] Dennoch ist festzuhalten, dass Gebhardt das Thema in seiner Grundkomposition durchaus „klassisch" behandelt: Christus fährt mit erhobenen Armen und wehendem Gewand (allerdings ohne entblößten Oberkörper, wie üblich) auf einer Wolke in den Himmel auf. Seine Figur wird von einer leuchtenden Aura umgeben, die sich von der dunkleren Wolke im Hintergrund deutlich abhebt. Christus wirkt dennoch weniger „verklärt" und idealisiert als in früheren Darstellungen des Themas.



ABB. 526

In den siebziger Jahren entstanden weitere Gemälde Gebhardts zur Vita Christi, die ebenfalls auf den Kunstausstellungen gezeigt wurden, wie fünf Zeichnungen *Christus auf dem Ölberge, Die Jünger von Emmaus, Die Heilung der Kranken am Teiche Bethseda, Die Reinigung des Tempels* und *Ecce Homo* um 1871 (o.ABB.). Sie wurden ausgestellt im „Verein der Kunstfreunde Berlin" 1871 und im selben Jahr im „Berliner Künstler-Verein".[1728] Außerdem hat Gebhardt 1870 ein Ölgemälde *Ecce Homo* (s.u.) geschaffen.[1729] Neben einem

---

[1723] GRADMANN 1902, S. 592.
[1724] SCHAARSCHMIDT 1897/98, S. 261. Hier ist als Jahr der Vollendung fälschlicherweise 1871 angegeben.
[1725] Schriftlich überliefert ist außerdem ein Holzschnitt nach dem Gemälde in der *Zeitschrift für bildende Kunst* von 1882, und in *Daheim* von 1882, ferner eine Radierung von Fr. Boettcher. Ausgestellt wurde das Gemälde auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1881 und auf der Wiener internationalen Kunstausstellung 1882, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 25, vgl. GRADMANN 1902, S. 592. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 171. ABB: Ebda., S. 171, Nr. 116.
[1726] ROSENBERG 1884-1889, Bd. 3: Die deutsche Kunst. 2. Abschnitt: 1849-1889, S. 269, zitiert aus: BEISSEL 1892, S. 165.
[1727] Ebda.
[1728] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr. 1-5.
[1729] Ebda., Nr. 6.

Gemälde *Die Jünger von Emmaus* von 1876 (o.ABB.)[1730] entstanden Ende der siebziger Jahre verschiedene Bilder mit Darstellungen des Kopfes Christi (o.ABB.)[1731], was eine intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit der Physiognomie Christi belegt. Die Christusköpfe wurden auf der Wiener Jahres-Ausstellung 1879 und auf der 4. allgemeinen Kunstausstellung Düsseldorf 1880 ausgestellt. Bei Schaarschmidt ist ferner ein 1878 entstandener Christus „im Brustbild" aufgeführt.[1732]



1881 ist unter anderem das Gemälde *Christus, auf dem Meere wandelnd, erhebt den versinkenden Petrus, der die Linke des Heilands umklammert, mit mahnendem Worte* (ABB.527)[1733] entstanden, ein Altarbild für die Kirche in Ziegenhals. Schaarschmidt nennt ein Gemälde *Christus auf dem Meere*, allerdings datiert er dieses auf 1884, das sich mit dem gleichen Sujet von Wilhelm Sohn (dreißig Jahre zuvor entstanden), dem Lehrer Gebhardts vergleichen ließe (o.ABB.).[1734]

ABB. 527

In der hier abgebildeten Rettung Petri tritt eine bislang bei Gebhardt ungekannte Dramatik auf: Das Wasser ist überaus bewegt dargestellt, es bäumt sich in hohen Wellen auf, im Hintergrund links ist das Boot der Apostel zu sehen, die Ruder hängen in der Luft, ein Apostel am Bug streckt hilfesuchend beide Arme in die Luft. Petrus ist bis auf Arme und Kopf im Wasser versunken und blickt hoffnungsvoll zu Christus hinauf. Starke Hell-Dunkel-Kontraste verstärken die Theatralik des Gemäldes. Es wird die Hilflosigkeit Petri (stellvertretend für die Menschheit) demonstriert, der ohne den Retter Christus verloren wäre. Im oberen Bildteil lichtet sich der Himmel und die Konturen Gottvaters sind schemenhaft zu erkennen.[1735]

In den achtziger Jahren haben sich in den Darstellungen Gebhardts die Anzahl der Personen im Bild verdichtet. Christus ist als Menschensohn geschildert, mit markanten Gesichtszügen, einer kräftigen Nase, ausdrucksstarken Augenbrauen, dunklem Haar und

[1730] Ausgestellt in Düsseldorf bei Bismeyer & Kraus 1876, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 8.
[1731] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 17-19.
[1732] SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 262.
[1733] Das aus den Mitteln des preußischen Kunstfonds erworbene Gemälde zeigt über dem Kopfe Christi die Halbfigur Gottvaters mit der Taube des Hl. Geistes; es ist Boetticher zufolge abgebildet in: *Daheim* 1881, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 26. ABB: GROSS 1989, S. 245, Abb. 290.
[1734] SCHAARSCHMIDT 1897/98, S. 262; vermutlich handelt es sich um eine falsche Datierung oder um ein anderes Gemälde.

buschigem Vollbart. Immer wieder wird auch die biblische Bildhandlung abgewandelt, bzw. das Hauptaugen-merk auf Alltägliches gelenkt wie beispielsweise in dem Gemälde *Pietà / Die Pflege des Leichnams Christi vor der Grablegung* von 1883 (ABB.528)[1736]. In dem 1884 von der Dresdener Galerie angekauften Bild wird die Szene in einem nordalpinen Wohnhaus des 16. Jahrhunderts geschildert. Wie der Untertitel Gebhardts andeutet, liegt der Hauptaspekt der Darstellung nicht in der Beweinung, sondern auf der liebevollen Pflege des Leichnams.

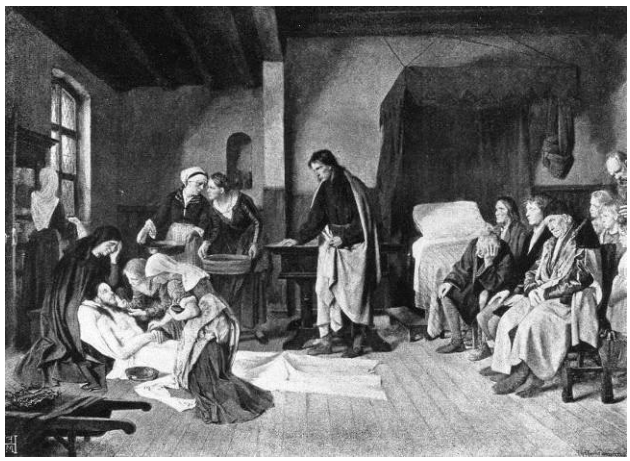


ABB. 528

Die Hauptszene ist aus der Bildmitte heraus nach links gerückt; sie ist nicht monumental, sondern relativ kleinformatig innerhalb des Innenraums dargestellt. Gegenüber sitzen zeitgenössisch abgebildete Personen auf Stühlen, auch seitlich stehen Helfer mit Schüsseln bereit und geben so dem Bild einen genrehaften Charakter. Das Gemälde wurde ausgestellt in Schulte's Salon im Herbst 1883.[1737] Zusammen mit anderen (profanen) Gemälden von Böcklin, Thoma, Manet, Courbet und Klinger wurde es außerdem anlässlich einer Gemäldeausstellung bei Gurlitt besprochen und hochgelobt: „[…] So oft auch die Beweinung des Leichnams Christi schon dargestellt worden ist, noch nie ist es wohl in rührenderer Weise geschehen, als hier. Gebhardt versetzt uns nicht in die starrende Felsengruft, nicht die eisigen Schauer des Steingrabes will er in unserer Vorstellung heraufbeschwören, noch durch händeringende Frauengestalten uns in einen leidenschaftlichen Schmerz mit hineinziehen, - er führt uns in die Stille des Hauses, wohin man den Leichnam getragen hat, um ihn mit frommer Pietät zu waschen und zur Beisetzung vorzubereiten […].“[1738] Die Zurücknahme großer Emotionen und Theatralik zugunsten von Pietät und Frömmigkeit wird besonders positiv bewertet. Auch wird die Darstellung von Maria als „würdige Matrone“, die den Leichnam Christi stützt, hervorgehoben. Diese Darstellung steht im Gegensatz zu den Abbildungen von Maria als junge Frau (entgegen ihrem tatsächlichen Alter), wie sie bereits an den Beispielen der *Beweinung Christi* von Friedrich August Kaulbach und von Anselm Feuerbach beschrieben wurde. In Gebhardts Gemälde dominiert die lebensnahe, geradezu liebevolle und

[1736] ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1. Hbd. 1898, S. 123.
[1737] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 28.

detaillierte Schilderung des Alltäglichen wie die vor dem Toten knienden Frauen, die das Haar Christi richten, die Reinigung des Leichnams mit einem Badeschwamm, oder die Dienerinnen, die Wasserbehälter herbeitragen. Einige weitere Personen vervollständigen das Bild: Johannes, der an einen Tisch gelehnt ist, eine Männergruppe, sowie drei Kinder über die sich ein vollbärtiger Mann beugt. Letztere wurden als der Künstler und seine Kinder identifiziert, in einer weiteren Frauenfigur sieht man auch die Frau Gebhardts: „In diesen vier Gestalten hat der Künstler sich selbst und seine Kinder zu Teilnehmern der Trauer über den Tod des Gekreuzigten gemacht. Die gesamte äußere Ausstattung ist im Sinne des vorgerückten deutschen Mittelalters angeordnet, wodurch uns der Vorgang umso mehr menschlisch nahegerückt ist. Trotzdem erheben sich wohl da und dort Stimmen, die dem Künstler diese Art der Einkleidung als eine Willkür zum Vorwurf machen, nicht bedenkend, daß die herkömmliche Art der sogenannt biblischen Gewandungen nicht minder willkürlich und historisch unzutreffend ist.“[1739] Hier klingt der Aspekt der historischen Genauigkeit an, der unten eingehender behandelt wird.

Eine weitere *Kreuzigung* von 1884 (ABB.529)[1740] Eduard von Gebhardts befindet sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München. Die traditionell aufgefasste Darstellung ist vergleichbar mit der Kreuzigung von 1873 in Hamburg, schildert die Szene aber in stärkerer Nahsicht. Sie erinnert ebenfalls in der Bildkomposition an altdeutsche Kreuzigungsdarstellungen, wie beispielsweise an Lukas Cranachs *Kreuzigung* in der Neuen Pinakothek in München (o.ABB.). Bei Gebhardt ist die Christusfigur in extremem Leid geschildert. Ihr überlanger Körper wirkt stark ausgemergelt. Die Assistenzfiguren erinnern wiederum teilweise weniger an biblische als vielmehr an zeitgenössische Gestalten.

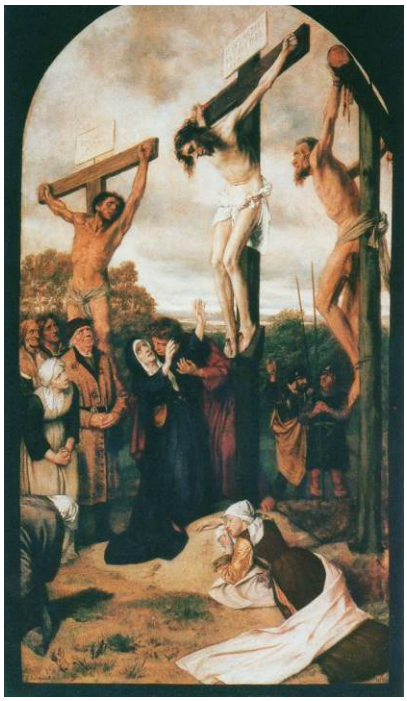


Abb. 529

1884-91 erfolgte im Kaseinverfahren die Ausmalung von sechs Wandflächen und der darüber befindlichen Bogenfelder im Kapitelsaal des Predigerseminars Loccum bei Hannover, „[...] ein Auftrag, dessen Ausführung der Wiederaufnahme kirchlicher Kunst, insbesondere kirchlicher Malerei, auch innerhalb der evangelischen Konfession sehr

[1738] ANONYMUS (gez. D.B.): Neue Gemälde bei Fritz Gurlitt in Berlin, in: *Tägliche Rundschau* 1883, S. 1106f.
[1739] Ebda.

wesentlich die Wege gebahnt hat.“[1741]. Dargestellt wurden die Szenen: *Kreuzigung, Johannes der Täufer kommt zu Christus, Bergpredigt*,[1742] *Tempelausstreibung, Hochzeit zu Kana*, *Gichtbrüchiger, Ehebrecherin,*[1743] *Vergebung der Sünden*[1744] und *Des Predigtamts höchste Aufgabe*.[1745]





ABB. 530 u. 531

Einige Kartons zu Wandgemälden sind bei Boetticher aufgeführt, ebenfalls Aquarelle zu allen Wandbildern, die sich zusammen mit den Kartons der *Hochzeit zu Kana* und der *Ehebrecherin* auf der Dresdener Aquarell-Ausstellung 1887 befanden.[1746] Der Auftrag wurde von der Regierung ausgegeben. Auffällig in den Werken ist die betont mittelalterliche Umgebung als Hintergrund für die biblischen Szenen. Diese ist sowohl in den Darstellungen von Innenräumen z.B. in der *Hochzeit zu Kana* (ABB.530)[1747] zu sehen als auch in Außenbereichen, beispielsweise im Bild *Die Austreibung der Krämer und Wechsler aus dem Tempel* (ABB.531, Karton). Hier erinnert die Tempelarchitektur mit eingestellten Nischenfiguren und gedrehten Säulchen eher an ein mittelalterliches (italienisches) Kirchenportal als an einen antiken Tempel. Auf die altdeutsche Tracht der Assistenzfiguren und deren Auftreten als ungewöhnlich große Gruppe wurde bereits vom 19. Jahrhundert an häufig verwiesen, außerdem auf eine Reihe genrehafter Motive (wie u.a. landwirtschaftliche Accessoires).[1748] Auch wurden konkrete Zeitgenossen als Teilnehmer (und Zeugen) der biblischen Szenen identifiziert.[1749]

[1740] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE, 1984, S. 120.
[1741] BONE, Karl: Prof. Dr. Eduard von Gebhard und seine Gemälde in der Friedenskirche zu Düsseldorf, *Die christliche Kunst*, 4, 1907/1908, S. 203.
[1742] Eine Studie zur *Bergpredigt*, die eine Mutter mit ihren drei Kindern am Schoß darstellt, ist bei BONE 1907/08, S. 216 abgebildet, der auch auf eine vergleichbare Darstellung bei der Bergpredigt der Friedenskirche verweist, wo eine Mutter mit ihrem Kind andächtig der Szene beiwohnt, ABB: Ebda, S. 217.
[1743] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 173. ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 173, Abb. 121.
[1744] Bei Daun ist das Fresko unter dem Titel *Und vergib uns unsere Schuld* abgebildet, s. DAUN 1909, S. 543.
[1745] GRADMANN 1902, S. 592.
[1746] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr. 7.
[1747] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[1748] Hierzu s. BLEY, Fritz: Kloster Loccum, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 195-201.
[1749] DAUN 1909, S. 746, der beispielsweise den früheren Direktor der Nationalgalerie Jordan und den früheren Generaldirektor der Königlichen Museen Schöne identifiziert hat.



ABB. 532

Christus erscheint prinzipiell in antikisierender Tracht mit weitem Gewand und Mantel. Als neuer Aspekt bei der *Hochzeit zu Kana* ist die Begrüßung des Brautpaares durch Christus eingeführt, eine sehr alltägliche und menschliche Geste. Hierzu existiert auch eine Studie (ABB.532)[1750], die das Brautpaar in zeitgenössischer Kleidung zeigt. Bley hat in seinem Aufsatz über die Ausmalung von Loccum in *Die Kunst für Alle* das Zusammenwirken christlicher Geschichte mit „germanischer Gemütstiefe" betont.[1751]



ABB. 533

Eine relativ selten dargestellte Begebenheit wird in dem Gemälde *Jesus und Nikodemus* von 1889 (ABB.533)[1752] wiedergegeben: Die Szene schildert den nächtlichen Besuch des Pharisäers Nikodemus bei Jesus gemäß dem Johannesevangelium (Joh. 3,1-21). Jesus erläutert Nikodemus die Voraussetzung einer geistigen Wiedergeburt für den Eintritt in das Reich Gottes. Nikodemus versteht ihn zunächst miss, woraufhin Jesus einen Vergleich anführt: „Der Wind weht, wo er will; du hörst sein Brausen, weißt aber nicht, woher er kommt und wohin er geht. So ist es mit jedem, der aus dem Geist geboren ist." (Joh. 3,8). Damit betont das Johannesevangelium den Vorrang der spirituellen Dimension in der Beziehung zu Gott. Das spirituelle Gespräch, das auch als Dialog zwischen Christentum und Judentum gedeutet wird, findet in einem Raum mit dem Charakter eines Arbeitszimmers statt. Christus lehnt sich an der Fensterbank an und trägt ein dunkles Gewand mit hellem Überwurf. Hinter ihm steigt der Vollmond zwischen den Bäumen auf.

[1750] ABB: GRIES 1995, Abb. 53.
[1751] BLEY 1887, S. 195.
[1752] Vgl. GRADMANN 1902, S. 592. ABB: (hier ABB. Reproduktion als Konfirmationsbild) in: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 21.

Das Bild ist mit vielen Details aus dem Alltag wie eine altdeutsche oder altniederländische Genreszene gestaltet. Die beiden Figuren haben keinen Blickkontakt, jeder scheint in seine eigenen Gedanken versunken, Christus wirkt in sich gekehrt, wie in einem inneren Zwiegespräch mit Nikodemus, der in Gehrock und Hemd und mit kurzem weißen Haar in Denkerhaltung als zeitgenössischer Gelehrter dargestellt ist.







ABB. 534-536

Das Bild hat einen sehr intimen Charakter. Es wurde, wie weitere Gemälde Gebhardts, auch als Konfirmationsbild reproduziert. Für diesen Bereich der christlichen Reproduktionsgraphik hat Eduard von Gebhardt einige Vorlagen geliefert, als Beispiele werden Konfirmationsscheine mit einem Ausschnitt aus dem Düsseldorfer Gemälde der *Auferweckung des Lazarus* (ABB.534)[1753] (s.u.) und mit einer *Grablegung* (ABB.535)[1754] angeführt.[1755]

Neben einer Reihe hier nicht weiter zu besprechender Ölgemälde um 1890 (s. Verzeichnis) nimmt das 1896 entstandene Gemälde *Auferweckung des Lazarus* (ABB.536)[1756] im Düsseldorfer Kunstmuseum eine wichtige Rolle im Schaffen Gebhardts ein. Die Szene spielt auf einem Friedhof des 19. Jahrhunderts, auf dem sich eine Vielzahl von Menschen in altdeutscher oder zeitgenössischer Kleidung versammelt hat. In der Mitte des Bildes ist nicht das eigentliche Thema, also das Wunder Christi an Lazarus, dargestellt, sondern Christus in antikisierendem Gewand, der sich zwei knienden betenden Frauen zuwendet. Er ist in Begriff die vordere Frau, vermutlich die Mutter des Lazarus, zu segnen. Mit der

[1753] ABB: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 19.
[1754] ABB: Ebda. Eigentlich handelt es sich um eine Grabtragung Christi.
[1755] Hierzu s.a. KOCH, David: Unsere Konfirmandenscheine von Eduard von Gebhardt und Fritz von Uhde, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 23-25.

erhobenen Linken weist Christus zum Himmel und erinnert so an die Kraft Gottes. Das Thema des Wundertäters ist als Aufforderung an die Menschen zu interpretieren, zu glauben und auf Gott zu vertrauen, Das Bild wird wie auch Caspar David Friedrichs *Das Kreuz im Gebirge/Tetschener Altar* und Overbecks *Christus bei Maria und Martha* von Telesko als Beispiel für den Versuch einer Neudefinition christlicher Ikonographie gewertet: „Nicht mehr die einzelnen Protagonisten bestimmen allein das Geschehen, sondern sie sind hineingenommen in eine veristische Gesamtatmosphäre, an der auch die Friedhofsarchitektur vom Ende des 19. Jahrhunderts, die in spannungsvollem Gegensatz zur Figurengruppe im Stil der altniederländischen Malerei im linken Bildteil steht, ihren Anteil hat. Das Geschehen des Johannes-Evangeliums (Joh. 11,28-44) ist in zwei Hauptszenen getrennt, der Hinweis Christi auf die Herrlichkeit Gottes, der an Martha ausgesprochen wird (Joh. 11,40) und die eigentliche Auferweckungsszene mit Lazarus (Joh. 11,43f.) im rechten Teil. Christus fungiert als Mittlerfigur zwischen beiden Ereignissen und als Angelpunkt in kompositioneller Hinsicht. […] Die größtmögliche - photorealistische Annäherung an die Wirklichkeit vermochte aber nicht mehr die fehlende Überzeugungskraft der bildlichen Struktur zu ersetzen.“[1757]

Ein weiterer großer Auftrag war die Ausgestaltung der evangelischen Düsseldorfer Friedenskirche mit Wandmalereien von 1897 bis 1907.[1758] Das preußische Kultusministerium hatte Gebhardt die Ausmalung der Kirche übertragen. Die Bilder sind alle sehr figurenreich und führen die bereits erwähnten Aspekte fort. Auch die menschlich aufgefasste Christusfigur wird weitergeführt, teilweise wirkt sie recht expressiv wie in der *Bergpredigt* (o.ABB.). In dem Bild *Christus mit Moses und Petrus* (ABB.537)[1759] ist Christus in einem weißen Gewand mit weit ausgebreiteten Armen abgebildet. Obwohl er einen Nimbus trägt, wirkt sein Gesicht überaus menschlich.

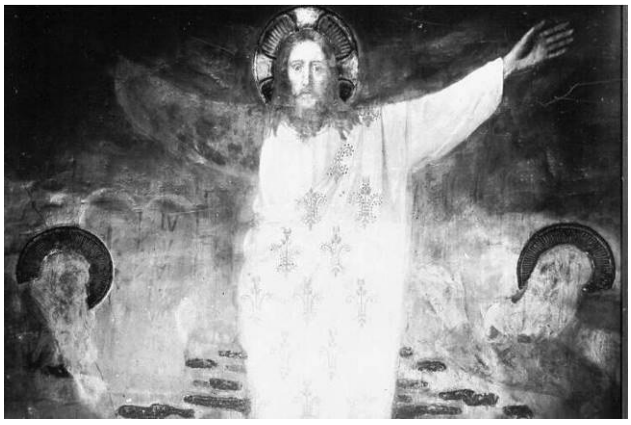


ABB. 537

[1756] MARKOWITZ, Irene: Die Düsseldorfer Malerschule, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei, Bd. 2, Düsseldorf 1969, S. 105f. ABB: LANKHEIT 1971, Nr. 10. u. URL: http: //www.kunstkommtvonkoennen.de (Farbaufnahme).

[1757] TELESKO, Werner: Christliche Kunst im Zeitalter des Historismus – Bemerkungen zu einigen Bruchlinien zwischen Religion und Geschichte im 19. Jahrhundert, in: *Das Münster*, 49, 1996, S. 287, s.a. AK: DER TRAUM VOM GLÜCK 1996, Bd. 2, Nr. 25.14. - AK: FACETTEN DER HISTORIENMALEREI ZWISCHEN 1800 UND 1900, Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1999, Köln 1999, S. 89. Ob die Gemälde erhalten sind, entzieht sich der Kenntnis der Autorin.

[1758] Bei Bone werden im Gegensatz zum Düsseldorfer Katalog sieben Jahre Ausführungszeit angegeben, s. BONE 1907/08, S. 203. Die Wandgemälde sind nach der Zerstörung der Friedenskirche im 2. Weltkrieg nur in Fragmenten erhalten, so Teile der *Johannestaufe*, der *Bergpredigt* und des *Brennenden Dornbuschs*.

[1759] ABB: Bildarchiv Foto Marburg. Verbleib unbekannt.

Im Zusammenhang mit diesem Auftrag entstanden weitere Tafelbilder wie eine Studie zum *Abendmahl* (o.ABB.) oder auch ein Gemälde mit dem *Einzug in Jerusalem.*[1760] Insgesamt ist in den Gemälden der Friedenskirche ein bewusster Widerspruch zwischen den historischen Kostümen der Protagonisten und ihrer physiognomischen Erscheinung, für die zeitgenössische Personen Modell standen, zu beobachten. Abgemildert wird dies laut Bone wieder durch „absichtliche Dehnung der Zeitsphäre […] manchmal über ein Jahrhundert hinaus und durch idealisierende Behandlung (auch hinsichtlich des Kostüms) der hervorragenderen biblisch-historischen Gestalten, vor allem der Person Christi selber."[1761] Somit hat Gebhardt ein Zurückversetzen in eine „unbestimmt vergangene deutsche Zeit um die Wende des Mittelalters"[1762] erwirkt. Seine tiefe Verbundenheit zum religiösen Stoff der Gemälde kommt in dem Ausspruch des Künstlers zur Geltung: „Was ich von Kunst und Christentum in mir trage, das ist in der Friedenskirche."[1763]



ABB. 538

Auch im Spätwerk Gebhardts wurden Stil und Bildintention in der bereits beschriebenen Weise weiter geführt, was abschließend das sehr unruhig wirkende Gemälde *Jesus und die Jünger auf dem Stürmischen Meer* von 1901/02 (ABB.538)[1764] zeigt.[1765]

Die von Karl Bone konstatierte Orientierung des jungen Künstlers an seinem Lehrer Karl Sohn und den Nazarenern konnte für unser Thema nicht konkret bestätigt werden.[1766] Vielmehr fällt die ebenfalls von Bone beobachtete Zuwendung zum Studium der alten (flandrischen) Malerei auf, wobei, wie hier gezeigt wurde, Gebhardt sich insbesondere am altdeutschen Christustypus orientiert hat und darüber hinaus die biblischen Vorgänge in eine spätmittelalterlich anmutende Umgebung übertragen hat.[1767] Seine Szenen zeigen in zunehmendem Maße volkstümliche Personen, mit denen sich der Betrachter identifizieren kann (oft mit zeitgenössischer Physiognomie aber in mittelalterlicher Tracht dargestellt).

[1760] BONE 1907/08., S. 220. ABB: Ebda., S. 220 (Studie zum *Abendmahl*) u. Ebda. S. 221 (Studie zum *Einzug in Jerusalem*).
[1761] Ebda., S. 200.
[1762] Ebda., S. 202.
[1763] BAUTZ, Friedrich Wilhelm: Gebhardt, Eduard von, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 2, 1990, Sp. 191.
[1764] ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 167, Nr. 108.
[1765] Weitere späte Gemälde Gebhards können hier nicht berücksichtig werden, s.a. Verzeichnis.
[1766] BONE, 1907/1908, S. 201.
[1767] Bone sieht insbesondere Vorbilder in den Brüdern van Eyck, aber auch in Dürer, s. Ebda. S. 201.

Der frühe Christustypus wirkt oft ideal proportioniert, unbeteiligt ernst und würdevoll, wird aber wie die späteren Bilder insgesamt, zunehmend emotionalisiert und dramatisiert. Insbesondere in den Passionsdarstellungen wirkt Christus expressiv in seinem Schmerz, volkstümlich und überaus menschlich.

Gebhardt wird prinzipiell als Neuerer der modernen religiösen Malerei gesehen. Als er Lehrer an der Düsseldorfer Akademie wurde, herrschte dort noch die spätnazarenische Auffassung des Christusbildes vor: Gebhardtrs Programm lautete „Wer an den Herzen rütteln will, muß wirkliche Menschen malen. So habe ich denn deutsche Menschen gemalt mit sorgfältiger Vermeidung der Formen, die den Beschauer in eine ganz bestimmte Zeit versetzen.“[1768] Gradmann betont: „Die Zeitgenossen stießen sich an der Form, die ihm selbst doch Nebensache war. Ein Bild soll nichts anderes thun, als uns den geistigen Gehalt so nahe als möglich vor die Seele zu stellen. Nicht Wirklichkeit, sondern Wahrheit sucht man zu erschließen. So ist nicht die Befreiung vom traditionellen Gewande das geschichtliche Verdienst Gebhardts, sondern die deutsch-protestantische, individuell-psychologische Erfassung der Christusgeschichte und die Anknüpfung an Dürer, mit der er erstmals Ernst gemacht hat, und das mit den Mitteln altmeisterlichen Könnens.“[1769]

Seine Darstellungsweise stieß auf Anerkennung aber auch auf Ablehnung.[1770] Beissel sieht in der Christusdarstellung Gebhardt den „geistreichen Rabbi, aus dessen Antlitz schwere Seelenkämpfe ihre Spuren hinterließen.“[1771] Gradmann konstatiert: „Aus allen Christusdarstellungen Gebhardts tritt eine tiefe Ehrfurcht vor dem Wirken des Evangelium hervor, alle sind sie aus reiner Überzeugung gemalt, […]“[1772]. Der Christustypus bei von Gebhardt ist „ein herber, intelligenter Germane, dem jeder Gemütsausdruck eignet, ein göttlicher Willensmensch […].“[1773] Das „Göttliche“ tritt allerdings, wie oben ausgeführt, in Gebhardts Bildern in der Regel sehr deutlich hinter dem Menschlichen zurück.

[1768] GRADMANN 1902, S. 592.
[1769] GRADMANN 1902, S. 593.
[1770] Vgl. MADER, W.: Die moderne religiöse Malerei, *Deutsch-evangelische Blätter*, 25, 1900, S. 129-32.
[1771] BEISSEL 1892, S. 165.
[1772] DAUN 1909, S. 746.
[1773] GRADMANN 1902, S. 592.

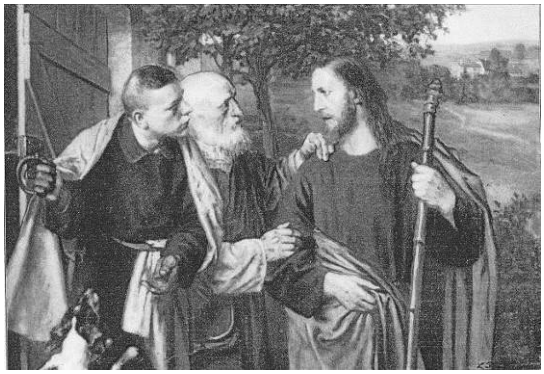
Louis Feldmann

Eduard von Gebhardts Schüler Louis Feldmann (1856-1938) lässt die biblischen Figuren ebenfalls zu Zeitgenossen werden, mit denen sich der Betrachter identifizieren kann.[1774]

ABB. 539-541







Auch seine Christusfigur erhält eine „zeitgenössische" Note, was die beiden Gemälde der *Flucht nach Ägypten* (ABB.539)[1775] und *Pietà* (ABB.540)[1776] belegen. Aus den Gesichtern von Maria und Joseph in der *Flucht nach Ägypten* ist jeglicher Idealismus verschwunden, es sind einfache Menschen, die mit sorgenvollem Ausdruck und schlichtem Aussehen dargestellt sind. Der dunkelhaarige Jesusknabe wirkt ebenfalls überaus menschlich, er ist als pausbäckiges Kleinkind mit dunklem Haar geschildert, das sich eng an die Mutter schmiegt. Angst und Ungewissheit stehen den Figuren ins Gesicht geschrieben. Realitätsnah wird auch die Versorgung des Leichnams Christi in der *Pietà* Feldmanns geschildert. Seine Hautfarbe wirkt fahl, der Körper ist in sich zusammengesunken, das Gesicht gezeichnet von den erlittenen Qualen, das rötlich-blonde Haar wirkt strähnig, der Bart recht struppig. Die sich über ihn beugende Maria ist eine hagere, ausgemergelte Person, deutlich gealtert und mit eingefallenen Wangen. Der Schmerz um den verlorenen Sohn dominiert in dieser Darstellung. Trauer und Ratlosigkeit drückt auch die Körperhaltung des hinter Christus stehenden Johannes aus.

[1774] Zu Feldmann s. THIEME-BECKER, Bd. 11, 1915, S. 365f.
[1775] ABB: URL: http://www.artnet.de.
[1776] ABB: Ebda.

In Feldmanns Gemälde *Gang nach Emmaus* (ABB.541)[1777] sind die Apostel wiederum zeitgenössisch dargestellt, während Christus in antikisierendem Gewand und blondem Haar auf den ersten Blick recht traditionell auftritt. Bei genauerem Hinsehen fällt auf, das seine Züge nicht geschönt wirken.

Hans Thoma und Wilhelm Steinhausen

Verwandt mit Eduard von Gebhardts Auffassung ist diejenige der Künstler Hans Thoma (1839-1924)[1778] und Wilhelm Steinhausen (1846-1924)[1779], die sich ebenfalls um den Ausdruck des Menschlichen in der Darstellung Jesu, den Gefühlsausdruck und die Volksnähe im Christusbild bemüht haben.[1780]

1877 ist **Hans Thomas** Gemälde *Christi Predigt am See* (ABB.542)[1781] entstanden.



ABB. 542

Das Bild zeigt Christus als (Wander-) Prediger, deutlich älter als gewohnt, mit langem Prophetenbart und mit erhobener Rechten auf der linken Bildhälfte. Er steht auf einer Wiese, gegenüber befindet sich eine große Menschenmenge, im Hintergrund sind der See sowie dessen bewaldetes, gegenüber liegendes Ufer zu sehen. Die realistisch dargestellten Personen sind einfache Menschen, die als „Mühselige und Beladene" in einer „düster

[1777] ABB: LILL Georg: Das Problem der christlichen Kunst, *Die Christliche Kunst*, XXI, 1924/25, S. 65.

[1778] Zu Thoma s. THIEME-BECKER, Bd. 33, 1939, S. 47-51. - ANTON, Karl: Hans Thoma, ein Meister der Menschheit, Karlsruhe 1924. - AK: GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG ZUM 50. TODESTAG, Kat. Ausst. Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1974, Karlsruhe 1974. - AK: HANS THOMA. LEBENSBILDER. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Kat. Ausst. Augustinermuseum Freising 1989, Königstein/Taunus 1989.

[1779] Der aus Sorau /Provinz Brandenburg stammende Steinhausen besuchte 1863-66 die Berliner Akademie, war bis 1869 an der Karlsruher Kunstschule und kam 1878 nach Frankfurt/Main, wo er unter anderem die Künstler Hans Thoma, Louis Eysen und Peter Burnitz kennen lernte. Zu Steinhausens Biographie s. KOCH, David: Wilhelm Steinhausen. Ein deutscher Künstler, Heilbronn ²1904.- LÜBBECKE, Fried: *Wilhelm Steinhausen.* (Künstlermonographien, Bd. 109), Bielefeld/Leipzig 1914.- BEYER, Oskar: *Wilhelm Steinhausen.* Berlin 1921. Zu Steinhausen s.a. BÜCKLING, Mareike: Wilhelm Steinhausen (1846-1924 als Landschaftsmaler, Phil. Diss. Mainz 1985, Frankfurt/Main 1987, u.a. werden hier auch religiöse Landschaften und soziale Bestrebungen im Werk Steinhausens untersucht, die allerdings nicht in das hier bearbeitete Themengebiet fallen.

[1780] Vgl. GRADMANN 1902, S. 593f.

[1781] ABB: GROSS 1989, S. 226, Nr. 254. Gross unternimmt auch eine Bildanalyse, Ebda., S. 223f.

wirkenden Welt der Armen und Elenden“ ihrer Zeit charakterisiert werden und auf die sogenannte „Armeleutemalerei“ hinweisen.[1782] Gross orientiert sich an Alfred Koeppen, der im Gegensatz zu Gross und der Autorin das Originalgemälde gekannt hat. Koeppen hat Gross zufolge die romantisierenden Farben und Stimmung des Bildes mit einem in Purpur dargestellten Sonnenuntergang beschrieben, während Gross kontrastierend auf eine rauhe Malweise, harte Gliederung und „desillusionierende Malweise“ verweist, dem Bild aber insgesamt eine “mystische Seelenstimmung“ nicht abspricht.[1783] Seine These von einer „Lichtgestalt“ Christi kann jedoch nicht nachvollzogen werden, vielmehr erscheint Christus wiederum überaus menschlich. Aus dem Jahre 1878 stammt Hans Thomas Gemälde *Christus und Nikodemus* (ABB.543)[1784] im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt. Im Gegensatz zu Gebhardts Darstellung desselben Themas spielt bei Thoma der Raum, in dem sich die Handlung abspielt, keine Rolle.



ABB. 543

Trug bei Gebhardt die altdeutsche Einrichtung wesentlich zur Identifikation des zeitgenössischen Betrachters mit dem Bild bei, so ist bei Thoma die ganze Aufmerksamkeit auf die beiden Halbfiguren gelenkt: Sie nehmen den wesentlichen Teil des Bildraumes ein. Hinter ihnen gibt ein Fensterausschnitt den Blick auf den Nachthimmel und auf göttliche Strahlen frei. Christus und Nikodemus sind großformatig in den Vordergrund gerückt. Sie sitzen, einander zugewandt, nahe beieinander. Nikodemus ist mit gesenkten Lidern in sich versunken, während Christus ihn mit erhobener Hand zu belehren scheint. Hartmann hat auf die Ähnlichkeit von Nikodemus mit dem Künstler selbst verwiesen, der so persönlich am biblischen Geschehen teilhat.[1785] Im Gegensatz zu Darstellungen der italienischen Renaissance oder der Nazarener, hat sich der Künstler nicht als eine von vielen Figuren am Rande des Geschehens abgebildet, sondern großformatig als Hauptperson neben Christus. Hartmann sieht hier „eine persönliche Auseinandersetzung Thomas mit Christus oder mit dem Guten. Aber das Bild verliert so an allgemeiner Gültigkeit und wird zu einer

[1782] GROSS 1989, S. 226.
[1783] Ebda. Die Erkenntnisse von Gross beziehen sich auf die auch hier gezeigte Schwarz-Weiß-Abbildung.
[1784] GRADMANN 1902, S. 592.- HARTMANN 1954, S. 47. - ZIEMKE 1972, S. 417. ABB: Prometheus Bildarchiv.

subjektiven persönlichen Aussage. Überdies ist Thomas Auffassung Christi im Geiste der Zeit eine mildwehmütige und passive, die Darstellung eines Menschen, der darauf verzichtet hat, König zu sein, der nur noch unauffällig das Gute tut und darauf hinweist; […]“[1786]. Man kann die Anwesenheit des Künstlers aber auch als Identifikation mit dem Thema und Ausdruck seiner Religiosität deuten. Prinzipiell betont Hartmann eine Profanierung des Geschehens, wie sie ähnlich auch in dem 1876 entstandenen Gemälde *Die Flucht nach Ägypten* (ABB.544)[1787] in der Berliner Nationalgalerie interpretiert werden kann, wo der Aspekt des Intimen und Familiären in den Vordergrund gestellt wird: „Das Bild könnte ohne Einbusse einen profanen Titel führen, etwa ‚Familienidyll am Bach‘. Das Menschlich-Familiäre überdeckt den religiösen Gehalt.“[1788] Dem kann nur bedingt zugestimmt werden, da gerade der intime Charakter des Bildes die Religiosität des Betrachters anspricht. Der Engel, der den Esel führt, weist außerdem eindeutig auf den christlichen Inhalt des Bildes hin, wie auch der Licht- „Nimbus“.



ABB. 544

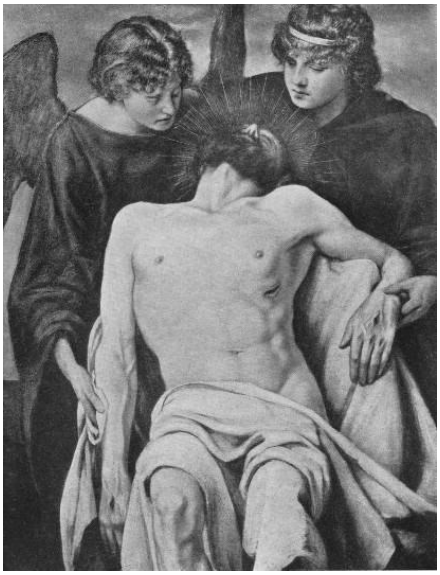
Wie im Nikodemus-Bild wird auch in dem kleinformatigen Ölbild *Christus und die Samariterin* von 1881 (ABB.545)[1789] in der Kunsthalle Karlsruhe die Darstellung auf zwei großformatig abgebildete Figuren reduziert: beide sitzen nahezu gleichberechtigt (Christus ist etwas größer) im Bildvordergrund, von Zweigen umrahmt in idyllischer Naturkulisse einer typisch mitteleuropäischen Hügellandschaft.

[1785] HARTMANN 1954, S. 47.
[1786] Ebda..
[1787] ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden. - AK: HANS THOMA LEBENSBILDER 1979, S. 194. Bei Ziemke wird außerdem eine weitere „kleine“ *Flucht nach Ägypten* von 1874 genannt, sowie ein im Städel befindliches Gemälde (undatiert ca. 1874) *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*), sowie eine vergleichbare *Ruhe auf der Flucht* von 1875 aus Privatbesitz, s. ZIEMKE 1972, S. 412.
[1788] HARTMANN 1954, S. 47.



ABB. 545

Das Bild wirkt zunächst wie eine Genreszene: Die Samariterin ist in zeitgenössischer Tracht mit weißer Bluse und Rock dargestellt, Christus in einem blauen schlichten Gewand, ohne Nimbus, mit dunkelbraunen Haaren, jüdischem Profil, mit relativ markanten Gesichtszügen und leichter Hakennase sowie einem dunkelbraunen Vollbart. Mit leicht geöffnetem Mund wendet er sich der Frau zu, beide sind in die Unterhaltung vertieft, wobei die Samariterin ihn nicht anblickt, sondern den Blick gesenkt hat. Christus hält seine rechte Hand zwar in einer Art Redegestus, die Handhaltung unterscheidet sich aber von der traditionellen: in der Regel wird Christus als Lehrer prinzipiell mit erhobener Hand gezeigt – hier liegt die Hand fast auf seinem Oberschenkel auf. Christus ist also in seiner ganzen Erscheinung deutlich weniger hierarchisch dargestellt als in früheren Bildern desselben Themas.



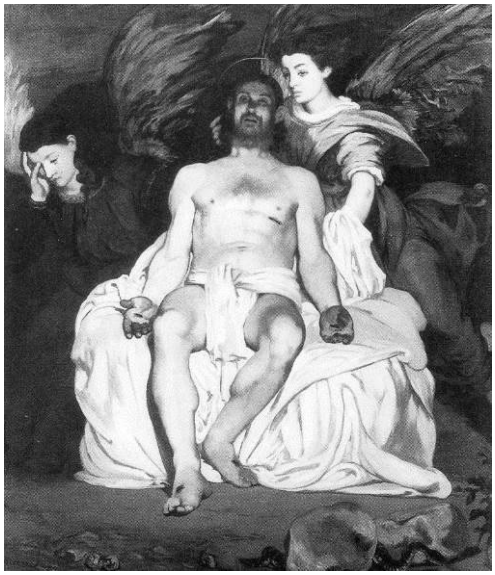


ABB.546 u. 547

Bei Boetticher erwähnt ist ein Ölgemälde einer *Pietà*, das 1888 auf der Münchner Jubiläumsausstellung ausgestellt wurde und 1891 in den Besitz des Prinzen Wilhelm von Baden gelangte.[1790] Es könnte sich hierbei um die auf 1885 datierte und bei Foto Marburg

[1789] ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden.
[1790] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.

dokumentierte *Pietà* (ABB.546)[1791]aus einer Karlsruher Privatsammlung handeln. Die Christusfigur wird, vergleichbar mit den oben genannten Darstellungen von Thoma, großformatig ins Bild gesetzt. Zwei hinter Christus stehende Engel halten den blassen mageren Leichnam, dessen Kopf weit in den Nacken gesunken ist. Auch die klaffende Seitenwunde (auf der linken Brustseite) ist deutlich hervorgehoben. Es handelt sich hier um eine Engelspietà[1792], wie sie in ähnlicher Weise **Eduard Manet** circa 20 Jahre vor Thoma in seinem Gemälde *Toter Christus mit Engeln* von 1864 (ABB.547)[1793] im Metropolitan Museum of Art in New York dargestellt hat. In Manets Gemälde erscheint der Oberkörper des Leichnams Christi aufgerichtet auf seinem weißen Grabtuch, fast so als würde er sitzen. Zwei Engel, die sich hinter ihm befinden, stützen ihn. Der Leichnam weist die Wundmale auf, seine Augen scheinen halb offen, der Blick ist gebrochen, auch der Mund Christi ist leicht geöffnet, über dem Kopf ist ein Nimbus zu erkennen. Fälschlicherweise oder als bewusste Provokation des Künstlers ist das Wundmal auf der Brust auf der linken, anstatt auf der rechten Seite angebracht, was Manet Kritik einbrachte und er später in einer Zeichnung korrigierte.[1794] Interessanter Weise hat auch Thoma in seiner *Pietà* die Seitenwunde links dargestellt, so dass man vermuten kann, dass Manets Gemälde eine Vorbildfunktion für Thoma innehatte.

Körner deutet Manets Version der Passion Christi auch als einen Beitrag zur „Entmythologisierung" des Christusbildes, da das Herz anatomisch links liege und somit der endgültige Tod bestätigt sei.[1795] Es ist eindeutig der tote Christus dargestellt. Darüber hinaus hat man ihn als Menschen interpretiert, nicht als göttliches Wesen, in direktem Bezug zu Renans Interpretation von Jesus als Mensch, nicht als Gott.[1796] Gegen diese These spricht meines Erachtens allerdings die Tatsache, dass Manet den Nimbus dargestellt hat und somit den Beleg für die Göttlichkeit und das Weiterleben Christi nach dem Tode gibt.

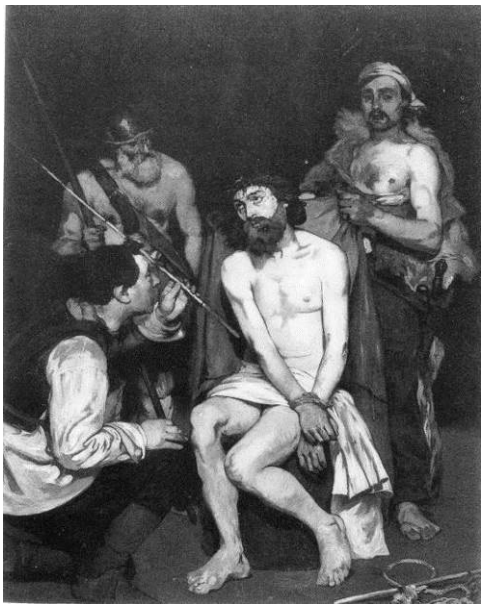


ABB. 548

[1791] ABB: THODE, Henry: Hans Thoma. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe, Bd. 15), Stuttgart/Leipzig 1909, S. 229.
[1792] Das Motiv der Engelspietà wurde bereits oben erläutert.
[1793] ABB: DRISKEL 1992, S. 189, Fig. 71.
[1794] THOMAS 1980, S. 150.
[1795] KÖRNER, Hans: Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München 1996, S. 86.
[1796] Ebda.

Außerdem wirken sowohl das Gemälde als auch die Christusdarstellung ungewöhnlich realitätsnah. „Obwohl unverkennbar mit Mängeln behaftet strahlt Manets Gemälde eine Qual und Spannung aus, durch die es sich von anderen religiösen Bildern dieser Zeit unterscheidet.“[1797]

Als Vorbild für Manets Gemälde sieht man Andrea Mantegnas *Engelspietà* (o.ABB.) in Kopenhagen an.[1798] Das Bild Manets wurde im Entstehungsjahr im Salon ausgestellt und brachte dem Künstler negative Stimmen von Seiten der Kunstkritik ein.[1799] Der Christustypus ähnelt demjenigen in einem weiteren Gemälde Manets *Verspottung Christi* von 1865 (ABB.548)[1800] im The Art Institute in Chicago.[1801] Laut Simson orientiert sich Manet an Werken von van Dyck und Tizian.[1802]

Thoma schuf außerdem weitere Gemälde zum Ölbergthema, wie das 1889 entstandene Bild *Christus am Ölberge* (ABB.549)[1803] und ein gleichnamiges undatiertes Bild, das auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1893 präsentiert wurde.[1804]

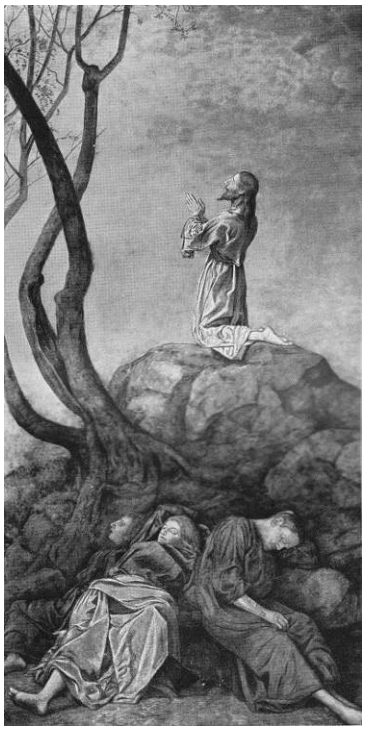




ABB. 549 u. 550

Im hier gezeigten Ölberg-Bild ragt die im Profil wiedergegebene Gestalt des auf einem Felsblock knienden betenden Christus weit in den Himmel. Von dort erhellt eine Lichtquelle die Figur. Hierzu kontrastierend befindet sich auf der linken Bildhälfte ein karger Baum mit dürren Ästen, der Assoziationen an die Dornenkrone weckt. Die Jünger sind am Fuße des Felsblocks im Schlaf versunken.

[1797] DENIS 1980, S. 150.
[1798] Hierzu s.a. STERLING, Charles u. SALINGER Margaretta M.: French Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, III, New York, 1967, S. 37. Wobei sich das Verhalten der Engel bei Manet und Mantegna unterscheidet: bei Manet trauert der rechte Engel, bei Mantegna leidet er als Ausdruck der Compassio mit.
[1799] KÖRNER 1996, S. 83.
[1800] ABB: DRISKEL 1992, S. 189, Fig. 72.
[1801] Hierzu s. SELLIER 1981, S. 80f . - SIMSON 1988, S. 83.
[1802] SIMSON 1988, S. 83.
[1803] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883. ABB: *Die Kunst unserer Zeit,* 2, 1891.
[1804] Ebda.

Aufschlussreich für unser Thema ist auch der Gemäldezyklus „Aus dem Leben Jesu", der 1908 vollendet wurde und den Thoma persönlich als Krönung seines Werkes angesehen hat. Er besteht aus elf Gemälden, die für das Thoma-Museum in Karlsruhe im Auftrag des Großherzogs von Baden (Thomas Mäzen) geschaffen wurden.[1805] Das komplexe, religiös-weltanschauliche Bildprogramm der Thomakapelle wird bei Kaffanke ausführlich behandelt, so dass hier lediglich zusätzliche wichtige Aspekte zum Christusbild genannt werden.[1806] Herausgegriffen wird das Gemälde *Versuchung Christi* (ABB.550)[1807], ein seit dem 18. Jahrhundert selten gewordenes Thema.[1808] Das hochformatige Bild zeigt im Vordergrund einen massiven dunklen Felsblock, der knapp ein Drittel der Bildhöhe einnimmt. Er scheint sich in luftiger Höhe zu befinden, worauf das im Hintergrund liegende Bergpanorama schließen lässt. Im oberen Bildbereich ist ein wolkenverhangener Himmel zu sehen, den mittleren nehmen die beiden Akteure ein. Links ist die Figur des Verführers als kleiner, alter und bärtiger Mann dargestellt, der leicht gebückt ist und ein bewegtes helles Gewand mit dunklem Mantel trägt. Er wendet sich dem neben ihm rechts an der Spitze des Felsens in hoch aufgerichteter Haltung stehenden Christus zu und gestikuliert mit ausgestrecktem rechten Arm in die Ferne. Christus ist in einem schlichten gegürteten Gewand dargestellt, er hat seine rechte Hand vor die Brust gelegt, der linke Arm ruht am Oberschenkel. Er hat ein längliches und ovales (sehr menschlich wirkendes) Gesicht mit schmaler Nase und eng am Kopf anliegenden, hellen, etwa kinnlangen Haaren sowie einen Vollbart. Er blickt nicht zu dem Verführer, sondern scheint direkt aus dem Bild auf den Betrachter zu blicken. Seine ganze Gestalt wirkt trotz der betont einfachen Kleidung würdevoll und erhaben. Während in der traditionellen Ikonographie Christus den Verführer prinzipiell mit der Hand deutlich zurückweist,[1809] scheint bei Thoma Christus nicht auf diesen zu reagieren, er schenkt dem Verführer keine Aufmerksamkeit und scheint der Versuchung standhaft zu widerstehen, was auch in seiner gesamten Körperhaltung zum Ausdruck kommt. Laut Thomas Aussage soll sich der Beschauer mit Christus identifizieren: das Ganze sei weniger als biblisches Geschehen denn „als Hinweis und Symbol auf Versuchungen des Menschen durch das Schlechte" anzusehen.[1810]

Der Stoff orientiert sich prinzipiell an den Evangelien von Matthäus und Lukas (Mt. 4,8 und Lk. 4,5), die Schilderung der dritten Versuchung Christi durch den Satan auf dem

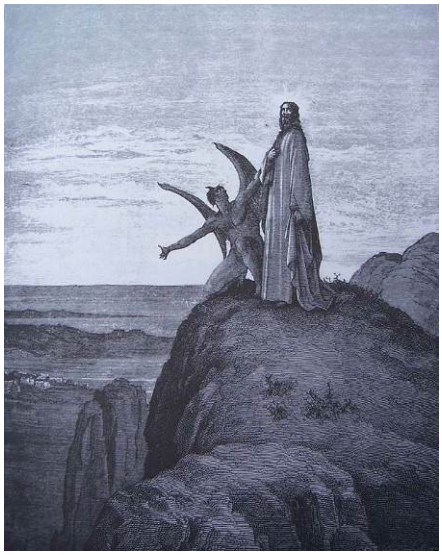
[1805] HARTMANN 1954, S. 45ff. Kühner spricht von einem „dreifachen" Zyklus biblischer Bilder aus dem Leben Jesu (Weihnachten bis Himmelfahrt), s. KÜHNER, Karl: Motive für die Gestaltung und Wandlung des Christusbildes in der bildenden Kunst der Neuzeit, in: *Deutsches Christentum*, 4, 1909/10, S. 16. Die *Versuchung* wurde auch im Ausstellungskatalog der großen Berliner Kunstausstellung von 1893 abgebildet, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883, was für das Interesse an Thomas Werken spricht.
[1806] KAFFANKE 2002, S. 319-335.
[1807] ABB: KAFFANKE 2001, S. 441.
[1808] Zum Thema der Versuchung Christi s. LCI 1990, Bd. 4, Sp. 449, dort auch Quellennachweise s. Sp. 446.
[1809] LCI 1990, Bd. 4, Sp. 447.

Berge. Bei Thoma überwiegt allerdings nicht die menschliche Schwäche, sondern deren Überwindung durch das Gute. In einem Brief an Henry Thode schreibt der Künstler bezüglich seiner Christusdarstellung: „Denn was ist das Christusleben anderes als das ins Symbol erhobene Menschendasein und allgemeines Schicksal.“[1811] Thoma überträgt also das biblische Geschehen ganz auf die menschliche Ebene, bezogen auf Sorgen und Schicksalsfragen der Menschen. Friedrich Gross hat die Lutherische Auslegung der dritten Versuchung Christi als Versuchung gegen falsche Heiligkeitslehren des Papsttums interpretiert, die den Menschen darüber hinaus auffordere, die Gebote Gottes im täglichen Leben zu erfüllen, Eltern und Obrigkeiten zu gehorchen und Nächstenliebe zu üben. Er sieht in der Darstellung von Thoma diesbezüglich ein „Motiv der persönlichen Gewissensentscheidung“.[1812] Wesentlich machtvoller als Thoma hatte einige Jahre zuvor **Ary Scheffer** den Satan in dem bereits besprochenen Gemälde *Die Versuchung Christi* (ABB.115) geschildert, außerdem erscheint eine ähnliche Darstellung wie bei Thoma in **Gustave Dorés** (1832-83) „Bilderbibel“ (ABB.551)[1813].

Wie bei Thoma spielt die Szene bei Doré auf einem die Landschaft überragenden Felsblock. In beiden Bildern ist Christus hoch aufgerichtet, der Satan in einer niedrigeren Position, bei Doré kniend dargestellt. In beiden Bildern hat Christus außerdem seine rechte Hand auf die Brust gelegt, der linke Arm hängt herunter (im Gegensatz zu Scheffers Christus, der seine Rechte erhoben hat). Sowohl der Christus von Thoma als auch der Christus von Doré wirken statisch und säulenhaft, was symbolisch auf die „Standfestigkeit“ und Unerschütterlichkeit Christi hinweisen könnte.

ABB. 155 u. 551





[1810] HARTMANN 1954, S. 50.
[1811] Zitiert aus: Ebda., S. 46.
[1812] GROSS, Friedrich: Biblischer Orient und Präraffaeliten, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 496.
[1813] ABB: Kunsthandel, Quelle unbekannt.

Dorés Bibelzyklus, als internationales Werk konzipiert und 1865 herausgegeben, erfreute sich großer Beliebtheit und Verbreitung auch in Deutschland.[1814]



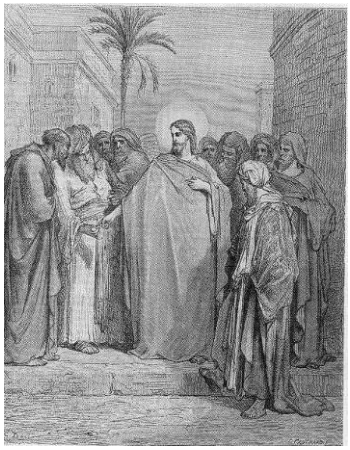


ABB.552-554



Thoma hat das Blatt vermutlich gekannt. So erfolgreich Dorés Bibelzyklus auch war, seine Christusfigur wurde prinzipiell als weniger gelungen bewertet. Priebe konstatiert: „Die Bilder halten mit wenigen Ausnahmen den Beschauer dauernd in Spannung. Aber diese legt sich alsbald, denn die Hauptperson versagt, man kann sie nicht lange betrachten. Der Heiland, meist ein baumlanger Mann, im Gesichtsausdruck deutlich ein Franzose, mit schön gewelltem langen Haar, in langem antikischem Gewand - der Schatten Thorwaldsens steht hinter ihm - ist nicht echt, nicht tief empfunden, er hat keine starke Seele, er ist nur ein glänzender Schauspieler, er hat ein auf die Dauer unerträgliches Pathos.“[1815] Als weitere Beispiele dienen hier die Blätter *Die Tempelaustreibung* (ABB.552)[1816] und *Der Zinsgroschen* (ABB.553)[1817].

[1814] Hierzu s. SCHMIDT, Anke: Doré illustriert die Bibel, in: Gustave Doré 1832-1883, 2 Bde., Kat. Ausst. Hannover/Göttingen 1983, Dortmund 1982, Bd. 1, S. 131-150. Der umfassende Bibelzyklus wurde nach Vorstellung des Künstlers „die Illustration eines Werkes der Weltliteratur“. Seine Entwürfe wurden durch mehrere Bildschneider ausgeführt und Bibeln in verschiedenen Sprachen beigelegt, so dass sie eine große Verbreitung erfuhren, s. RONIG, in: AK: TRIER 1996, S. 39.
[1815] PRIEBE 1932, S. 28.
[1816] ABB: URL: http://www.zeno.org.
[1817] ABB: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5.7.1999.

Auch die Christusdarstellung in Dorés Blatt *Jesus und die Samariterin* (o.ABB.) wurde von Priebe nicht goutiert: "[…] eine schöne Gruppe, im Hintergrund eine herrliche orientalische Landschaft, aber das Bild des Heilands sagt rein nichts von dem weltbezwingenden Geist, von dem in diesem Gespräch (Joh. 4,24) die Rede ist."[1818] Im Vergleich zu der klassischen Christusfigur von Doré, die auch im Gemälde *Christus beim Verlassen des Praetoriums* (ABB. 554)[1819] von 1873 in Nantes zum Ausdruck kommt, die Entwicklung zum realistisch aufgefassten Christus bei Thoma besonders deutlich, was sich auch in weiteren Beispielen äußert. Eine Zweifigurendarstellung von **Thoma**, die sich ebenfalls mit der menschlichen Schwäche des Zweifelns beschäftigt, ist die Darstellung *Noli me tangere* (o.ABB.). Das Altarbild befindet sich in der Heidelberger Peterskirche, zu dem Thoma 1901 einen Entwurf erstellte (ABB.555)[1820], der sich heute in der Kunsthalle Karlsruhe befinet.



ABB. 555

Das ungewöhnliche und symbolträchtige Bild zeigt in einem Hortus conclusus Christus stehend und Maria Magdalena kniend; sie sind durch einen mittig arrangierten, hohen Baum getrennt. Im Hintergrund befindet sich ein Brunnen, auf der Seite Magdalenas ein Busch, dahinter eine hohe Mauer. Jenseits der Mauer befindet sich eine Landschaft. Christus in weißem Gewand neben dem Brunnen, der symbolisch als „Quell des Lebens" gedeutet werden kann, wird als Gebender geschildert, Magdalena in schwarzer Kleidung als Empfangende, was auch die Haltung ihrer in Richtung Christi ausgestreckten Hände belegt. In ähnlicher Weise kontrastiert Thoma auch die Figuren des Gemäldes *Christus und Petrus auf dem Meere* von 1902 in der Heidelberger Peterskirche (ABB.556)[1821], wo Christus als Retter mit weit ausgebreiteten Armen Petrus auf dem Wasser entgegen kommt. Die Figurenkonstellation wurde in einem weiteren Bild (ABB.557)[1822] übernommen, wobei im Gegensatz zu dem Erstgenannten Christus nicht von einer Aureole umgeben ist, sondern von der Dunkelheit der Nacht mit einem von Sternen besetzten Firmament. Die weit

[1818] PRIEBE 1932, S. 28.
[1819] ABB: URL: http://www.artbible.infowird.
[1820] GRADMANN 1902, S. 592. - ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. IV, S. 258.
[1821] ABB: THODE 1909, S. 438
[1822] ABB: Ebda., S. 467.

ausgebreiteten Hände treten auch in dem Gemälde *Christus als Lehrer* von 1908 (ABB.558)[1823] wieder auf, in dem sich Christus, auf einem Felsblock stehend, der Mühseligen und Beladenen annimmt.

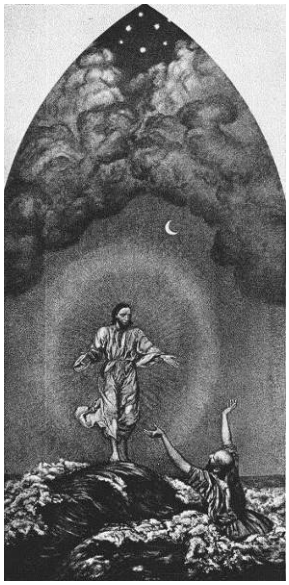
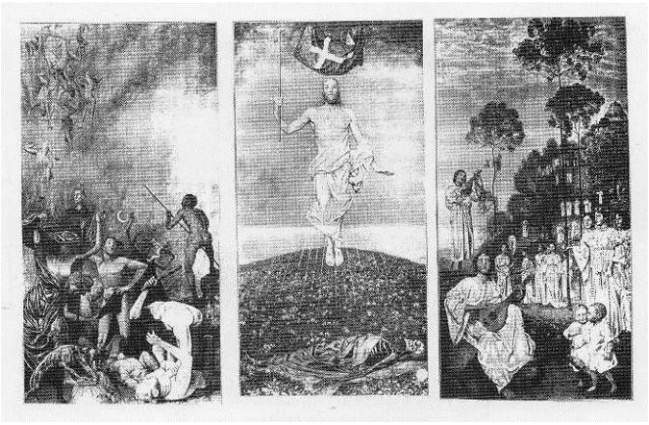






ABB. 556-559



Recht traditionell wirkt Thomas Christusfigur im Mittelbild des *Ostertriptychons* von 1908 (ABB.559)[1824], der mit entblößtem Oberkörper und Kreuzesfahne zum Himmel auffährt. Auch in dem Gemälde *Christus am Kreuz* von 1908 in der Karlsruher Kunsthalle, hier in einer Reproduktion (ABB.560)[1825] und in dem Holzschnitt *Kreuzigung* (o.ABB.)[1826], 1909 auf der VIII. internationalen Ausstellung in Venedig ausgestellt, ist die Darstellung des Gekreuzigten jeweils schlicht und traditionell gehalten. Bei Doering wird das Bild lobend erwähnt: „Ganz einfach, ganz wie sie seit alters her dargestellt ist, wie sie uns im Herzen

[1823] ABB: THODE 1909, S. 507.
[1824] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[1825] ABB: THODE 1909, S. 509.
[1826] DOERING, Oskar: Von der VIII. internationalen Ausstellung in Venedig, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 297.

gemalt steht, ohne große Künste, die um ihrer selbst willen glänzen sollen.“[1827] Doering zieht Thomas Kunst aufgrund ihres höheren inneren Wertes den großformatigen, den technisch perfekten Gemälden Stucks vor.[1828]

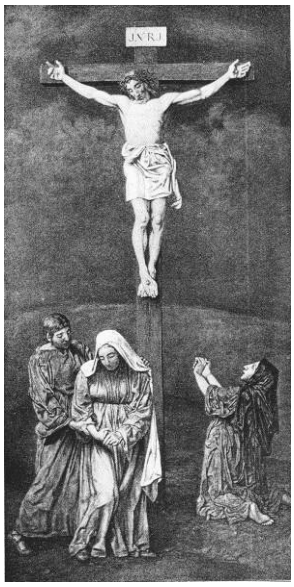




ABB. 560 u. 561

Wilhelm Steinhausen, der seit 1869 freundschaftlich mit Thoma verbunden war, ging zunächst von Ludwig Richters Stil aus und war insbesondere zeichnerisch tätig. Er hat Boetticher zufolge mit Vorliebe „biblische Stoffe mit neuer Auffassung“[1829] behandelt. Durch seine häufig ausgestellten und vielfach reproduzierten Handzeichnungen zum Christusbild nahm Steinhausen entscheidenden Einfluss auf die christliche Kunst insbesondere im letzten Drittel des Jahrhunderts. Als Beispiel wird *Die Herrlichkeit Gottes* (ABB.561)[1830], eine Abbildung aus der „Chronika“ Steinhausen, die er 1873 begonnen hatte, gezeigt.[1831]

Hans Thoma hat seine Auffassung vom Christusbild am Beispiel der Bilder von Steinhausen geschildert: „Künstler wissen ja wohl, dass das, was sie als Menschenbild gestalten und dem sie dann den Namen Jesus geben, ob sie ihn nun breitschultrig als starken Mann und Held oder zierlich mit oder ohne Bart, als feingeistigen Schwärmer auffassen, Jesus n i c h t ist, sondern nur ein Bild ihres eigenen Wesens. Jesus - das geistige Wesen - ist unfassbar der Sinnenwelt, aber es kann sich der künstlerischen Vorstellung nicht anders offenbaren als in der Menschengestalt, und dies gibt der Kunst auch das Recht, ihn sich vorzustellen, wie er die Seele bewegt.“[1832] Ein sehr emotionaler Moment ist auch in Steinhausens Gemälde *Der Gang nach Gethsemane* von 1873 (ABB.562)[1833] geschildert. Die Szene spielt in einem Raum mit hohem Gewölbe. Der

[1827] Ebda.
[1828] Ebda, S. 297f.
[1829] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
[1830] ABB: KOCH David: Wilhelm Steinhausen, Heilbronn 1902, S. 38, Abb. 39.
[1831] Das Bild stammt aus dem Verlag Heinrich Keller in Frankfurt/Main, und wurde erst 1898 veröffentlicht.
[1832] Hans Thoma: Das Bild Jesu, zitiert aus: RIETSCHEL, Christian: das Antlitz. Selbstbildnisse und Christusbilder der Zeiten, Berlin ²1954, S. 24f.
[1833] ABB: eines Stiches von A. Schuler nach dem Gemälde Steinhausens, in: KOCH 1973, S. 51.

Moment des Aufbruches ist hier festgehalten: Im Vordergrund rechts ist der Abendmahlstisch zu sehen, auf dem sich noch Geschirr befindet, links eine Treppe, die zum Ausgang, einer rundbogigen Öffnung, führt und die im Hintergrund den Ausblick auf die Landschaft freigibt. Christus im Profil mit schulterlangem Haar und in einen weißen Mantel gehüllt, bewegt sich mit gesenktem Kopf auf den Ausgang zu, die Apostel begleiten ihn mit gesenkten Köpfen.

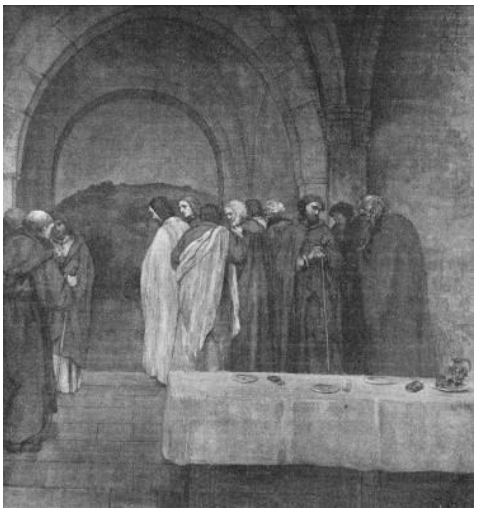






ABB. 562-564

Es ist der Aufbruch zum unwiderruflichen Ende, das nach dem letzten Abendmahl seinen Lauf nimmt.

1874 hat Steinhausen das Gemälde *Emmaus* (ABB.563)[1834] geschaffen, in welchem Christus in einer (deutsch wirkenden) Hügellandschaft als einfacher Mann, barfuß mit schlichtem Gewand und Wanderstock gezeigt ist. Sein Haar ist kinnlang, er trägt einen kurzen Vollbart. Boetticher nennt ebenfalls ein Bild mit dem Emmaus-Thema, das undatierte Ölgemälde *Christus erscheint den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus/„Bleibe bei uns, denn es wird Abend werden"* (o.ABB.)[1835], das 1879 auf der Münchener internationalen Kunstausstellung und auf der Düsseldorfer allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1880 ausgestellt wurde. 1883 hat sich Steinhausen erneut des Emmaus-Themas in einem Gemälde (ABB.564)[1836] angenommen.[1837] Hierzu wurde auch ein Steindruck aufgeführt.[1838] Die Szene zeigt Christus mit den beiden Jüngern am Tisch

[1834] Das Bild ist bei KOCH (wie o.a.) als in Privatbesitz (Dr. Krebs) befindlich bezeichnet. ABB: Ebda., Abb. 41.
[1835] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815. Eventuell ist das Gemälde identisch mit der o.g. ABB.563.
[1836] Hierzu s.a. SCHMID, R.: Ein bartloser Christustypus, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, Bd. 50, 1908, S. 13. ABB: Ebda.
[1837] GRADMANN 1902, S. 594.
[1838] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.

sitzend. Das Bild erinnert in seiner Konzeption an die bereits vorgestellten Gemälde von Overbeck und Rembrandt. Auffällig erscheinen hier jedoch sowohl der „himmelnde“ Blick Christi als auch das göttliche Licht, das den Raum im oberen Bereich erhellt.

Häufig hat Steinhausen das Thema des einsam lehrenden und segnenden Christus behandelt. Für die Aula des Kaiser Friedrich Gymnasiums (heute Heinrich-von-Gagern-Gymnasium) in Frankfurt/Main hat er das Bild *Christus lehrend* geschaffen (o.ABB.)[1839].





ABB. 565 u. 566

Weiterhin interessant ist das undatierte Ölgemälde *Christus vom Schiffe aus predigend* (o.ABB.).[1840] Es wurde ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1876 und ist in einer Federzeichnung von 1875 vorbereitet (ABB.565).[1841] Christus ist alleine auf der Weite des Sees gezeigt. Hier weicht das Aussehen Christi von dem zuvor beschriebenen entscheidend ab: Christus wirkt deutlich gealtert, sein schmales langes Gesicht ist falten- und furchenreich, sein Blick ist ernst und eindringlich. Er trägt schulterlanges Haar und einen recht langen Vollbart. Seine Figur wird von hinten durch die hell strahlende Sonne beleuchtet. Vergleichbar ist die Darstellung seiner Physiognomie in der Federzeichnung *Christus, Tod und Engel* (ABB.566)[1842], wo Christus ein ebenso ernstes und durch Furchen gezeichnetes Gesicht hat. Hier ist Christus als Wanderer mit Stab und Laterne dargestellt. Er kommt von einem kurvenreichen Weg und passiert gerade einen Durchgang in einen Garten, der durch einen befestigten Weg, einzelne Bäume und eine Sonnenblume in einem Salatbeet, gekennzeichnet ist. Die Personifikation des Todes mit Sense bleibt hinter dem Zaun zurück. Der Engel, der Christus begleitet, wendet sich zurück, während Christus unbeirrbar nach vorne strebt.[1843]

[1839] ABB: KOCH 1902, Abb. 106. Bei Koch ist das Bild allerdings als *Christus auf dem Berge lehrend* bezeichnet.
[1840] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
[1841] ABB: KOCH 1902, Abb. 45.
[1842] Ebda., Abb. 52.
[1843] Zum Sinn bzw. Hintergrunds dieser Darstellung ist der Verfasserin keine Interpretation bekannt, eventuell handelt es sich laut Anmerkung von Michael Bringmann, Mainz auf eine Anspielung aufs Paradies.

Es entstanden in der Folgezeit einige weitere Handzeichnungen, die öffentliche Anerkennung fanden und reproduziert wurden, wie *Der barmherzige Samariter*, *Christus und die beiden Schächer*, *Der suchende Christus* oder *Der verlorene Sohn.*[1844] Alle aufgeführten Handzeichnungen (o.ABB.) wurden 1883 auf der Internationalen Ausstellung der graphischen Künste zu Wien ausgestellt. Sieben Skizzen zu den „Gleichnissen und Reden Jesu Christi" (o.ABB.)[1845] wurden ferner auf der großen Berliner Kunstausstellung 1893 gezeigt.

In den weiteren Jahren schuf Steinhausen eine Vielzahl von Ölgemälden, so *Christus und der Aussätzige* (o.ABB.)[1846], ein Bild das 1876 im Münchener Glaspalast ausgestellt wurde und das Ölgemälde *Dominus quo vadis, venio iterum crucifigi* (o.ABB.)[1847], gezeigt auf der Düsseldorfer Kunstausstellung 1880. Ein undatiertes Ölgemälde *Der Herr im Weinberg* (o.ABB.)[1848] entspricht vermutlich dem bei Boetticher genannten Werk *Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg.*[1849] Es wurde auf der Münchener internationalen Kunstausstellung 1883 ausgestellt und orientiert sich an Matthäus (Mt. 20, 1-16). Hier wird die Beziehung von Christus zu den Menschen betont, ebenso in den Gemälden *Das Herannahen der Jünger zum Herrn* (o.ABB.)[1850] nach dem Johannesevangelium (Joh. 1) und *Dieser nimmt die Sünder an* (o.ABB.)[1851] nach dem Lukasevangelium (Lk. 15,2). Hier ist Christus dargestellt, der einen reuigen Jüngling an sich drückt. Das Bild wurde präsentiert auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1888 und auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1889.

Ein seltenes Motiv, das ebenfalls die Beziehung von Christus zu den Jüngern betont, behandelt das Temperabild *Das Herannahen der Jünger zum Herrn* (ABB.567)[1852] nach dem Johannesevangelium (Joh. 1,40-51). Auf einem Höhenweg steht Christus im Zentrum des Bildes. Hinter ihm ist ein Bergpanorama mit Blick auf eine mitteleuropäische Flusslandschaft gezeigt. Er wendet sich zwei Jüngern zu, die rechts auf dem Bild dargestellt und als Wanderer charakterisiert sind. Von der anderen Seite nähern sich ebenfalls drei Personen, denen er den Rücken zuwendet. Die erste ist ein Wanderer mit Hut und Stock, die zweite eine Bauersfrau, die dritte Person mit hellem Umhang könnte Petrus sein. Christus ist in Profilansicht, barfuß mit antikisierendem Gewand, schulterlangem Haar und

[1844] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.
[1845] Ebda.
[1846] Ebda., S. 815.
[1847] Ebda.
[1848] ABB: bezeichnet als „Gleichnisse des Herrn" in: ARS SACRA, 2te Serie. o.J., o.S.
[1849] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
[1850] Ebda., S. 816. ABB: *Die Kunst für Alle*, 14, 1989/99, S. 199, hier mit dem Vermerk: „Tempera-Bild im Rauhen Hause zu Hamburg", vermutlich handelt es sich um die Abbildung zu dem von Boetticher o.g. Gemälde.
[1851] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.
[1852] ABB: KOCH 1902, Abb. 55.

Vollbart dargestellt. Seine beiden Arme sind erhoben, die rechte Hand weist in Richtung der beiden herannahenden Personen. Auch hier ist er mit ernstem Blick gezeigt.



ABB. 567

1890 ist das Wandbild *Gastmahl* (o.ABB.)[1853] entstanden. Im *Christlichen Kunstblatt* von 1909 erwähnt Koch Nachfragen nach einer „großen Kopie" des Gastmahls von Steinhausen aus Kärnten und aus Amerika, was die große Bekanntheit und Beliebtheit dieses Bildes über die deutschen Landesgrenzen hinaus zu bestätigen scheint.[1854] Weitere Wandbilder schuf Steinhausen in Form einer *Kreuzigung* von 1890 (o.ABB.)[1855] und mit dem Bild *Sieben Werke der Barmherzigkeit* von 1895 (o.ABB.)[1856]. Außerdem hat er einen farbigen Karton zu einem Fresko mit dem Thema *Lasset die Kindlein zu mir kommen* geschaffen (ABB.568)[1857].



ABB. 568

Gezeigt ist in einem ornamentierten Lünettenfeld eine dreiteilige Darstellung. Im Mittelfeld befindet sich Christus, er wird von drei unterschiedlich alten Kindern begleitet. Links ist eine Mutter abgebildet, die sich mit ihrem Säugling auf dem Arm Christus zuwendet, rechts ein alter weißhaariger bärtiger Mann; er hat die Hände zum Gebet gefaltet. In jedem der seitlichen Zwickeln befindet sich ein Engel, der sich einem Kind zuwendet, der linke umarmt das Kind, der rechte spielt dem Kind mit einer Flöte vor.[1858] Auch hier ist über das

[1853] GRADMANN 1902, S. 594.
[1854] KOCH, David: Kampf gegen die sentimentalen Kunstverderber! in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 1.
[1855] GRADMANN 1902, S. 594. wahrscheinlich handelt es sich hier um das in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* genannte Wandbild im Theobald-Stift in Wernigerode, das dort auch abgebildet ist. ABB: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 201.
[1856] GRADMANN 1902, S. 594.
[1857] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816. Eine gleichnamige Abbildung befindet sich in: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 199. ABB: des hier gezeigten Kartons in: KOCH 1902, Abb. 58.
[1858] MEISSNER, Carl: Wilhelm Steinhausen, in: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 193-197.

Thema des Kinderfreundes hinaus eine sehr volksnahe Darstellung geschaffen worden, die in der unmittelbaren Nähe der Kinder zu Christus und durch zusätzliche Beigabe der weiteren Personen verstärkt wird. Ungewöhnlich ist die Thematik *Christus und die Griechen*, die Steinhausen in einem Ölgemälde (aus Familienbesitz) umgesetzt hat (ABB.568)[1859]. Sie orientiert sich am Evangelium des Johannes (Joh. 12,20-36). Hier wird geschildert, dass die Griechen, ein Volk von Gebildeten und Philosophen, Christus aufsuchen, der Koch zufolge hiervon tief bewegt ist: „Er schaut in die kommende Zeit. Die Huldigung der Griechen bedeutet seine weltgeschichtliche Verklärung vor allem Volk. Hier ist er am Ziele seiner Arbeit. […] Der fleischgewordene Engel muß die Schranken der sinnlichen Erscheinungsform ablegen und in der reinen Weise des allgegenwärtigen Gottesgeistes über der Welt thronend, den Geist der Menschheit verklären.“[1860]

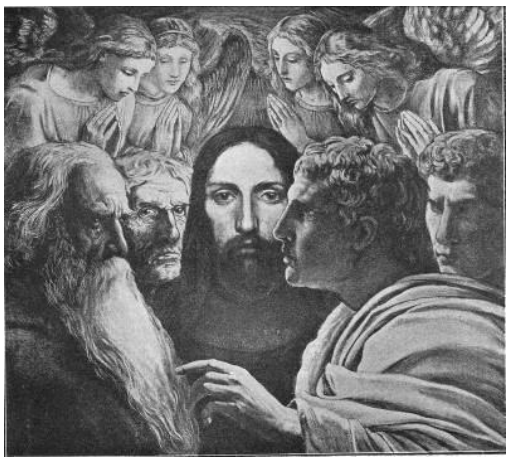
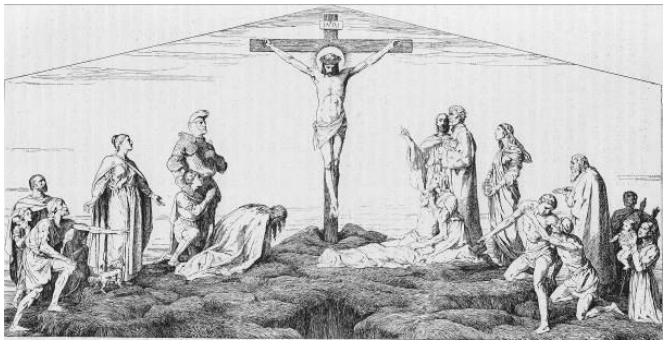


ABB. 569 u. 570

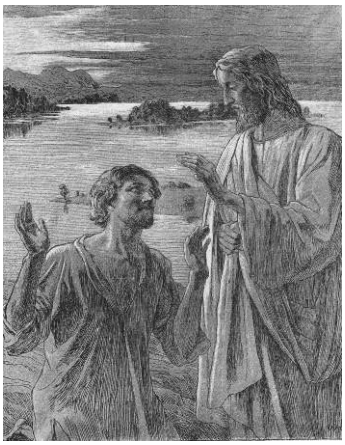


In der Darstellung nimmt Christus das Zentrum des Bildes ein und wird von den Griechen umringt, die in Form von vier männlichen Personen unterschiedlichen Alters abgebildet sind. Die beiden vorderen Männer scheinen zu diskutieren, was an der im Redegestus erhobenen Hand des rechts im Bild Dargestellten deutlich wird. Christus ist etwas größer als die Griechen und blickt als einzige Person frontal und mit eindringlichem Blick aus dem Bild heraus. Er ist eindeutig als Jude dargestellt, mit dunklem schulterlangen Haar, leicht gebogener Nase, dunklen Augen und strengen Gesichtszügen. Das obere Bilddrittel nehmen vier betende Engel ein.

[1859] ABB: KOCH 1902, S. 76, Abb. 74.
[1860] Ebda., S. 76.

Von den späten Werken Steinhausens sind neben einer z.T. traditionell aufgefassten *Kreuzigung* von 1896 (ABB.570)[1861], ein Gemälde *Christus im Weinberg* (ABB.571)[1862] sowie ein Bild mit dem Titel *Den glimmenden Docht wird er nicht auslöschen (*ABB.572)[1863] anzuführen, wo Christus als Tröster eines verzweifelt am Boden knienden betenden Mannes auftritt. Als Wundertäter erscheint er in der Lithographie *Heilung des Blindgeborenen* (ABB.573)[1864] und im Gemälde *An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen* (o. ABB.)[1865]





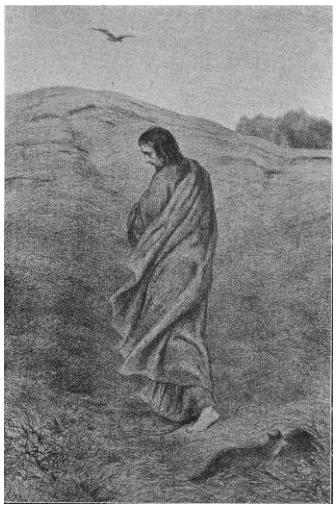


ABB. 572-574 u. 571



Eindrucksvoll wird Christus als einsamer Wanderer in der 1898 entstandenen Kreidezeichnung *Des Menschen Sohn* (ABB.574)[1866] geschildert (s.u.). In dem Bild *Christus, die Felder segnend* von 1897 (ABB.575)[1867] sitzt dieser in einer weiten Landschaft mit dem Rücken zum Betrachter; sein Kopf ist im Profil wiedergegeben. Während hinter ihm Schafe rasten, breitet er die Hände zum Segensgestus aus. Ein Wandbild *Die Bergpredigt* von 1901 (ABB.576)[1868] zeigt Christus ebenfalls einsam inmitten einer (typisch deutschen/mitteleuropäischen) Hügellandschaft, etwas erhöht auf einem Heuballen sitzend. Sein weißer Mantel hebt sich hell von dem dunklen Gewand ab, die rechte Hand hat er zum Redegestus erhoben, seine Linke ruht auf seinem Schoß. Er ist mit dunklem langem Haar dargestellt, mit länglichem Gesicht und markanter Nase.

[1861] ABB: Ebda., Abb. 79.
[1862] ABB: Ebda., S. 116.
[1863] ABB: Ebda., Abb. 102.
[1864] ABB: Ebda., S. 99, Abb. 93.
[1865] Ebda., S. 116.
[1866] ABB: Ebda., Abb. 113.
[1867] ABB: Ebda., S. 110, Abb. 103.
[1868] GRADMANN 1902, S. 594. KOCH nennt ein gleichnamiges Bild s. KOCH 1902, S. 113.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Gemälde *Christus und Nikodemus* von 1899 (ABB.577)[1869]. Dasselbe Thema wurde „zufällig", wie Koch vermutet, auch von Eduard von Gebhard und Fritz von Uhde gestaltet, außerdem ein Jahr früher von Thoma. Allerdings spielt, wie bereits gesagt, im Werk von Steinhausen das Thema der besonderen Verbindung zwischen Christus und den Menschen eine wichtige Rolle, so dass hier (wie bei den weiteren Darstellungen dieser Art auch) eine „Zufälligkeit" ausgeschlossen werden kann.







ABB.575-577

Bei Steinhausen sitzen Christus und Nikodemus vor dem weit geöffneten Fenster. Christus ist als Lehrer im Profil, mit gestikulierenden Händen dargestellt, während Nikodemus mit zum Gebet gefalteten Händen nachdenklich in sich versunken scheint.

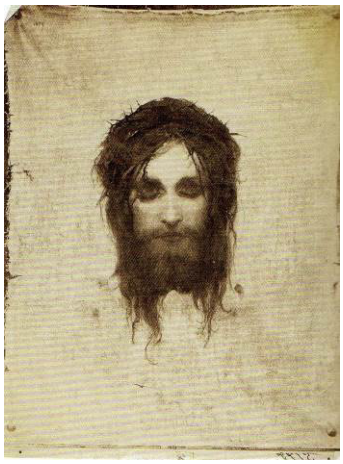
In den Werken von Steinhausen und Thoma erscheint Christus prinzipiell in einer Umgebung, die mitteleuropäisch wirkt, orientalische Szenerien treten hier nicht auf. Die enge Beziehung zwischen Christus und den Menschen ist klar herausgestellt, alle Altersgruppen werden in den Bildern berücksichtigt. Der Aspekt der Nächstenliebe Jesu kommt auch bei Renan zum Ausdruck: als wesentliche Eigenschaft Jesu steht dieser zusammen mit dem Traum von gesellschaftlichen Umwälzungen im Gegensatz zur konservativen hierarchischen Kirche.[1870] Christus wird durch einen eindringlichen und sehr

[1869] KOCH 1902, S. 111.
[1870] SCHARF 1968, S. 62.

ernsten Blick charakterisiert, der als direkter Apell an den Betrachter aufzufassen ist. Oft stellt Steinhausen unübliche Szenen heraus oder interpretiert bekannte Themen neu bzw. zeigt außergewöhnliche Ausschnitte oder Darstellungsmomente.[1871] Steinhausens Christusbild ist das eines volksnahen und starken Christus, der von Hermann Oeser im „Gedenkbuch zu Wilhelm Steinhausens sechzigstem Geburtstag" auch als „Zeitgenosse, Landsmann und Hausgenosse" geschildert wird, als „lebendiger Gott und der Heiland mitten unter uns"[1872].

Gabriel von Max

Der Maler Gabriel von Max (1840-1915), der zunächst in Prag und Wien ausgebildet wurde, kam 1863 an die Münchener Akademie der Bildenden Künste (als Schüler Carl Theodor von Pilotys), wo er bis 1867 blieb.[1873] 1874 entstand sein Ölgemälde *Christuskopf auf dem Schweißtuch der Veronika* (ABB.578)[1874]. Eine Besonderheit des Bildes ist das Vexierspiel von offenen und geschlossenen Augen Christi, eine Idee die der Künstler später als belanglosen „Scherz" für „Bauernküchen, Missionäre und Flohmärkte"[1875] bezeichnet hat. Das Gemälde hatte jedoch unerwartet großen und internationalen Erfolg und wurde sogar von Papst Leo XIII. gewürdigt.[1876]



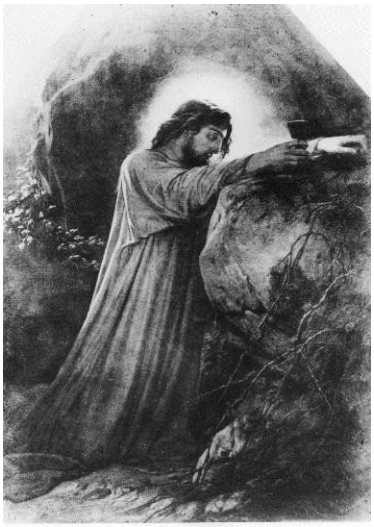




ABB.578, 579 u. 704

[1871] Hierzu s.a. PECHT, Friedrich: Die beiden Münchener Ausstellungen für 1888, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1887/88, S. 278.
[1872] OESER, Hermann: Über heilige Kunst, in: Gedenkbuch zu Wilhelm Steinhausens sechzigstem Geburtstag, Konstanz 1906, S.35.
[1873] Zu Gabriel Max s. ein zeitgenössisches Urteil von: MANN, Nikolaus: Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze von Nikolaus Mann, Leipzig 1888.
[1874] ABB: einer zeitgenössischen Reproduktion des Gemäldes in: AK: GABRIEL VON MAX. MALERSTAR, DARWINIST, SPIRITIST, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010/2011, München 2010, S.78.
[1875] Zitiert aus: AK: GABRIEL VON MAX 2010, S. 82, hier (S. 82f.) auch Quellen und nähere Ausführungen.
[1876] AK: GABRIEL VON MAX 2010, S. 83.

Außergewöhnlich erscheint die Darstellung der Physiognomie Christi: Das Gesicht ist überaus schlank und fein gestaltet mit ebenmäßigen Zügen, zierlicher Nase und ebensolchem Mund, aber mit wirrem lockigen Haar, das in dünnen Fransen herunterhängt. Die Dornenkrone steht nicht, wie häufig der Fall, vom Kopf ab, sondern liegt eng am Kopf an. Die tief verschatteten Augen mit nahezu schwarzen Augenringen sind überaus ungewöhnlich. Diese Gestaltung des Christuskopfes hat meines Erachtens auffällige Ähnlichkeit mit einer Christusdarstellung von **Paul Delaroche** (1797-1856), dessen Werk Gabriel von Max nachweislich inspirierte und das dieser in den sechziger Jahren (mittels fotografischer und gestochener Reproduktionen) entdeckt hatte. 1867 unternahm Max eigens eine Parisreise, um Delaroches Werk näher kennen zu lernen.[1877] Der akademisch unter Jean Antoine Gros ausgebildete Historienmaler Delaroche hatte sich bereits verschiedenen religiösen Themen gewidmet und unter anderem 1855 die eindrucksvollen Gemälde *Le Christ au Mont des Oliviers* (ABB.579)[1878] und im Folgejahr *Saint Veronique* (ABB.704)[1879] im Musée du Louvre in Paris (s.u.), außerdem Märtyrerinnendarstellungen und Madonnen) geschaffen. *Le Christ au Mont des Oliviers* zeigt Christus in Nahansicht im Garten Gethsemane kniend, die Arme ausgestreckt auf einen großen runden Felsblock gelegt. Seine Haltung wirkt meditativ, wobei er den Kopf leicht gebeugt hat, seine Augenlider haben dicke Ränder und sind gesenkt. Die Augen sind geöffnet. Das dunkle, kinnlange und lockige Haar wirkt ungekämmt und wirr, eine Strähne hängt ins Gesicht, das von einem opulenten Backenbart gerahmt wird. Es ist eine überaus menschliche Christusdarstellung. Er wirkt einsam und in sich gekehrt. Dennoch ist er von göttlicher Herkunft, was die hell erstrahlende Aureole, die seinen Kopf umgibt, symbolisiert. Hinter Christus ragt ein größerer Felsblock auf, im Vordergrund wuchert dürres Gestrüpp, das an die Dornenkrone erinnert und auf die drohende Passion hindeutet. Verzweiflung und Dramatik werden ausgedrückt, aber auch die Anwesenheit Gottes, symbolisiert durch einen vom Himmel kommenden Lichtschein, der die Rückenpartie und die Hände Christi anstrahlt – gleichsam eines Hoffnungsschimmers für die Menschheit. Aufgrund der geschilderten Analogien in der Physiognomie Christi könnte Delaroches Christusdarstellung Gabriel von Max durchaus bekannt gewesen sein und als Vorbild für seine Darstellung auf dem Schweißtuch der Veronika gedient haben.

[1877] Ebda., S. 21.
[1878] ABB: FOUCART 1987, Fig. 188.
[1879] ABB: Ebda., Fig. 187. Farbabbildung bei: BANN, Stephen: Paul Delaroche. History Painted, London 1997, S. 223. Das Bild wird nochmals angesprochen und auch abgebildet auf S. 477, ABB. 704.

In einem späteren Werk, das Gabriel von Max zu Beginn seiner Zeit als Professor an der Münchener Akademie (1878-83) schuf, hat sich seine Christusdarstellung gewandelt:[1880] In *Jairi Töchterlein* von 1878 (ABB.580)[1881] im Musée des Beaux-Arts in Montréal, das auch auf der Pariser Weltausstellung 1878 ausgestellt wurde, befindet sich Christus in einer intim wirkenden Szene in Nahansicht am Totenlager des Mädchens.



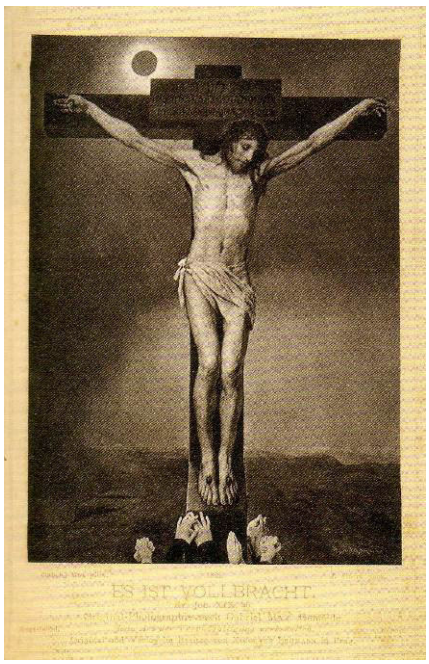


ABB. 580 u. 581

Er ist im Profil dargestellt, das Haar ist etwas heller, die Physiognomie nicht mehr „geschönt" wie in der Vera Ikon-Darstellung. Er wirkt wie ein Zeitgenosse des Künstlers, trägt ein schlichtes schwarzes Gewand und hat die Hand der Toten ergriffen. Er blickt sie ernst und durchdringend an. Noch ist kein Lebenszeichen zu bemerken. Das zarte blonde Mädchen trägt ein kurzarmiges weißes Hemd, ihre Arme liegen schlaff seitlich am Körper. Sie ist in ein weißes Tuch gehüllt und auf ein weiteres gebettet, zu ihren Füßen befindet sich ein Blumenstrauß auf einer Brokatdecke. Über dem Lager liegt außerdem eine Decke mit grün-blauen und goldenen Ornamenten, die mit der grauen Steinwand im Hintergrund korrespondiert. Gelobt wurde das Gemälde von Pecht als „Prachtstück moderner Kunst", welches aufgrund der Verbindung von Idealschönheit und feinster Individualisierung „bei seinem ersten Erscheinen auf der Pariser Weltausstellung von 1878 sofort dadurch einen europäischen Ruf erlangte, wie ihn seinesgleichen nirgends mehr fand."[1882] Das Gemälde wurde außerdem in großer Auflage als Photogravüre unter dem Titel *Christus als Arzt* in

[1880] Durch seine Münchner Studienkollegen Hans Makart und Franz von Defregger machte er dann auch Bekanntschaft mit dem Malerfürsten Franz von Lenbach s.a. *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 417.
[1881] ABB: AK: GABRIEL VON MAX 2010, S. 176f.
[1882] PECHT, Friedrich: Gabriel von Max, Christus als Arzt (Kunstliteratur) in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 167.

Prag von Nikolaus Lehmann verlegt und konnte für 30 Mark erworben werden. Pecht sah dieses Blatt als ausgezeichnet an und empfahl es als „wundervollen Wandschmuck“.[1883] Gabriel von Max wird gerne als „spiritistisch-religiöser“ Maler bezeichnet; von Freunden wurde er in dieser Richtung beeinflusst und interessierte sich außerdem für Somnambulismus und Hypnotismus. Rosenberg hat die Christusfigur in dem Gemälde der Erweckung von Jairis Tochter mit einem „Hypnotiseur“ gleichgesetzt; auch das Gemälde *Gekreuzigter Heiland* von 1881 bezeichnete er als „bizarres Experiment des spiritualistischen Malers“, das sich nicht für eine ernsthafte Diskussion eigne.[1884] Der Gekreuzigte wird hier gezeigt in einer Reproduktion *Es ist vollbracht* von 1886 (ABB.581)[1885] des Verlages Nikolaus Lehmann in Prag. Zu Füßen des Gekreuzigten befinden sich circa ein halbes Dutzend gerungener Hände, die als Symbole der erlösungsbedürftigen Menschheit gedeutet werden. Auch dieses Gemälde wurde überaus erfolgreich. Mit seinen Interessen stand Max nicht alleine in seiner Zeit: Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist allgemein eine Popularität „okkulter Wissenschaften“[1886] wie Spiritualismus, Esoterik, Hypnose und Parapsychologie zu bemerken. Solche ersatzreligiösen Orientierungen hat man als Opposition gegen „kirchliche Orthodoxie und institutionalisierte Religiosität“ gewertet, denen Gabriel von Max nachweislich kritisch gegenüber stand, was auch in mehreren seiner Werke wie beispielsweise in dem überaus erfolgreichen Gemälde *St. Julia am Kreuze/Märtyrerin am Kreuze* von 1865 (o.ABB.) zum Ausdruck kommt.[1887]

Das Christusbild von Max erscheint als zeitgemäßer und moderner Ausdruck eines aufgeschlossenen und weltoffenen Künstlers, der die aktuellen Tendenzen geschickt umzusetzen weiß. Anklänge an den Spiritualismus zeigt er auch in seinem Christusbild, wobei inhaltliche Aspekte mit realistischer Umsetzung gepaart werden. Auf einen einheitlichen Typus hat er sich nicht festgelegt, was zudem der Vergleich mit seinem Christusbild anlässlich des Wettbewerbs der Bierckschen Christusausstellung (s.u.) dokumentiert.

[1883] Ebda.
[1884] ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 566.
[1885] ABB: AK: GABRIEL VON MAX 2010, S.89, Abb. 70.
[1886] AK: GABRIEL VON MAX 2010, S. 90.
[1887] Hierzu s.a. MANN, Nikolaus: Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze von Nikolaus Mann, Leipzig 1888, S. 10. ABB: Ebda. S. 11.

Ernst Karl Georg Zimmermann

Der bereits oben genannte Münchner Maler Ernst Zimmermann hat verschiedene Gemälde mit christologischen Darstellungen geschaffen.[1888] Sein Ölgemälde *Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel* von 1879 wurde bereits analysiert als charakteristisches Beispiel für die ethnographisch getreue Schilderung von Christus und den Schriftgelehrten als Juden. Der erwachsene Christus tritt in dem 1886 datierten Gemälde *Christus und die Fischer* (ABB.582)[1889] ebenfalls mit dunklem Haar auf. Er hat eine (leicht) gebogene Nase und einen Vollbart und ist wiederum in Profilansicht wiedergegeben.[1890]



ABB. 582

Das Thema behandelt die Berufung Petri nach dem Lukasevangelium (Lk. 5,1-11). Christus sitzt in einem langärmeligen einfachen Mantel am rechten Bildrand an einem Baum, vor ihm ist das Fischernetz ausgebreitet. Daneben sind die drei Fischer gezeigt; links im See befindet sich ein Boot mit einem weiteren Fischer. Christus wendet sich den Fischern zu und fasst den vordersten, Petrus, dargestellt als alter Mann mit weißem langen Vollbart und Turban, an dessen linkem Handgelenk, als wolle er mit dieser Geste seinen Worten Nachdruck verleihen. Die drei Fischer erinnern außerdem in ihren unterschiedlichen Altersstufen an Darstellungen der drei Lebensalter, wie man sie bereits in der mittelalterlichen Ikonographie zum Beispiel bei den Heiligen Drei Königen (in der Anbetung) findet.

Es handelt sich hier nicht um ein wirklich „jüdisches" Christusbild, obwohl Anklänge, wie beschrieben, durchaus vorhanden sind. Vielmehr ist Rosenberg zufolge hier ein vermenschlichtes Christusbild im Sinne Renans gemeint „[...] nur Christus trägt die Züge des modernen, von Strauß und Renan konstruierten Idealmenschen, des volkstümlichen Wanderlehrers, welchem alle Herzen voll Begeisterung zufliegen."[1891] Rosenberg fasst die

[1888] Ernst Zimmermann war zunächst Schüler seines Vaters Reinhard Sebastian Zimmermann, später an der Münchner Akademie tätig. Er unternahm verschiedene Studienreisen und erhielt 1886 den Professorentitel durch den Prinzregenten sowie verschiedene Medaillen, s. OSTINI, Fitz von: Ernst Zimmermann, in: *Die Kunst unserer Zeit*, Bd. 13, 1902, S. 113-132; vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1056. - THIEME-BECKER, Bd. 36, 1947, S. 509.

[1889] ABB: ROSENBERG 1887, S. 69.

[1890] Die Profilansicht wurde vermutlich absichtlich gewählt, um ein charaktervolleres Aussehen Christi zur Geltung zu bringen. Ob eine Anlehnung an ein jüdisches Aussehen intendiert war, sei dahingestellt, meines Erachtens wirkt Christus eher zeitgenössisch.

[1891] ROSENBERG 1887, S. 70.

Darstellung, die er als „Konversationsstück nach venezianischem Vorbild“ (bezüglich ihrer Tonigkeit und Abendstimmung) bezeichnet, als Weiterentwicklung des bereits behandelten Werkes *Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel* auf, in welchem sichtbar werde, wie schnell der Künstler „sein Streben nach Wahrheit und realistische Formengebung zu einer Art von Idealismus geläutert hat.“[1892] Meines Erachtens entspricht die Christusdarstellung derjenigen im oben beschriebenen Gemälde *Christus erweckt Jairi Töchterlein* von Gabriel von Max. Derselbe Christustypus tritt auch in Zimmermann Gemälde *Christus Consolator* von 1888 (ABB.583)[1893] im Städtischen Museum in Leipzig auf.[1894] **Gabriel von Max** hat vier Jahre zuvor ebenfalls ein Gemälde mit dem Titel *Christus Consolator* (ABB.584)[1895] geschaffen, wo Christus allerdings als blonder Typus mit idealisierten Zügen dargestellt ist.[1896] In dem Gemälde *Madonna mit Jesuskind* von 1884 (ABB.585)[1897] ist Jesus als Kind mit kurzem blondem Haar geschildert.

Auch Gabriel von Max hatte Jaris Tochter als blondes Mädchen dargestellt. Das Thema des Trösters scheint für das 19. Jahrhundert charakteristisch und wurde unter anderem zuvor von Scheffer und Führich dargestellt. Bei Max steht Christus an einer Mauer, an der auf dem blanken Boden eine Frau mit einem kranken Knaben auf dem Schoß sitzt. Sie blickt zu ihm auf, während Christus die linke Hand auf den Kopf des Kindes legt, der mit einem Verband versehen ist.

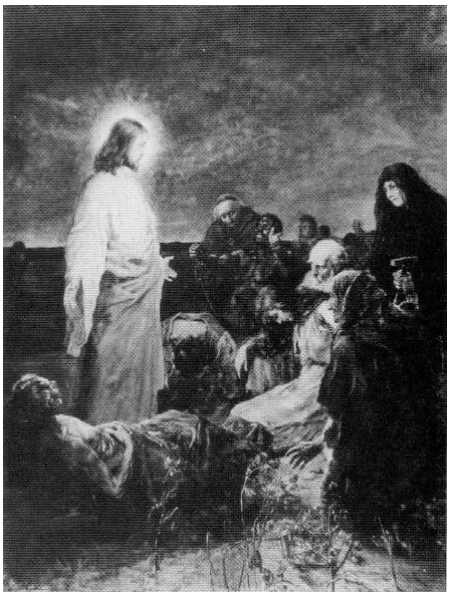


ABB: 583-585

[1892] Ebda., S. 467. Zu dem genannten Gemälde s.a. PIETSCH, Ludwig: Die Deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläums-Ausstellung der Königlichen. Akademie der Künste zu Berlin 1886, München 1886, S. 88-90.
[1893] PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 279, ABB: Ebda., o.S. u. *Die Kunst unserer Zeit*,13, 1902, S. 117.
[1894] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057.
[1895] ABB: Kunsthandel, Quelle unbekannt.
[1896] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057.
[1897] ABB: OSTINI 1902, o.S. In Ostinis Aufsatz sind auch weitere Darstellungen Zimmermanns mit dem Thema der Anbetung des Kindes angeführt, zu dem der Künstler offensichtlich eine große Affinität hatte, beispielsweise die *Anbetung der Hirten* von 1883 in der Alten Pinakothek in München.

Das Christusbild hat sich in dieser Darstellung im Vergleich zu den vorher besprochenen von Max verändert: Abgesehen von den kitschig wirkenden Pastellfarben, ist Christus nun nicht mehr Jude oder Zeitgenosse, sondern ein idealisiert dargestellter Mann mit ebenmäßigen Gesichtszügen, gerader Nase und dunkelblondem (oder hellbraunem Haar)[1898] in antikisierendem Gewand. Im Gemälde *Christus Consolator* **Zimmermanns** von 1888 erscheint Christus bei einem kranken Jugendlichen, der notdürftig auf ein Strohlager gebettet ist. Er hat die Augen geschlossen und ist offensichtlich schwerkrank. Eine alte Frau mit Schleier kniet im Vordergrund seitlich des Lagers, sie wirkt in sich gekehrt und scheint die Ankunft Christi nicht wahrzunehmen. Eine weitere Frau mittleren Alters mit Kopftuch (wahrscheinlich die Mutter des Kranken) ist hinter dem Jungen gezeigt, ebenso wie die Alte hat sie ihre Hände zum Gebet verschränkt und blickt flehend und hoffnungsvoll zu Christus, der sich gerade dem Knaben zuwendet. Christus beugt sich zu diesem hinunter, seine Hände über den leblosen Körper haltend. Sein Blick verrät Mitgefühl und Fürsorge. Obwohl er über übernatürliche Kräfte verfügt, was sein Nimbus zu bestätigen scheint, wirkt er überaus menschlich. Zwar trägt er die klassische Bekleidung Christi mit Gewand und Mantel, auch schulterlanges (hier glattes) Haar und Vollbart als „Erkennungszeichen", doch sind seine Gesichtszüge nicht geschönt. Sie wirken lebensnah, wie die eines „normalen" Mitmenschen und Zeitgenossen des Künstlers. Wie aus dem Bildtitel hervorgeht, tritt Christus hier zwar als Wunderheiler auf, ist aber primär als „Tröster" der Menschen zu verstehen. Pecht sieht sich angesichts der Thematik an Rembrandt erinnert: „Dieser erscheint in seinem tiefen, machtvollen Ernst wohl geeignet, solch gewaltige Wirkung hervorzubringen und nur der Knabe selber könnte besser modelliert sein."[1899] Das Gemälde wurde auf der Münchener Jubiläumsausstellung 1888, auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1889, auf der Bremer Kunstausstellung 1890 und auf der Stuttgarter internationalen Gemäldeausstellung 1891 ausgestellt, was für seinen Erfolg spricht. In einem vergleichbaren Bild tritt Christus ebenfalls als Tröster auf, nämlich in dem von Zimmermann 1895 geschaffenen Gemälde *Kommet her zu mir, die ihr mühselig beladen seid!* (ABB.586).[1900] Auf der Berliner internationalen Kunstausstellung 1896 und auf der Stuttgarter internationalen Gemäldeausstellung 1896 ist Zimmermann mit diesem Bild vertreten. Auch hier ist ein Kranker auf einer Bahre dargestellt, außerdem ein junges Mädchen, von einem alten Mann (seinem Vater?) gestützt, eine alte Frau mit Krücke, eine weitere überaus unglücklich Frau und ein Schwarzer mit zerrissenen Ketten.

[1898] Auf der Abbildung ist die Haarfarbe nicht eindeutig erkennbar, sie wirkt jedoch deutlich heller als bei den vorherigen Gemälden.
[1899] PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 279.
[1900] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057. - OSTINI 1902, S. 122. ABB: GROSS 1989, S. 291, Abb. 386.



Letzterer wird von einem kirchlichen Würdeträger geführt, der ihn wahrscheinlich bekehrt hat.

ABB. 586

Fritz von Ostini interpretiert das Bild wie folgt: „Sie alle nahen der hohen milden Christusgestalt, und Andere, mehr oder minder deutlich, kommen aus der Ferne. Christus selbst steht in lichtem Gewande mit leicht ausgebreiteten Armen, mit einer Gebehrde da, als wolle er Alle in Liebe willkommen heissen. Was Ernst Zimmermann da gemacht hat, ist eine Glorifikation der christlichen Idee, die durch keine dogmatische Nuance beeinträchtigt ist […].“[1901] Als weitere Beispiele für Zimmermanns Christusbild können neben dem noch unten zu besprechenden Christus für die Biercksche Christusausstellung die Ölgemälde *Besuch Christi im Hause des Lazarus* (o.ABB)[1902] und *Christus bei Maria und Martha* von 1888 (o.ABB)[1903] angeführt werden. Das letztgenannte Gemälde ist auf „Bangel‘s Frankfurter Kunstauktion“ am 7.12.1891 versteigert worden. Christus sitzt hier auf einer Bank, die mit einem Teppich belegt ist, Maria sitzt zu seinen Füßen und lauscht seinen Worten, während Martha vor den beiden stehend, orientalisch gekleidet, Weintrauben auf einem Tablett anbietet. Ostini empfindet das Christusbild „minder gelungen“.[1904] 1892 wird außerdem das Ölgemälde Zimmermanns *Der auferstandene Christus und Thomas* (o.ABB.) auf der Münchener internationalen Kunstausstellung ausgestellt und dort im Katalog abgebildet.[1905] Ostini sieht in diesem Christuskopf „edle Durchgeistigung“ verwirklicht: „Ein leichter Zug von Schmerz geht durch das Gesicht Jesu, der mit durchbohrten Händen und mit durchbohrtem Herzen vor dem ungläubigen Jünger steht und diesen immer noch zweifeln sieht. Mit feiner malerischer Kunst ist die Lichtgestalt des Auferstandenen hier gegeben, nicht eigentlich schemenhaft, aber auch nicht wahrhaft körperlich.“[1906] In Ermangelung von Abbildungsmaterial zu den letztgenannten Bildern Zimmermanns muss Ostinis Aussage unkommentiert bleiben.

[1901] OSTINI 1902, S. 123.
[1902] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057.
[1903] Ebda. Zur Beschreibung vgl. OSTINI 1902, S. 123f.
[1904] OSTINI 1902, S.123.
[1905] Genannt bei PRIEBE 1932, S. 23. Vermutlich ist das Bild identisch mit dem bei Boetticher genannten Ölgemälde *Christus erscheint dem Thomas,* vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057. ABB: *Kunst unserer Zeit*, 1893.
[1906] OSTINI 1902, S. 123.

Fritz von Uhde

Realistische Tendenzen, die bereits bei Künstlern wie Eduard von Gebhardt, Gabriel von Max oder Ernst Zimmermann angeklungen sind, werden im Werk von Fritz von Uhde (1848-1911) konkretisiert: Er hat eine wichtige Rolle bezüglich des Christusbildes eingenommen und „für die religiöse Malerei neue Bahnen gebrochen".[1907]

Das (religiöse) Werk Uhdes, der sich als Autodidakt mit Militärlaufbahn erst 1877 als Künstler in München niedergelassen hat, ist in der Kunstgeschichte bereits gewürdigt worden, so dass hier lediglich die unser Thema betreffenden Aspekte untersucht werden.[1908]



ABB. 587

Uhdes Christus ist überaus volksnah, der in zeitgenössischen realistisch (teilweise auch sozialkritisch) dargestellten Alltagsszenen auftritt und somit die christliche Botschaft in den Alltag transferiert. Mitte der achtziger Jahre widmete sich der Künstler unter anderem dem Thema *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, so in einem 1883/84 geschaffenen Ölgemälde im Städtischen Museum in Leipzig (o.ABB)[1909], in einer Version von 1884 in der Nationalgalerie in Berlin (ABB.587)[1910] oder in einem 1885 entstandenen Gemälde aus der Stiftung Pommern in Kiel (o.ABB.).[1911] Das Berliner Bild war für Uhde der Beginn einer Erfolgsserie, welche die bürgerliche Käuferschicht ansprach und selbst Kaiser Franz Joseph begeisterte. Für die folgenden zehn Jahre sicherten solche Bilder dem Künstler finanzielle Freiräume. Das Motiv Christus als Kinderfreund wird in den angesprochenen Gemälden jeweils in der alltäglichen Umgebung der Menschen dargestellt, Christus trägt

[1907] ECK, G.: Eine Christusausstellung, in: *Die christliche Welt. Evangelisch-lutherisches Gemeindeblatt für gebildete aller Stände*, 10, Nr. 26, 1896, Sp. 611.
[1908] Zu Uhde s. insb. ROSENHAGEN, Hans: Fritz von Uhde. Des Meisters Gemälde, Stuttgart/Leipzig 1908. - AK: FRITZ VON UHDE. Vom Realismus zum Impressionismus, Kat. Ausst. Bremen 1998/99, Leipzig und München 1999, Ostfildern-Ruit 1998. - BRAND, Bettina: Fritz von Uhde: Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit, Heidelberg 1983.
[1909] Hierzu s.a. HAEBLER, Hans Carl von: Das Bild Christi in der evangelischen Kirche, Berlin 1957, S. 74. Uhdes Werke wurden u.a. von Bierbaum besprochen, s. BIERBAUM, Otto J.: Fritz von Uhde, in: *Die Gesellschaft*, 1, 1983, S. 67-76 u. Ders.: Fritz von Uhde, in: *Die Gesellschaft*, 9, 1993, S. 69.
[1910] ABB: BRAND 1983, S. 332, Nr. 13.

ein schlichtes bodenlanges Gewand und ist barfuß. Er hat dunkles, knapp schulterlanges Haar. In der Berliner Fassung sitzt er in einer Wohnstube auf einem Holzstuhl, während die Kinder von ihren Eltern zu ihm gebracht werden. Ein kleines Mädchen hat vertrauensvoll seinen Kopf auf seinen Schoß gelegt, ein weiteres steht vor ihm und streckt ihm die Hand entgegen. Durch die beiden Fenster dringt gleißendes Licht in den Raum, um den Kopf Christi herum leuchtet es besonders hell. Vergleichbar ist die Christusfigur in dem Gemälde *Die Bergpredigt* von 1887 (ABB.588)[1912] im Szémüvészeti Museum in Budapest: Hier sitzt Christus, nun aber in freier Natur mit einem zeitgenössischen Dorf im Hintergrund, in Dreiviertel-Rückenansicht auf einer Holzbank. Um ihn herum haben sich Bauern mit ihren Kindern versammelt.

Eine Reihe von Darstellungen, die Christus am Tisch zum Gebet bei Bauernfamilien oder mit den Jüngern in Emmaus zeigen, ist in den achtziger Jahren entstanden, so das Bild *Christus mit den Jüngern in Emmaus/Emmausmahl* aus dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main (ABB.589)[1913]. Scharf hat darauf hingewiesen, dass Uhde der erste Künstler war, der dieses Thema popularisiert hat.[1914]



ABB. 588

Der Christustypus im *Emmausmahl* entspricht demjenigen in dem oben beschriebenen Gemälde *Lasset die Kindlein zu mir kommen*; vergleichbar wird Christus als volksnaher, einfacher Menschensohn in dem Gemälde *Das Tischgebet/Komm, Herr Jesus sei unser Gast* von 1885 (ABB.590)[1915] in der Berliner Nationalgalerie geschildert.[1916] In diesem Gemälde hat Christus gerade eine Bauernstube betreten, in welcher sich die Familie an einem runden Tisch zum Essen versammelt hat. Die Tür ist nicht ganz

---

[1911] Hierzu s.a. ROSENHAGEN 1908, S. XVII.- WAETZOLDT 1971, S. 44ff.- MOCHON 1973, S. 173ff. - SCHMOLL GEN. EISENWERT 1973, S. 413. - SMITMANS 1980, S. 154ff. - AK: LUHTER UN DIE FOLGEN 1983, Nr. 428. - BRAND 1983, S. 80f. - MAI 1983, S. 435.

[1912] ABB: BRAND 1983, S. 342, Nr. 28.

[1913] ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

[1914] SCHARF, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Studien zur Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. (Veröffentlichungen des Staatlichen Amtes für Denkmalpflege Stuttgart, Reihe C, Bd. 5), Stuttgart 1968, S. 57.

[1915] ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

[1916] Zum Thema Tischgebet existieren mehrere Gemälde, hierzu sei auf die monographischen Arbeite (s.o.) verwiesen.

geschlossen, durch das geöffnete Stubenfenster strömt helles Licht in den Raum. Christus ist barfuß, in einem schlichten bodenlangen Gewand dargestellt. Sein Kopf ist von einem zarten Nimbus und hellem Licht umgeben. Die Menschen wenden sich ihm mit ehrfürchtigen Blicken zu.**1917** Das Bild wurde kurz nach seiner Entstehung im *Christlichen Kunstblatt* als „recht hübsches Sittenbild" bezeichnet, „dessen Wirkung aber, abgesehen von den unbeseelten Modellbewegungen der Personen, am meisten durch die Gestalt des Herrn beeinträchtigt wird."[1918] In einer etwas späteren Fassung *Tischgebet/Christus bei den Bauern* von 1887/88 (o.ABB.) im Louvre steht Christus (mit dem Rücken zum Betrachter) in einer Stube am Kopfende des Tisches, um den eine Bauernfamilie versammelt ist. Er ist aus der Mittelachse etwas nach links gerückt, helles Licht fällt durch das gegenüberliegende Fenster der Rückwand und beleuchtet den Tisch (in unnatürlicher Weise).





ABB. 589-591



Die Aspekte der Fokussierung des Lichtes, das sich zudem an der Zimmerdecke zu spiegeln scheint, sowie das Herausrücken der Christusfigur aus der Achse legen meines Erachtens die Vermutung nahe, dass nicht nur prinzipiell die Gemeinschaft Christi mit den Menschen, sondern auch die Segnung des Mahles als Hinweis auf die Eucharistie hervorgehoben werden soll. Das Licht weist auf die übernatürliche Ebene des Bildes hin. Die Bauernfamilie ist in zeitgenössischer schlichter Kleidung gekleidet, die Dargestellten haben

[1917] AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 171.

die Hände zum Gebet gefaltet, während die Rechte Christi den Segensgestus vollführt. Er trägt ein schlichtes Gewand, schulterlanges Haar und einen Vollbart und fügt sich wie selbstverständlich in das Bild ein. Ein hauchdünner Nimbus verrät aber seine göttliche Herkunft. Eine andere bürgerliche Stube mit einer Familie mit zwei Kindern, die sich um den Tisch zum Gebet versammelt hat wird in einem gleichnamigen Gemälde Uhdes von 1897 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (ABB.591)[1919] geschildert. In Gegensatz zu den bereits genannten Gemälden, fehlt hier die Figur Christi. Lediglich das durch das Fenster dringende gleißende Licht, das auf den Tisch fällt und sich in der Decke widerspiegelt, lässt die Analogie zur Anwesenheit eines überirdischen oder göttlichen Elements vermuten.

Der einfache und volksnahe Christustyp tritt ebenfalls in Uhdes Gemälde *Abendmahl* von 1886 in der Stuttgarter Staatsgalerie (ABB.592)[1920] auf. Hier wirkt die Figur sehr bescheiden, was Uhde von Kritikern allerdings auch als Schwäche ausgelegt wurde.[1921] Der spätere Kaiser Wilhelm II. hat aufgrund der Versetzung des biblischen Geschehens in ein einfaches proletarisches Umfeld das *Abendmahl* abfällig als „Anarchistenfraß" tituliert.[1922]



ABB. 592

Smitmans sieht in der Sanftheit der Erscheinung Christi „keinesfalls ein Zeichen von Schwächlichkeit", vielmehr entspreche sie dem Evangelium gemäß dem Verzicht Jesu auf die Herrschaft. Mit seinem Realismus zeige der Künstler zusätzlich eine „Verwandlung durch Glauben [...] in der realen Welt."[1923]

[1918] SCHWANN, Robert: Die religiöse Kunst der Berliner Jubiläumsausstellung, I. Fritz von Uhde, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 28, 1886, S. 162 f., ausführliche Beschreibung des Bildes s. Ebda.
[1919] ABB: BRAND 1983, S. 335, Nr. 16.
[1920] ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.
[1921] Kritik zu Uhde s.a. HARTLAUB: Uhde, in: RGG, Bd. 6, 1962[3], Sp. 1107. - HAEBLER 1957, S. 164.
[1922] BRAND 1983, S. 229.
[1923] SMITMANS 1980, S. 259.

1893 ist das Gemälde *Gang nach Emmaus* (ABB.593)[1924] entstanden, das Simson als „Naturalistische Vergegenwärtigung von Christi Leben“[1925] bezeichnet hat.









ABB. 593-596

In dem Gemälde *Noli me tangere* von 1894 (ABB.594)[1926] in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München spielt das Zusammentreffen von Christus mit Maria Magdalena vor dem Hintergrund des bayerischen Ortes Dachau. Christus erscheint am linken Bildrand. Er hat eine hagere Gestalt und trägt ein Leichentuch; seine rechte Schulterpartie ist entblößt. Sein Gesicht wirkt müde und ausgemergelt von den erlittenen Strapazen.[1927] Magdalena kniet mit einem Gesichtsausdruck des Erstaunens und ebensolcher Gestik vor ihm. Sie trägt zeitgenössische Kleidung und Frisur. Licht erhellt von links oben die Rücken- und Schulterpartie Christi, sein Gesicht sowie die Hände Maria Magdalenas. „Der Maler stellt sie sich als betroffene, junge Frau vor, deren Körperhaltung und Hände den

[1924] ABB: BRAND 1983, S. 383, Abb. 101.
[1925] SIMSON 1988, S. 83.
[1926] ABB: AK: VERA IKON 1987, S. 186.

zurückgehaltenen Wunsch nach Berührung sichtbar vermitteln. Vor allem ängstliche Unsicherheit gesteht er ihr zu, die sich erklärt in Anbetracht einer Christusgestalt, die auf der ihr zugewandten Seite lichtlos ist und somit trotz der ihr zugewandten Segensgebärde als zwar bereits erkannte, aber dennoch beunruhigende Erscheinung aus dem Moordunkel heraustritt.“[1928] Auch die Christusdarstellung in der Ölstudie *Himmelfahrt Christi* von 1897 (ABB.595)[1929] aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München ist in traditionell weißem, aber schlichtem Gewand, das nur mit einer Schnur in der Taille gegürtet ist, als hell erleuchtete Lichtgestalt in der Tradition des niederländischen Barocks dargestellt. Die Komposition wurde in einer weiteren Studie Uhdes (ABB.596)[1930] übernommen.

Nicht von Engeln gehalten, sondern aus eigener Kraft fährt Christus mit ausgebreiteten Armen zum Himmel auf. Im Gegensatz zu gängigen Himmelfahrtsdarstellungen (s.o.) und auch der bereits oben erwähnten *Himmelfahrt* Eduard von Gebhardts von 1881 ist Christus nicht frontal dargestellt.[1931] Auch ist sein Blick nicht hinauf zum Himmel, sondern nach unten in Richtung der erstaunten Menschenmenge, von der er sich gerade erhebt, gerichtet. So wird er gleichzeitig als Mensch unter Menschen geschildert, als auch als göttliches Wesen durch die Himmelfahrt.

Diese Christus-Darstellung Uhdes wird von Koch in den *Deutsch-Evangelischen Blättern* von 1898 als „virtuos“ bezeichnet.[1932] In weißem Gewand, als verklärte Lichtgestalt erscheint Christus in der Ölstudie *Predigt Christi* zum Altarbild für die Lutherkirche in Zwickau von 1903 (ABB.597)[1933]. Er steht in der Türöffnung einer bescheidenen Wohnung, in der verschiedene Menschen sitzen und andächtig seiner Predigt folgen. In den Bildern der Jahrhundertwende hat sich das Erscheinungsbild Christi bei Uhde verändert, er wird nun mit rötlich-blondem Haar und hoher Stirn charakterisiert, wie es auch in dem Bild *Gang nach Emmaus* um 1897 (ABB.598)[1934] in Sindelfingen (insbesondere im Vergleich zu dem oben gezeigten Gemälde desselben Themas) der Fall ist.

[1927] Ebda.; hier wird auch ein Anklang der Christusfigur an barocke Vorbilder, allerdings ohne konkrete Beispiele genannt.
[1928] Ebda. Zur Bildinterpretation vgl. ROSENHAGEN 1908, S. 193. - LANKHEIT 1971, S. 88. - SMITMANS 1980, S. 153.- BRAND 1983, S. 188f.- AK: MÜNCHEN LEUCHTETE, Nr. 62. ABB: AK: VERA IKON 1987, S. 186, Nr. XIII.7.
[1929] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 189.
[1930] ABB: WIORA 1971, Taf. XXVII, Abb. 21.
[1931] Hierzu s.a. M. I.: Fritz von Uhde: Die Himmelfahrt Christi, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 39, 1897, S. 172-174.
[1932] KOCH, David: Eduard von Gebhardt. Ein deutsch-protestantischer Maler, in: *Deutsch-evangelische Blätter*, 6. 9. 1898, H. 9, S. 613, vgl. Ders.: Moderne Kunst und München, in: *Die christliche Welt*, 11, 1897, Sp. 930.
[1933] ABB: AK: FRITZ VON UHDE 1998, S. 171, Kat. 58. Das Bild befindet sich heute im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover.
[1934] ABB: URL: http://www.media.kunst-fuer-alle.de.





ABB. 597 u. 598

Prinzipiell ist für Uhdes Christustypus festzuhalten, dass er modern, sehr „realitätsnah" und volksnah ist. Er erscheint als Helfer der Menschen (insbesondere des „Proletariats") im Alltag, ist offen für Ihre Sorgen und Nöte. David Koch hat ihn in der Zeitschrift *Die christliche Welt* als „menschgewordenen Gottessohn, als Menschen mit reiner Menschlichkeit" bezeichnet.[1935] Besonders auffällig ist meines Erachtens die häufige Wahl der Rückenansicht, die den Betrachter in das Bild führt. Trotz der menschlichen Darstellung wird der Dualismus der Person Christi nicht ausgeblendet, sein Nimbus und göttliches Licht, das seinen Kopf umgibt oder den Körper beleuchtet, weisen auf seine Deitas hin. Fanden die Bilder Uhdes im Bürgertum weitgehend großen Zuspruch, so wurde sein Streben, das biblische Geschehen in die zeitgenössische Gegenwart zu rücken, von katholischer Seite als unzulässige Profanierung vehement abgelehnt.[1936] Das Christusbild Uhdes „weicht erheblich von dem kirchlich sanktionierten Christusbild ab: Der mitleidend den Armen zugewandte Christus verkündet die Botschaft von der Gleichwertigkeit aller Menschen. Mit der Übertragung des Evangeliums in die zeitgenössische Welt sozialen Elends werden die von Kirche und Staat getragenen Herrschaftsverhältnisse kritisiert"[1937] Im liberalen und sozialkritisch engagierten Protestantismus hingegen begegnete man dem Werk Uhdes mit Anerkennung, was Äußerungen in der Zeitschrift *Christliche Welt* belegen, worauf auch bereits Brand hingewiesen hat.[1938]

[1935] KOCH 1897, Sp. 929.
[1936] AK: VERA IKON 1987, S. 187. Brand spricht hingegen davon, dass Uhde zwar die Kunstkritik für sich gewonnen hatte, aber die "konservative christliche Öffentlichkeit" verprellte und zu einem „Skandalon" wurde, s. BRAND 1983, S.222.
[1937] Ebda., S. 222f.
[1938] Ebda., S. 223.

Am Ende des 19. Jahrhunderts hat sich ein Zwiespalt in der Kunst abgezeichnet, „die nicht mehr von christlichen Heilswahrheiten und Wundern berichtet und die nicht mehr hinter einem künstlerischen Entwicklungsstand zurücktreten kann, der sich im Realismus, Naturalismus und Impressionismus anscheinend ganz an die Erscheinungswelt hingegeben hat.“[1939] Die Kunst Uhdes, der mit sozialkritischem Kontext die christliche Botschaft in den aktuellen Lebensbezug setzte, sah man als „Armeleutemalerei“ unschicklich an und unpassend für die Darstellung biblischer Themen und Figuren. „Solche Ablehnung traf Uhdes religiöse Bilder, trotz ihrer zum Teil rembrandesk überhöhten Lichtregie, insbesondere von der protestantischen Amtskirche mit Argumenten, die sich ebenso auf katholischer Seite seit dem Konzil von Trient bis zu den 1892 und 1897 erschienenen ‚Gedanken über moderne Malerei‘ des Rottenburger Bischofs von Keppler konstant nachweisen lassen.“[1940]

Katholische Akademiker warfen auch Dürers Kunst, obwohl diese im Tridentiner Konzil 1563 als Muster aller neueren christlichen Kunst empfohlen wurde, eine Profanierung von heiligen Figuren vor, da sie vom Meister in zeitgenössischer Tracht dargestellt wurden. Außer Uhde war Max Liebermann einer der maßgeblichen Begründer und Vertreter der biblischen Armeleutemalerei, die von Walter Firle und **Gräfin Marie von Kalckreuth** (1857-1897) weitergeführt wurden.[1941] Deren Gemälde *Christus nimmt den Sünder an* (ABB.599)[1942] ist ein weiteres charakteristisches Beispiel für die Armeleutemalerei. Das Bild wurde unter anderem auf der Berliner akademischen Kunstaustellung 1889 gezeigt. Die Künstlerin erhielt 1893 auf der Weltausstellung in Chicago auch eine Medaille „für ein Thema aus der biblischen Geschichte“.[1943]

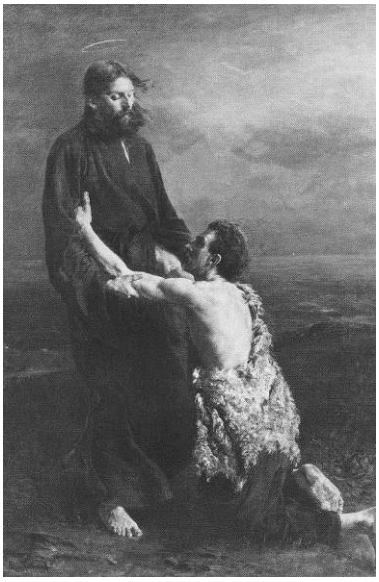


ABB. 599

Das in Hochformat ausgeführte Gemälde zeigt vor einer kargen Landschaft eine Zweifigurenkomposition: links den aufrecht stehenden Christus in Dreiviertelansicht,

[1939] AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 32, vgl. hierzu die Beiträge von LANKHEIT u. WAETZOLD (o.a.), in: WIORA 1971 u. SMITMANS 1980, S. 247ff.
[1940] AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 33; hier auch der Verweis auf: ASCHENBRENNER, Thomas: Die tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung, Diss. Freiburg/Breisgau um 1930. - SMITMANS 1980, S. 81ff.
[1941] Marie Gräfin von Kalckreuth ist als in München arbeitende Porträt- und Genremalerin bekannt, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 635, zu unten genanntem Gemälde s. Ebda, Nr. 1.
[1942] BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 263 betitelt als: *Dieser nimmt die Sünder an*. ABB: Ebda, Nr. 377.

rechts vor ihm einen auf dem Boden knienden Mann, der sich hilfesuchend zu Christus empor streckt und sich an dessen Oberkörper festhält. Christus seinerseits greift den Mann an dessen Oberarmen. Der Hilfesuchende ist barfüßig und in einen knöchellangen, in der Taille gebundenen Mantel gekleidet, Christus trägt schulterlanges Haar und einen Vollbart. Über seinem Haupt schwebt eine schmale Gloriole, sein Gesicht, das an Darstellungen von Gabriel Max oder auch Fritz von Uhdes erinnert, ist durch markante Züge und eine gebogene Nase charakterisiert. Der „Sünder" zu seinen Füßen trägt recht kurzes, leicht gewelltes und dunkles Haar. Er ist in einen dunklen Rock und ein zotteliges Fell gehüllt, welches nur über die rechte Schulter geführt ist, so dass es einen großen Teil des Oberkörpers freigibt. Kleidung und Gesichtszüge weisen ihn als einfachen Mann aus. Die Szene wird von einer von rechts kommenden Lichtquelle angestrahlt, die das Inkarnat der Figuren betont. Die hell beleuchtete Rückenpartie des Hilfesuchenden steht in Kontrast zu dem dunklen Gewand Christi. Der Blick des Betrachters wird weitergeführt zu der Stelle, an der Christus den Oberarm des Mannes fasst. So wird meines Erachtens die Berührung das zentrale Motiv des Bildes. Christus tritt als Retter des einsamen, um Hilfe flehenden Menschen auf, dem er in der Wüste/Einöde begegnet und den er annimmt. Der „Sünder" kann vermutlich auch in Analogie zum „Verlorenen Sohn" gesehen werden.

Von Seiten der Kunstgeschichte wurde der neue Realismus in der christlichen Kunst stark kritisiert: Wilhelm Lübke hat sich in seiner „Geschichte der deutschen Kunst"[1944] gegen die Profanisierung der religiösen Motive gewandt wie auch Müller von Königswinter in der Kunstchronik 1891/92 anlässlich einer Besprechung der Düsseldorfer biblischen Künstler.[1945] Beissel konstatierte 1892, dass der christliche Glaube sich immer mehr in den sogenannten „gebildeten Kreisen" verliere, was sich in der zeitgenössischen Malerei offenbare „durch Hervorheben der äußeren Hülle mittels rationalistischer Deutungen, welche das Übernatürliche leugnen. Name und Schein des Christentums sollen bleiben, um den traurigen Errungenschaften einer ungläubigen Religionswissenschaft Verbreitung zu verschaffen. Wie jede Ketzerei unter dem Schein der Bibeltreue als Verbesserung und Aufklärung sich Anhänger erwarb, so soll auch der letzte und gründliche Abfall vom Wesen des Christentums selbst sich vollziehen unter dem Deckmantel christlicher Gestalten und Formen."[1946]

Eine weitere Antihaltung gegenüber dem idealistischen Christusbild war eine Hinwendung zum „Archaischen", die in Vorlagen aus exotischen Ländern zum Ausdruck kam. So

---

[1943] Ebda., S. 263 - um welches Gemälde es sich handelt, geht aus den Ausführungen nicht hervor, vgl. EBERTSHÄUSER 1979, S. 213.
[1944] LÜBKE, Wilhelm: Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart 1890, S. 943.
[1945] MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, Wolfgang, in: *Kunstchronik*, 1891/92, Nr. 3, Sp. 36f.
[1946] BEISSEL 1992, S. 167f.

verwendete beispielweise im kirchlichen Bereich Desiderius Lenz in Beuron ägyptische Werke als Inspirationsquelle.[1947]

10.1 Fazit: Aspekte zur Humanitas Christi. Der volksnahe Menschenfreund und der starke Christus

Der evangelische Theologe Friedrich Naumann (1860-1919) hat sich in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts in seinen religiös-kirchlichen Schriften unter anderem mit Aspekten wie der Verwirklichung eines sozial-christlichen Verhaltens, mit Überlegungen zu einem volksnahen (evangelischen) Christentum und Fragen zum Verhältnis von Schule, Kirche und Staat auseinandergesetzt. Naumann analysiert Jesus insbesondere als Persönlichkeit, die sich öffentlich für das Volk eingesetzt und stark gemacht hat und die somit als „Licht-" und Hoffnungsschimmer für die Armen und Einfachen gelten kann.[1948] Aus seiner Sicht eines „starken Jesus" folgert er, dass die Darstellung des sanften, lieblichen, mildlächelnden Jesus, als Kinderfreund oder als Lamm Gottes die Persönlichkeit Jesu nicht ausreichend charakterisiert: „Jesus hat etwas Weiches, weil ihm die Selbstsucht fehlt, er kann mit Kindern hold und unendlich innig sein, aber derselbe Jesus scheut sich nicht, mit der Geißel in der Hand einen Sturm zu entfachen, der die Wechsler aus dem Tempel fegt. Er weiß liebliche Seligpreisungen zu reden, aber er ist auch Volksmann genug, um da, wo es sich um derbe Gegensätze handelt, derbe Werte zu haben."[1949] So soll Jesus, der selbst sein Wirken auf Erden in den Einsatz für die sozial niedrig Stehenden stellte, laut Naumann auch in diesem Sinne adäquat abgebildet werden: „Will man Jesus richtig darstellen, so darf man ihn nicht unter Säulengänge und neben Altäre stellen, sondern unter Strohdächer und an die Ränder von Dorfwegen. Jesus war nicht herablassend im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern er war arm, einfach, anspruchslos wie die, für die er lebte. Er sprach nicht die Sprache eines Schriftstellers, der nicht weiß, wie es bei den Tagelöhnern aussieht, sondern seine Reden sind voll einfachen, wahren Volkslebens. Aufgewachsen im Hause eines Zimmermanns, wußte er auch später noch, welcher Art die Seufzer der Geringen sind. [...] Sie alle sind für ihn nicht »Proletarier«, sondern Seelen."[1950]

[1947] SCHADE 1971, S. 49. Die Beuroner Benediktiner haben außerdem das Antlitz Christi aus einem Hexagramm konstruiert, s. RDK 1954, Bd. 3, Sp. 741. Auf die Beuroner Künstler kann in diesem Rahmen nicht weiter eingegangen werden, es wird auf die Untersuchungen von Siebenmorgen verwiesen, insb. SIEBENMORGEN, Harald: Die Beuroner Kunstschule - Peter Lenz (P. Desiderius) und seine Mitarbeiter, in: *Das Münster*, 30, 1977, S. 20-36. SIEBENMORGEN, Harald: Die Anfänger der „Beuroner Kunstschule". Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875, Phil. Diss. Freiburg/Breisgau 1979, Sigmaringen 1983.

[1948] NAUMANN**,** Friedrich: Jesus als Volksmann, in: Friedrich Naumann. Werke, Bd. 1: Religiöse Schriften, hrsg. von Walter Uhsadel, Köln/Opladen 1964 (Erstausgabe Göttingen 1894), S. 371-388.

[1949] NAUMANN 1964, S. 377f.

[1950] Ebda., S. 379f.

Die oben angesprochene Volksnähe kam dem Wunsch vieler Menschen nach inniger Verbindung mit Gott entgegen. Dieser Aspekt kommt in der Kunst des 19. Jahrhunderts deutlich zum Ausdruck. Jesus wird häufig als „Freund" des Menschen bezeichnet, wie beispielsweise in einer Besprechung Popps anlässlich Louis Feldmanns Gemälde *Thomas* (o.ABB.), wo die beiden Hauptfiguren einander kontrastierend gegenüber gestellt werden: „Thomas in seiner elementaren Beschämung und Christus als liebevollster Freund"[1951]. Hier wird der Gegensatz zwischen sündigem Menschen und vergebendem Gott charakterisiert. Christus als Freund der Armen und Gedrückten oder der Kinder wird im letzten Drittel des Jahrhunderts in vielen Beispielen dargestellt beispielsweise von Gabriel von Max, Fritz von Uhde, Ernst Zimmermann, Wilhelm Dürr d.Ä.,[1952] Frank Kirchbach,[1953] Bruno Piglhein, Gebhard Fugel, Walter Firle, Wilhelm Volz oder auch Friedrich August Kaulbach (s.a. Verzeichnis).

[1951] POPP, Josef: Die Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1899, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899-1900, S. 124.

[1952] Wilhelm Dürr d. Ä. (1815- 1890), war nach seiner Akademiezeit in Wien im Atelier Kupelwiesers als Student tätig, anschließend lebte er mehrere Jahre in Rom. Nach seiner Rückkehr nach Freiburg war er seit 1852 badischer Hofmaler, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 244, Nr. 1f.

[1953] Der Historienmaler Frank Kirchbach (*1859) studierte an der Dresdener Akademie unter Léon Pohle und seit 1878 an der Münchner Akademie unter Alexander Wagner. In Paris wurde er insbesondere von Munkácsy beeinflusst. 1889 wurde er als Nachfolger von Kaspar Ritter Lehrer am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd., 1.2, S. 683, zu o.g. Gemälde s. Ebda. Nr. 2.

11. Das Christusbild im Fin de Siècle: Wende zum Symbolismus

Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist zu beobachten, dass Künstler wie Ferdinand Hodler, Max Klinger oder Lovis Corinth versucht haben, sowohl mit der akademischen Malerei als auch mit dem teilweise vorherrschenden Realismus zu brechen, um sich dem Symbolismus zuzuwenden.[1954] Mögliche Auswirkungen auf das Christusbild sollen im Folgenden beleuchtet werden. Neben den genannten Künstlern ist Arnold Böcklin (1827-1901) zunächst einer der Hauptvertreter des deutschen Symbolismus, der sich von der dominierenden akademischen Malerei und dem vorherrschenden Naturalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgewendet hat.[1955] Böcklin hat sich in verschiedenen, weniger bekannten Werken mit biblischem Themen auseinander gesetzt.

Arnold Böcklin



ABB. 600

Zunächst ist das 1868 entstandene Fresko *Der Gang nach Emmaus* von 1868 (ABB.600)[1956] in der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel von Interesse. Das Fresko entstand zusammen mit zwei weiteren Bildern als Triptychon im Auftrag des Ratsherrn Karl Sarasin-Sauvin für ein Baseler Gartenhaus.[1957] *Der Gang nach Emmaus* bildet das rechte Fresko, begleitet von der Darstellung *David mit der Harfe,* (wahrscheinlich in der Mitte) und einer *Rast auf der Flucht nach Ägypten*. Ein vergleichbares Gemälde mit dem Titel *Pilger auf dem Weg nach*

[1954] Zum Symbolismus s.a. HOFSTÄTTER, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln [3]1975.
[1955] Der Historienmaler Arnold Böcklin (1827- 1901) trat 1846 in die Düsseldorfer Akademie ein, sein Lehrer dort war Johann W. Schirmer. Nach verschiedenen Auslandaufenthalten kam er schließlich nach München, malte Bilder für den Grafen Schack. Zwischen 1858 und 1861 war er Professor an der Weimarer Kunstschule, 1866 gestaltete er das Treppenhaus des Baseler Kunstmuseums aus, daraufhin zog es ihn wiederum nach München (1871), 1878 nach Florenz, 1888 ging er nach Zürich, vgl. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 108f. - BRINGMANN 1987, S. 146-156.
[1956] ABB: CHRIST, Dorothea u. GEELHAAR, Christian: Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel, Einsiedeln 1990, S. 99 (Farbe).
[1957] Hierzu s. ZEITLER: Die Kunst des 19. Jahrhunderts, 1966, S. 117 u. S. 227. ABB: Ebda. Nr. 136a (Schwarz-Weiß).

Emmaus (o.ABB.)[1958] befindet sich in der Schack-Galerie in München, vermutlich handelt es sich hier um eine Vorstudie zum Fresko. Das Bild mutet zunächst wie eine typisch heroische Landschaft an.[1959] Im Hintergrund ist eine auf einem Hügel gelegene Ortschaft zu sehen, im Vordergrund bewegen sich drei Männer auf einem Weg auf den Ort zu; sie befinden sich auf der Höhe eines Brunnens, der von Pflanzen umrankt ist. Ohne den Hinweis im Bildtitel würde man nicht vermuten, dass es sich bei den kleinen Staffagefiguren um Christus und die Jünger handeln soll. „Emmaus" ist hier zu einem idyllischen Bergdörfchen mit süditalienischem Flair mutiert. Nicht Christus steht hier im Vordergrund, sondern die Natur. Zeitler hat bereits auf die Natursymbolik des Gemäldes hingewiesen, sowie auf eine angeblich große Unruhe im Bild, die durch unregelmäßig wiedergegebene Baumformen, Felsen, Dunkelheit, flackerndes Licht und drohende Wolken hervorgerufen werde, außerdem auf die Stadt, die ebenfalls nicht wie eine Zufluchtsstätte gekennzeichnet werde: „Was Böcklin aus dem Bericht von Lukas, Kap. 24, entnommen hat, ist nicht die schließliche Erleuchtung der Jünger, sondern ihre Trauer, ihre Unruhe, ihr Zweifel."[1960] Böcklin hat 1883 noch ein weiteres Gemälde mit dem Titel *Emmaus, eine biblische Landschaft* (o.ABB.) geschaffen.[1961] Die Tendenz zur Naturreligion ist in Böcklins Werken signifikant und kommt beispielsweise in seinen Darstellungen des Heiligen Hains besonders gut zum Ausdruck.[1962]

Im Folgenden werden Böcklins Pietà-Darstellungen betrachtet: 1868 ist eine überaus dramatisch wirkende Version der *Pietà/Magdalenas Trauer an der Leiche Christi* (ABB.601)[1963] entstanden, die sich im Kunstmuseum Basel befindet.[1964] Das Gemälde im Querformat zeigt (im Ausschnitt) den auf einer Marmorplatte ausgestreckten Leichnam Christi.

[1958] ABB: URL: http://www.kunstkopie.ch.
[1959] Vgl. HARTMANN 1954, S. 32.
[1960] ZEITLER 1966, S. 118. Zuvor äußerte sich u.a. Henry Thode hinsichtlich Böcklins „pantheistischer Naturreligion" in: THODE, Henry: Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1911, S. 53.
[1961] Vgl. GRADMANN 1902, S. 594. Weitere Angaben zu dem Gemälde sind der Autorin nicht bekannt.
[1962] Hierzu s.a. LINNEBACH, Andrea: Arnold Böcklin und die Antike. Mythos – Geschichte – Gegenwart, Phil. Diss. Tübingen 1988, München 1991.
[1963] ABB: URL: http://www.lessing-photo.com.
[1964] Das Gemälde ist auch beschrieben bei DAUN 1909, S. 749. KAFFANKE (2001, S. 364) verweist außerdem auf zwei Vorstudien im Kupferstichkabinett in Basel, die sich ganz auf die Darstellung der Christusfigur konzentrieren. ABB: Ebda, Nr. 92f. Durch die Zufügung dreier Opferschalen erinnert eine der Zeichnungen an eine Inszenierung eines verstorbenen Helden; im Gemälde wurde diese Idee aber nicht umgesetzt, so dass sie letztendlich für unser Thema nicht von Relevanz ist.



ABB.601

In einer steinernen Nische steht Maria Magdalena hinter dem Leichnam. Sie hält in theatralischer Geste ihre linke Hand vor die Augen, die rechte hat sie abgespreizt. Ein dünner Schleier liegt über ihrem Kopf und den Armen und bedeckt zum Teil den Unterkörper Christi. Sein Körper ist als Zeichen seines Todes in fahlem, gelblichen Inkarnat dargestellt, der Kopf ist dem Betrachter zugewandt. Die Figur wirkt naturalistisch, der Kopf zeitgemäß. Böcklins Christusfigur wurde von Holbeins Christusdarstellung im Kunstmuseum Basel inspiriert, wobei Christus hier im Gegensatz zu Böcklins Version nicht zum Betrachter ausgerichtet ist; von dieser Version hatte Jacob Burkhardt den Maler abgebracht.[1965]

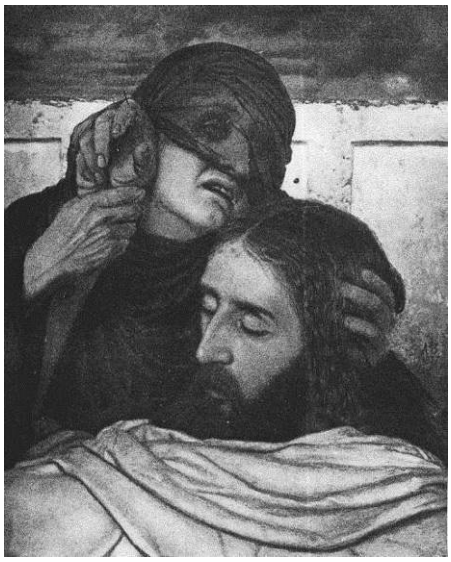




ABB. 602 u. 603

[1965] HOFSTÄTTER, Hans H.: Jesus Seelenfreund - Ausstellungsbesprechungen. Bemerkungen zum Religiösen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: *Das Münster*, 30, 1977, S. 199.

Entgegen der biblischen Schilderung der Einhüllung des Leichnams in Tücher, wird der Tote hier nur mit einem Lendentuch bekleidet wiedergegeben.[1966]

Über Böcklins Religiosität ist wenig bekannt. Man hat in der Vergangenheit versucht, seine Auffassung in Zusammenhang mit dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Basel, der Heimatstadt des Künstlers, vorherrschenden Pietismus zu setzen, konkrete Anhaltspunkte scheinen aber zu fehlen.[1967] Frey hat den tiefen Eindruck, den eine nicht näher bezeichnete Darstellung des leidenden Christus von Lukas von Leyden in Florenz auf Böcklin ausübte, überliefert: Nicht technisches Können, sondern die Innerlichkeit des Bildes habe Böcklin bewundert, eine Eigenschaft, die er auch bei den Altniederländern und den altdeutschen Künstlern schätzte und mündlichen Überlieferungen zufolge auch in Gesprächen betonte, beispielsweise angesichts einer in Colmar befindlichen Kreuzigung (wahrscheinlich diejenige von Grünewald). Seine Aussagen zeugen Manskopf zufolge von einer ernsthaften Auffassung der religiösen Kunst: „so spricht aus ihnen zugleich eine tiefe Ehrfurcht vor der Persönlichkeit Christi und eine Ergriffensein von seinem Leiden für uns.“[1968] Böcklins Zeitgenossen schätzten besonders die Betonung des Menschlichen in Böcklins Darstellung, was auch in einem Aufsatz von Koppel in der Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* zum Ausdruck kommt.[1969] Zum Bild von 1868 sind außerdem Berichte von Schick überliefert: „Es sollte den Eindruck wiedergeben, den die Misere von Allegri im Künstler hervorgerufen. Mit jenem Eindrucke verband sich auch die Erinnerung an Grabausstellungen in Kirchen und an alte Bilder mit dem toten Christus. Der frühere, nicht mehr vorhandene Entwurf, eine Kohlezeichnung, zeigte den Vorgang im kämpfenden Zwielicht einer verlöschenden Lampe. Das ausgeführte Gemälde hat Tageslicht. Es soll die harte, krasse Wirklichkeit wiedergeben. Man sieht des Künstlers Bemühen, durch Beschränkung auf das Wesentliche den Eindruck zu steigern. [...] Zum Christuskörper, zu dem noch eine Skizze vorhanden ist, hat er im Leichenhause Studien gemacht und sich bemüht, durch möglichste Wahrheit ergreifend zu wirken, ohne durch allzu krassen Naturalismus Ekel zu erregen. Er wollte »den Eindruck wehmütigen Friedens in den Zügen eines großen Toten« wiedergeben.“[1970]

Der Aspekt der naturalistischen Darstellung des Leichnams Christi und der Reduktion auf die beiden Hauptfiguren Christus und Magdalena ohne weiteres Beiwerk, stellt Böcklins Gemälde in eine Reihe bereits besprochener Pietà-Darstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Gemälde wurde 1868 im Pariser Salon ausgestellt und 1873 auf der

---

[1966] SCHILLER 1971, Bd. 2, S. 185.
[1967] MANSKOPF, Johannes: Böcklins Kunst und die Religion, München 1905, S. 3.
[1968] Ebda., S. 4.
[1969] KOPPEL, Ernst: Arnold Böcklin, in: *Vom Fels zum Meer*, 1884, 2, S. 380.
[1970] Zitiert aus: MANSKOPF 1905, S. 39.

Wiener Weltausstellung.[1971] Gradmann überliefert eine *Pietà* von 1873 (ABB.602)[1972]. Der Bildausschnitt ist hier im Wesentlichen auf die beiden Köpfe von Christus und Magdalena reduziert, was das im Gesicht Mariens ausgedrückte Leiden um den Tod Christi noch verstärkt. Auch hier spielt die „realistische" Wiedergabe eine wesentliche Rolle, die sich auch in der jüdisch aufgefassten Physiognomie Christi spiegelt. Beenken zufolge resultiert die Entstehung des Bildes aus einem konkreten Ereignis, dem Tod von Böcklins Tochter, womit es sich folglich um ein privates Andachtsbild für Böcklins Familie handele.[1973] Eine weitere *Grablege* ist bei Hartmann aus dem Besitz der Münchener Schackgalerie überliefert (o.ABB.)[1974]. Das Bild wird recht unterschiedlich beurteilt: Waetzold fühlt sich an „Urlaute des Schmerzes und der Tröstung" erinnert, Weiss hingegen empfindet das Werk als „egoistisch" und als „Parade des (eigenen) Schmerzes".[1975]

Eine weitere *Pietà/Maria an der Leiche Christi* entstand Jahre später und wurde Anfang 1887 vollendet (ABB.603)[1976]. Sie befindet sich in der National-Galerie in Berlin. Das Bild zeigt den auf einem Marmorsarkophag aufgebahrten Leichnam Christi in Seitenansicht. Durch einen (allerdings ungewöhnlich langen) Vollbart, lockiges Haar und ein Wundmal am linken Fuß ist die Figur als Christus identifizierbar. Eine Frauengestalt, die gänzlich von einem schwarzen Tuch verhüllt ist, hat sich über den Leichnam geworfen; lediglich ihre Hände sind sichtbar, die den Toten an Kopf und Schulter umgreifen. Ein von Engeln umgebener Genius ist im Begriff vom wolkenverhangenen Himmel herabzuschweben, um der Trauernden Trost zu spenden. Am Sockel des Sarkophags liegen Blumen, ein für Pietà-Darstellungen ungewöhnliches Motiv, das als Verstärkung des Elementes der menschlichen Trauer gedeutet werden kann. Das Bild wirkt überaus dramatisch und ähnlich „pathetisch" wie die Pietá-Darstellung von 1868, durch die Beigabe der Blumen und Engel jedoch weniger klar und „verspielter". Der Aspekt der menschlichen Trauer und der zusätzliche Aspekt des Trostes aus der himmlischen/göttlichen Sphäre stehen hier meines Erachtens im Vordergrund, nicht die eigentliche Passion Christi und die Erlösung der Menschheit. Vergleichbar mit den bereits genannten Christusdarstellungen ist die Figur des Toten in

[1971] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 109, Nr. 17. Über zeitgenössische Kritiken bezüglich des Bildes anlässlich dieser Ausstellungen liegen der Autorin keine weiteren Angaben vor.
[1972] GRADMANN 1902, S. 594. – ABB: MANSKOPF 1905, o.S.
[1973] BEENKEN 1944, S. 272.
[1974] Hierzu s. HARTMANN 1954, S. 34. Auch in Rolf Andrees Gemäldekatalog zu Böcklin ist das Bild nicht erwähnt, s. ANDREE, Rolf: Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basel 1977.
[1975] Zitiert aus: HARTMANN 1954, S. 34.
[1976] ABB: MANSKOPF 1905, o.S. – Mit ausführlicher Literatur auch bei ANDREE 1977, S. 467.

dem 1876 entstandenen Gemälde der *Kreuzabnahme* (ABB.604)[1977] in der National-Galerie in Berlin.[1978]



ABB. 604

Ausgestellt wurde das Werk in Gurlitts Berliner Salon 1887 und im selben Jahr in der Kunstgewerbehalle in Dresden sowie in der Fleischmannschen Kunsthalle in München und im Österreichischen Kunstverein, besprochen wurde es im *Christlichen Kunstblatt* 1909.[1979] Böcklin hat die biblische Szene in eine italienische Landschaft verlegt, die Kaffanke als toskanisch identifiziert.[1980] Hartmann beschreibt das Bild treffend: „[Es] ist in z.T. übersteigerter Theaterpathetik der Figuren auf menschliches Mitleiden abgestimmt, mehr als auf eine ergreifende Darstellung des Geschehens. Die Schächer hängen noch am Kreuz, Maria als alte Frau kniet hinter dem Leichnam und hält die Hände schmerzvoll an die Wangen, Johannes drückt zu bewusst die Hand der in Theaterschmerzgebärde hoch aufgerichteten edel-schönen Magdalena, als dass das Bild über die Forderung von Mitleid und über bühnenhafte Stimmung zu einem ungeschminkten biblischen Bericht käme.“[1981] Das farbenfrohe Gemälde hat eine mystische Wirkung, was meines Erachtens mit der starken Hell-Dunkel-Kontrastierung zusammen hängt. Daun zufolge weist das Bild im Vergleich zu Uhdes Darstellungen „an wahrhaft tiefer Empfindung jedoch einige Mängel“ auf. „Freilich hat Böcklin durch die Pracht romantischer Farbengebung viel poetische Stimmung erzielt; die malerische Buntheit der phantastischen Kostüme erscheint dennoch zu absichtsvoll und wird zur Hauptsache.“[1982]

[1977] ABB: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. - BOSCH-ABELE, Susanne: Kreuzabnahme, Berlin 2005, S.185.
[1978] Boetticher nennt Florenz als Entstehungsort und als Entstehungszeit „zwischen 1876 und 86“, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 109, Nr. 39
[1979] Ebda., S. 110, Nr. 66. Die Rezension zum Gemälde befindet sich im *Christlichen Kunstblatt*, 1909, S. 161.
[1980] Kaffanke bezeichnet die Landschaft als „nördlich von Fiesole“ gelegen, wie sie auf diese sehr konkrete Lokalisierung kommt, wird nicht näher erläutert, s. KAFFANKE 2001, S. 367.
[1981] HARTMANN 1954, S. 32. Mit der Magdalena-Darstellung hat sich Böcklin in zwei weiteren Bildern beschäftigt, in einem Brustbild *Maria Magdalena* von 1870 in der National-Galerie in Berlin und *Die büßenden Magdalena* in Hamburg.
[1982] DAUN 1909, S. 749.

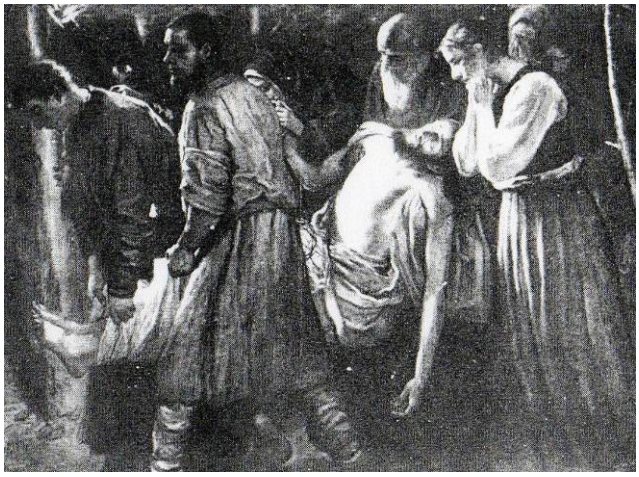




ABB. 605 u. 606

Tatsächlich wirkt **Uhdes** *Grablegung* von 1894 (ABB.605)[1983] deutlich weniger theatralisch und gestellt als diejenige von Böcklin. Uhdes Figuren sind aus dem Leben gegriffen (und wie Zeitgenossen Uhdes gekleidet), auch der blasse Leichnam ist „realitätsnah" geschildert. Noch affektierter wirkt eine *Grablegung* (ABB.606) des Künstlers Franz Schubert nach dem Entwurf von **Böcklin**.

Eine undatierte Skizze Böcklins schildert *Christus in Gethsemane* (ABB.607)[1984]. Christus ist in Rückenansicht kniend mit kraftlos ausgestreckten Armen dargestellt. Der Engel erscheint mit dem Abendmahlskelch in der linken Hand. Manskopf hat das Bild 1905 wie folgt gewürdigt: „Es ist ein tief ergreifendes Werk. So oft dieser Vorgang auch dargestellt worden ist, es gibt doch nicht viele Künstler, die es verstanden haben das heilige Mysterium dieser Stund und wirklich so nahe zu bringen, dass wir im Innersten davor erschauern müssen. Mit wieviel Leere, wieviel inhaltloser Pose, mit wieviel unwahrer Sentimentalität hat man sich an diesem Vorwurfe versündigt. Man muß schon fast bis zu Dürer zurückgehen, um einen Künstler zu finden, der mit solchen Ernste dem Heiland in die Tiefe des ‚meine Seele ist betrübt bis in den Tod', gefolgt ist. Mit edlem Takte hat Böcklin es vermieden, das Antlitz des Herrn sehen zu lassen.



ABB.607

Der Kopf ist so weit zur Seite gewandt, dass vom Profil nur eine schwache Linie zu sehen ist. Aber wie ausdrucksvoll spricht diese Linie! Wie trägt die ganze Gestalt die Spuren des schwersten Kampfes […]. In tödlicher Erschöpfung kniet Jesus am Boden, das zur Seite

[1983] ABB: BRAND 1992, S. 365, Abb. 67.
[1984] ABB: MANSKOPF 1905, o. S.

gewandte Haupt nach oben erhoben, und streckt mit einer ergreifenden Gebärde der Schutzbedürftigkeit und willenlosen Ergebung die Arme vor sich hin, dem herniederschwebenden Engel entgegen, der mit dem Ausdrucke himmlischer Güte in dem liebreich lächelnden Antlitze mit der einen Hand die Arme des Heilands zärtlich unterstützt und ihm mit der anderen den Kelch reicht. Die ganze Gebärde versinnbildlicht aufs schönste, dass es die Hand der ewigen Liebe ist, die den Leidenskelch darbietet."[1985]

Im Gegensatz zu dieser sehr menschlichen Wiedergabe Christi, wird er in einem großformatigen Entwurf *Fertur lux in tenebras* (ABB.608)[1986] in der Nationalgalerie in Berlin (zu einem nicht ausgeführten Triptychon von Wandgemälden im Treppenhaus des Schlesischen Museums in Breslau) als Lichtbringer geschildert.



ABB. 608

In der Inschrift „Lux fertus in tenebras" wird Christus als Träger des Lichts bezeichnet (eigentlich IST er das Licht), was gleichsam den Gegensatz zwischen dem dunklen Heidentum und dem „kulturweckenden Licht des Glaubens" charakterisieren soll.[1987] Christus ist im Mittelfeld der Komposition als glanzumflossener Heiland dargestellt, seine Gestalt selbst ist dunkel. Er vermittelt, mit Lendentuch, Dornenkrone und Wundmalen, den Eindruck, er sei soeben vom Kreuz gestiegen. Seine Erscheinung wirkt keineswegs erhaben, sondern wird von Manskopf als unsicher und mager interpretiert.[1988] „Er breitet, sich leicht vornüberneigend, weit die Arme aus, in Haltung und Geberde unheroisch, schwunglos, fast unsicher tappend mit den vom Holze gelösten Gliedern, aber wunderbar

[1985] MANSKOPF 1905, S. 37f. Aus heutiger Sichtweise ist die pathetisch wirkende Deutung des Bildes von Manskopf als „tief ergreifendes Werk" kaum nachzuvollziehen.
[1986] KAFFANKE 2001, S. 366. ABB: MANSKOPF 1905, o.S.
[1987] SEMRAU, Max: Böcklins Entwurf zu Wandgemälden im Treppenhause des Breslauer Museums, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 7f.
[1988] MANSKOPF 1905, S. 28.

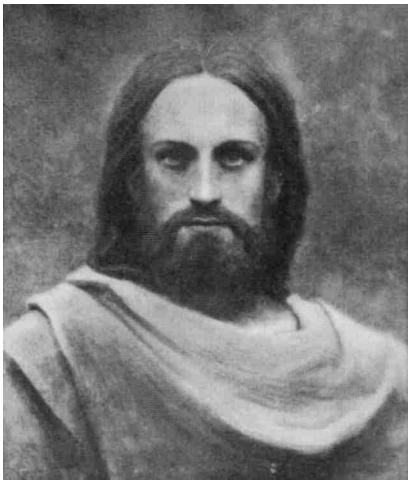
zwingend im Ausdruck der Liebe, die Alles, Alles umfassen will.“[1989] Linkerhand befindet sich ein in eine Toga gehüllter Mann mit einem Schwert, der sich etwas von Christus abwendet, rechterhand eine in ein weißes Gewand mit rotem Mantel gekleidete Jünglingsfigur, die eine Schriftrolle hält. Während sich seitlich des Schwertträgers in Fell gehüllte Gestalten erschrocken vom Opferaltar in den Urwald flüchten, stehen auf der Seite des Schriftrollenträgers Menschen, die sich der Botschaft zuwenden. Die Wirkung des Werkes ist auf den malerischen Gegensatz von Licht und Finsternis ausgerichtet, was auch ein Brief Böcklins vom 16.12.1881 an den Direktor des Schlesischen Museums für bildende Künste, Albert Berg, bezeugt. Ferner äußert er sich gegenüber Bedenken, „die Christusgestalt in dieser Weise in ein Museum zu bringen“.[1990] Die Bedenken beziehen sich vor allem auf die nackte Christusfigur, die er als „fast erschreckend“ bezeichnet, die allerdings keinesfalls unchristlich oder gar unanständig sei.[1991] Die Neuartigkeit dieser Auffassung ließ das Projekt scheitern. Böcklin hatte den Gedanken „Durch Christus kommt das Licht, und in diesem Lichte können nun die Künste blühen“ in zwei Trilogien darstellen wollen, als übergeordnetes Thema war das Erwachen der Kultur und der Künste unter dem christlichen Einfluss in Schlesien intendiert. Manskopf geht davon aus, dass der Künstler an das Prometheusthema an der Decke des Museums anknüpfen wollte, und Christus als den „wahren Prometheus“, als lichtbringenden Erlöser habe darstellen wollen.[1992] Dem Gemälde gegenüber plante der Künstler eine Trilogie mit dem Titel: *In luce florent artes*, die als anmutige Szene dem „ernsten Auftreten des Christus“ gegenüber stehen sollte, als Musenhain mit Bergen, Dichtern im Gebüsch, ein Bild heiteren Charakters. Inhaltlich ist die Überwindung des Heidentums durch das Christentum thematisiert, vergleichbar mit Klingers Monumentalwerk *Christus im Olymp* (s.u.), der auch die nackte Christusdarstellung von Böcklin übernommen hat.

Hugo Höppener und Ludwig Fahrenkrog

Hugo Höppener genannt Fidus (1868-1948) orientierte sich in seinem Werk zeitlebens an Böcklin.[1993] Das Christusbild von Fidus erscheint in einem völkisch-deutschen Kontext, einer Tendenz der Jahrhundertwende, die von Kaffanke in der bereits zitierten Dissertation

[1989] SEMRAU 1897/98, S. 7.
[1990] Zitiert aus: Ebda.
[1991] Ebda., wo auch die Gesamtkonzeption mit der Gegenwand beschrieben wird (S. 8).
[1992] MANSKOPF 1905, S. 27.
[1993] KAFFANKE 2001, S. 364.

behandelt wird. Dort wird auch die Christusauffassung von Fidus entsprechend ausführlich erläutert, so dass diese hier nur kurz zusammenfassend und ergänzend dargestellt wird.[1994]



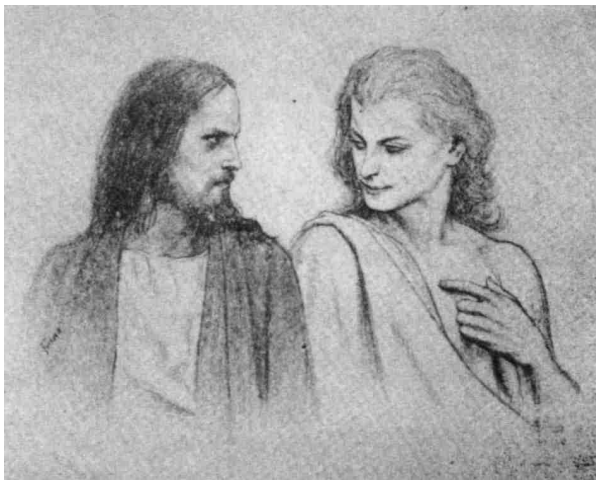


ABB. 609 u. 610

Die Christusfigur wirkt zunächst würdig und auch machtvoll wie in der Kopfstudie von 1891 (ABB.609)[1995], die einen idealisiert ebenmäßigen, aber dennoch ausdrucksstarken Christus mit verschatteten und eindringlich blickenden Augen darstellt. Ein vergleichbarer Christustypus erscheint kontrastierend zu der Figur Satans in einer Zeichnung von 1898 (ABB.610)[1996]. Bei Fidus wird der christliche Glaube und somit die Christusgestalt schließlich verdrängt durch eine germanisch-blonde und ideale Jünglingsfigur. Sie erscheint als Lichtgestalt in Rückenansicht mit langen blonden Haaren, die den Sonnengruß mit V-förmig zum Himmel erhobenen Armen ausführt (ABB.611)[1997]. Sie wirft einen Schatten auf einen Felsen, Schuster zufolge ein „metaphorischer Hinweis auf die Überwindung des christlichen Glaubens“[1998]. Dieses Lichtgebet gilt als Umsetzung von Nietzsches „Allbeseelung“ im „Zarathustra“ und fand in Form von Postkarten und Lithographien große Bekanntheit und Verbreitung. Als reformerischer Gegenentwurf wurde es Sinnbild verschiedener Aufbruchsbewegungen der Jahrhundertwende und galt unter anderem als „Ikone“ der Jugendbewegung.[1999]

[1994] Ebda., S. 340-352.
[1995] ABB: Ebda., S. 444, Nr. 71.
[1996] ABB: Ebda., S. 449, Nr. 81.
[1997] ABB: Ebda., S. 451 Nr. 85.
[1998] SCHUSTER 1999, S. 277.
[1999] Ebda, vgl. JANZ, Rolf-Peter: Die Faszination der Jugend durch Rituale und sakrale Symbole. Mit Anmerkungen zu Fidus, Hesse, Hofmannsthal und George, in: KOEBNER, Thomas, JANZ, Rolf-Peter u. TROMMLER, Frank (Hrsg.): „Mit uns zieht die neue Zeit.“ Der Mythos der Jugend, Frankfurt/Main 1985, S. 310-337 u. JEZIORKOWSKI, Empor ins Licht. Gnostizismus und Licht-Symbolik in Deutschland um 1900, in: The Turn of the Century. German Literature and Art 1890-1915, hrsg. von Gerald Chapple und Hans H. Schulte, Bonn 1981, S. 171-196.

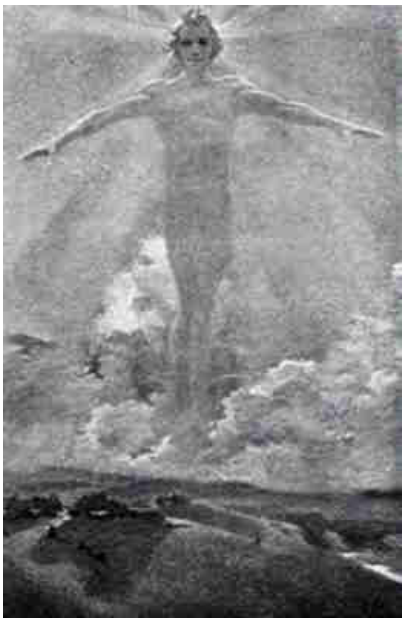



ABB. 611 u. 612

Eine vergleichbare Lichtgestalt erscheint auch im Werk des Künstlers **Ludwig Fahrenkrog** (1867-1952) (ABB.612)[2000].[2001] Hier ist sie in Vorderansicht gezeigt, bei Fidus von hinten. Diese Lichtgestalt wurde in den Kreisen der neuen Glaubensgemeinschaft als „Gesinnungs- oder Bekenntniskunst" für „rasseechten Glauben" gewertet.[2002]

Der deutsche Symbolist Fahrenkrog hat aber auch traditionelle Christusdarstellungen geschaffen, 1893 erhielt er für das Gemälde *Kreuzigung Christi* (o.ABB.) den Großen Staatspreis. Zum anderen hat Fahrenkrog eine recht traditionell wirkende *Ecce-Homo*-Darstellung geschaffen (ABB.613)[2003], die Christus mit dunklem Haar, Dornenkrone und in aufrechter würdiger Haltung vor dem Volke präsentiert.[2004]

1900 ist Fahrenkrog aus der Kirche ausgetreten und hat in Ablehnung des Historismus mehrere kritische und ungewöhnliche Christusdarstellungen geschaffen. Die im Folgenden vorgestellten Bilder sind undatiert, lediglich aus Besprechungen in Zeitschriften kann ein Terminus ante quem eruiert werden.

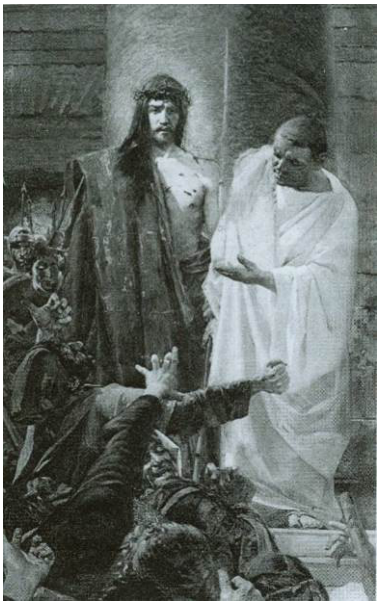
[2000] Hier in einem Aquarell, ABB: SCHUSTER, Marina: Bildende Künstler als Religionsstifter. Das Beispiel der Maler Ludwig Fahrenkrog und Hugo Höppener, genannt Fidus, in: FABER, Richard u. Volkhard KRECH (Hrsg.): Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte, Würzburg 1999, S. 285.

[2001] Zu Fahrenkrog s. THIEME-BECKER, Bd. 11, 1915, S. 193f., zur Christusfigur von Fahrenkrog s. RÖRIG, Karl: Der Christustyp von Ludwig Fahrenkrog, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 11, 1906, S. 294-298.

[2002] SCHUSTER 1999, S. 277.

[2003] ABB: Kunsthandel, Quelle unbekannt.

[2004] Hierzu s.a. STORCK, Karl: Von der äußeren Erscheinung Christi, in: *Der Türmer*, 9, Nr. 2, 1907, S. 126-129.





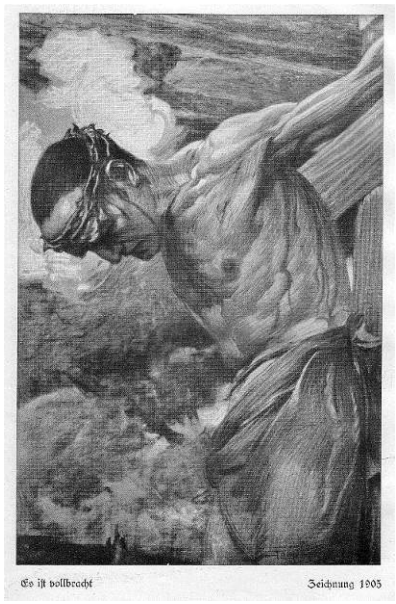


ABB. 613-615

In dem undatierten Gemälde *Ecce homo* (ABB.614)[2005] streckt eine Männergestalt (Joseph?) vor einem Landschaftshintergrund mit Wolkenhimmel das nackte neugeborene Jesuskind hoch in den Himmel, als wolle er Gott den Menschensohn präsentieren. Er trägt einen dunklen Sternenmantel, während hinter ihm eine leblose Frauenfigur (Maria?) mit entblößtem Oberkörper auf dem Boden liegt. Fahrenkrogs 1905 entstandene Zeichnung *Es ist vollbracht* (ABB.615)[2006] zeigt einen Ausschnitt des Gekreuzigten in Nahansicht vor der Kulisse eines dramatisch mit dunklen Wolken verhangenen Himmels.[2007] Der Gekreuzigte ist mit kurzem Haar und ohne Bart äußerst ungewöhnlich dargestellt, nur die Dornenkrone gibt einen Hinweis auf seine Identifikation. Die Darstellung hat das Interesse der Zeitgenossen geweckt, so bewertete beispielsweise Nithack-Stahn in der Zeitschrift *Der Türmer* 1907 den Christus als menschlich und „echt": „[…] er aber wartet stumm auf den Schlag von oben, der Erlösung bringt, gehorsam dem, der ihn so weit getrieben. […] das Haupt voll Blut und Wunden. Gräßlich gerissen die zermarterte Stirn; wortlose Qual auf den Lippen. Nur die Augen leben noch. Aber sie rufen nicht Wehe über den Mörder, sie klagen nicht einmal an. Sie sind nur Abgrund von Schmerz, an dem niemand vorüberkommt, der Menschenherz in der Brust trägt. Was Schicksal bedeutet, was Gott ist, was Tod und Leben soll – das ist hier die Frage, und sie zwingt uns mit bannendem Blick,

[2005] ABB: Quelle unbekannt.
[2006] ABB: Ludwig Fahrenkrog. Seine Schöpfungen und ihre Bedeutung für unser Volkstum (= Kunstgabe 2 [der "Schönheit"]), Dresden o. J. [um 1922], unpaginiert, s.a. URL: http://www.zeitenblicke.de.
[2007] STORCK 1907, S. 126-129.

daß wir um Antwort kämpfen.“[2008] Die Darstellung wird auch als „deutscher Christus“ gewertet. Das bereits 1901 entstandene Bild *Christus predigend* (ABB.616)[2009] zeigt außerdem einen „neuen Typus“ Christi mit kurzem Haar und ohne Bart. [2010]

ABB. 616

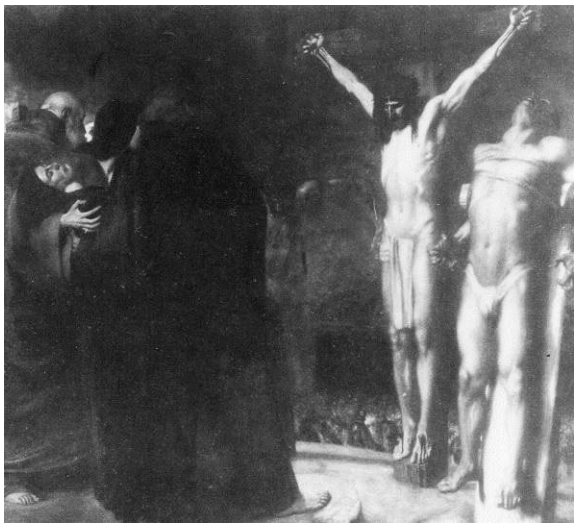


1907 hat Fahrenkrog zur Gründung einer germanischen Religionsgemeinschaft aufgerufen, die 1913 als „Germanische Glaubens-Gemeinschaft“ gestiftet wurde. Der Künstler sah sich mit der Schöpfung seiner modernen Andachtsbilder als Lehrer (wie bereits Overbeck zu Beginn des 19. Jahrhunderts) und Religionsstifter.[2011]

Franz von Stuck

Franz von Stuck hat im ausgehenden 19. Jahrhundert verschiedene Christusdarstellungen geschaffen.[2012] Seine allegorisch-symbolhaften Gestalten wurden prinzipiell von Böcklins Kunst angeregt, ob es auch hinsichtlich des Christusbildes Zusammenhänge gibt, wird hier im Folgenden erörtert werden. 1892 hat Stuck ein großformatiges Ölgemälde mit einer Kreuzigungsdarstellung geschaffen (ABB.617u.618)[2013], die sich in der Staatsgalerie in Stuttgart befindet. Das Gemälde zeigt einen ungewöhnlichen Bildausschnitt, reduziert auf die relativ großformatige Nahansicht der Kreuzigungsszene im Querformat. Einen ähnlichen Bildausschnitt wählte auch schon Tizian in dem Bild *Christus und der gute Schächer* von 1565 (ABB.619)[2014] in der Pinacoteca Nazionale di Bologna.

[2008] NITHACK-STAHN, Walther: Zum Christustypus. Eine Umfrage. II., in: *Der Türmer*, 9, Bd. 2, 1907, S. 361, vgl. SCHUSTER 1999, S. 275-287.
[2009] Hierzu s.a. ANONYMUS: Ludwig Fahrenkrog, *Der Türmer*, 9, 1906/07, S. 146ff, vgl. ANONYMUS: Um einen neuen Jesustyp in der Malerei, in: *Hochland*, 6, 1908/09, S. 237-239. - ABB: GROSS 1989, S. 238, Abb. 275.
[2010] STORCK, Karl: Von der äußeren Erscheinung Christi, in: *Der Türmer*, 9, Nr. 2, 1907, S. 127.
[2011] FABER u. KRECH 1999, (Vorwort zu FABER 1999) S. 14.
[2012] Zu Stuck s.a. Franz Stuck. Ueber hundert Reproductionen nach Gemälden und plastischen Werken, Handzeichnungen und Studien, München o.J. u. LUDWIG, Horst: Franz von Stuck und seine Wegbereiter in München, in: AK: Franz von Stuck 1863-1928. Museum Villa Stuck, München 1982.
[2013] Zu dem aufgeführten Gemälde s. AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 174, vgl. VOSS 1973, Nr. 77/290. - SCHMOLL GENANNT EISENWERTH 1977, S. 407ff. ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 174. Die ebenfalls gezeigte Reproduktion stammt aus: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 16.
[2014] ABB: URL: http://www.reproarte.com.



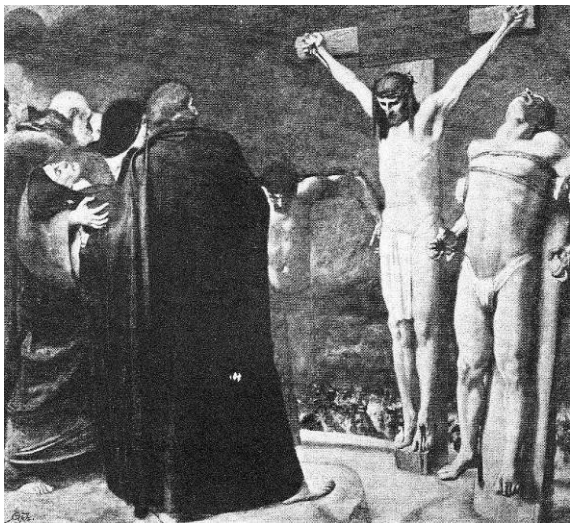
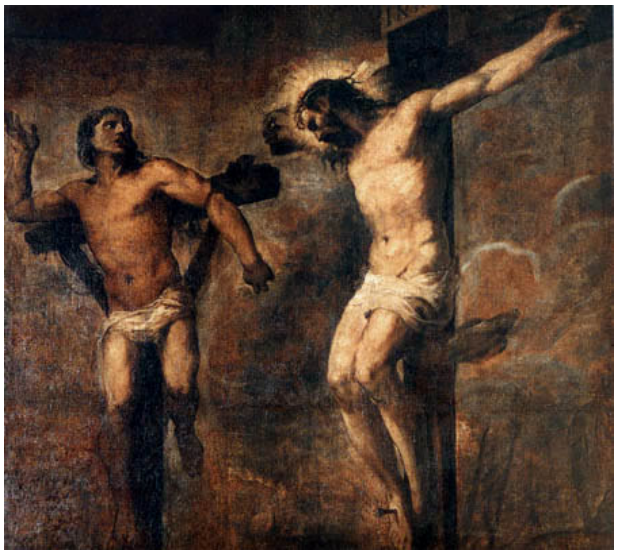


ABB. 617 u. 618

Dargestellt in Stucks Version ist rechts im Bild ein kurzes und somit niedrig stehendes Kreuz mit dem Gekreuzigten. Er hat die Füße auf ein Suppedaneum gestützt, seine Arme sind V-förmig nach oben gestreckt, sein Kopf ist leicht gesenkt. Sein schlanker Körper erinnert an mittelalterliche Darstellungen. Christus wird seitlich von den beiden Schächern flankiert, deren Körper Gegenbewegungen vollführen, einer nach vorne gelehnt, der andere sich nach hinten aufbäumend. Linkerhand befinden sich Personen, die die ohnmächtige Maria halten. Der Himmel, in dunkelrot gehalten, zeigt links eine Sonnenfinsternis. Im Hintergrund sieht man die Köpfe der Volksmenge, die dem Geschehen beiwohnt.[2015] Das Gemälde wurde 1892 auf der Münchener internationalen Kunstausstellung gezeigt und im Katalog abgebildet.[2016] Ausgestellt wurde es auch auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1893 und auf der Großen Hamburger Kunstausstellung 1895.[2017] Pecht betont in einem Aufsatz anlässlich der Berliner Jahresausstellung 1893 in *Die Kunst für Alle* 1892/93 Stucks besondere und selbständige Auffassung der religiösen Malerei (in Abgrenzung gegenüber Uhde und der zeitgenössischen Malerei).[2018] Daun spricht von „blühenden kräftigen Farbentönen, die nach Vorbildern venezianischer Gemälde gewählt sind [...], aber das malerische Interesse überwiegt derart, daß der religiöse Stoff dadurch Einbuße erleidet. Die in herkulischer Kraft durchgebildeten nackten Körper am Kreuze, die rohe Volksmasse, die da schreit: kreuziget ihn, die auf Helldunkel beruhenden Kontraste vermögen keine feineren, tieferen Empfindungsweisen

[2015] Pecht hat bereits 1892 auf eine (vielleicht unbewusste, zufällige) Übereinstimmung dieses Motivs mit der empor starrenden Menge in Goyas Bild *Der Mörder* verwiesen, s. PECHT, Friedrich: Die Berliner Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft München, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 37.
[2016] ABB: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S.166.
[2017] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 859.
[2018] PECHT, Friedrich: Die Berliner Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft München, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. ?

hervorzurufen.“[2019] Eine späte Kreuzigung Stucks ist 1915 entstanden (ABB.620)[2020]. Die Manieriertheit und Theatralik der Szene erinnert an Böcklins *Grablegung*.



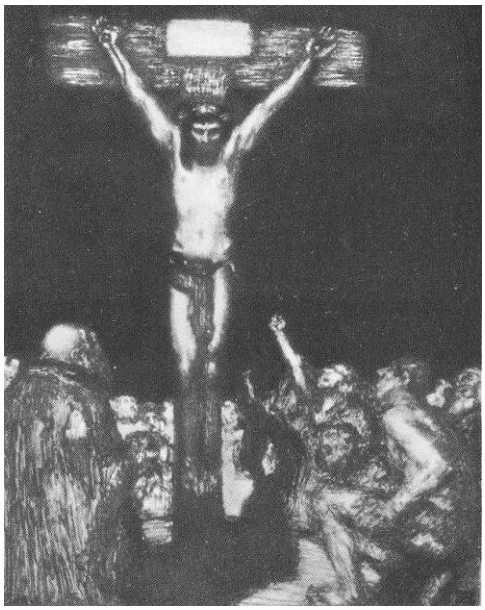


ABB. 619 u. 620

Stucks *Pietà/Beweinung des Leichnams Christi* von 1891 (ABB.621)[2021] im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main ist, ebenso wie diejenige Böcklins, in extremem Querformat dargestellt.



ABB. 621

Der lang ausgestreckte Leichnam Christi liegt ebenfalls in Profilansicht auf dem Sarkophag. Eine frappante Ähnlichkeit der Körperhaltung Christi zu **Hans Holbeins** *Toter Christus* von 1521 im Baseler Kunstmuseum (ABB.622)[2022] ist offensichtlich und lässt meines

[2019] DAUN 1909, S. 748.
[2020] ABB: VOSS, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1928: Werkkatalog der Gemälde; mit einer Einführung in seinen Symbolismus, München 1973, S. 202, Kat. 459 Nr. 294.
[2021] Das Gemälde wurde ursprünglich angekauft für die Galerie Hennberg in Zürich, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 859. ABB: ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität, Kunsthistorisches Institut, München.
[2022] ABB: Prometheus Bildarchiv.

Erachtens Stucks Christus wesentlich verwandter mit Holbeins Christus erscheinen als denjenigen von Böcklin.[2023]

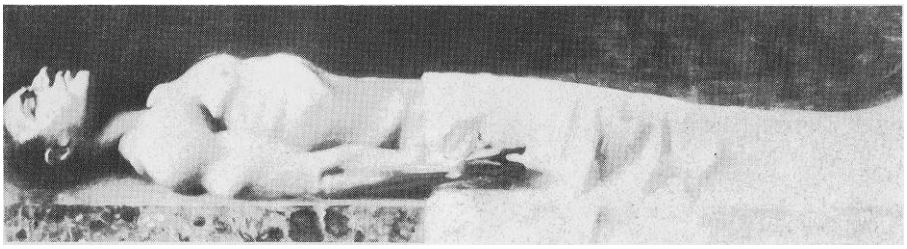




ABB. 623 (oben) u. 622

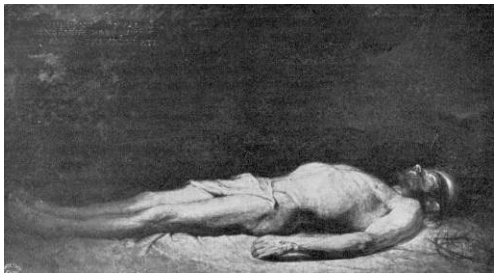
Holbeins Christus verkörpert laut Bleyl die „Einsamkeit und Verlassenheit des Todes".[2024] Den beiden Darstellungen des 19. Jahrhunderts ist jedoch eine viel körperhaftere Auffassung gemein, die im Gegensatz zu Holbeins völlig ausgezehrter Figur Christi steht, die nur aus Sehnen und Knochen zu bestehen scheint. Stucks Christus weist außer der Seitenwunde keine Spuren von Verletzung und Marter auf, er scheint sanft zu ruhen, auch das Inkarnat zeigt nicht den bei Böcklin (und auch bei Holbein) charakteristischen Grünstich; Stucks Christus hat rötlich-blondes Haar und leicht rosiges Inkarnat. Maria steht bei Stuck (als Halbfigur) seitlich vor dem Toten; sie ist fast gänzlich in ein dunkelblaues Tuch gehüllt, nur ein kleiner Ausschnitt ihres Gesichts ist erkennbar sowie die Hände, die sie klagend an den Kopf hält. Hinter ihrem Kopf hebt sich vom dunklen Bildgrund eine schmale Aureole ab. Das Gemälde wirkt durch das strenge Kompositionsschema aus einer Horizontalen (Leib Christi) und einer Vertikalen (Maria Magdalena) relativ statisch und erinnert an ein Kreuz, das aus beiden Körpern gebildet wird. Der Schmerz Maria Magdalenas über den Tod Christi wird nicht wie bei Böcklin durch die ausgreifende, theatralische Geste der schmerzverzehrten Maria Magdalena erzeugt, sondern es handelt sich hier in Stucks Bild eher um den Ausdruck eines tiefen inneren Schmerz, den sie in ihrer in sich gekehrten Haltung vermittelt. Der Kopf des Leichnams ist nun auch nicht zum Betrachter hingewandt, wie bei Böcklin, sondern zeigt

[2023] Zu Holbeins *Toter Christus* s.a. BLEYL, Matthias: Der einsame Leichnam. Zur Darstellung toter Helden als Sonderform des Ereignisbildes, in: MAI, Ekkehart (Hrsg.): Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 381-383. Holbeins Bild wird hier, gemäß den Ausführungen Einems, auf eine sakramentale Bildschöpfung (wie die Pietà-Darstellung) zurückgeführt. Es handele sich Bleyl zufolge nicht um eine Historiendarstellung, sondern um eine sakramentale, deren übliche „Formelhaftigkeit" aber bei Holbein „zugunsten der Unmittelbarkeit der Naturanwendung" zurücktrete, was dem Bild den Charakter einer überzeitlichen Aufbahrung gebe, s. BLEYL, S. 383.
[2024] Ebda.

nach oben. Von dort fällt gleißendes Licht auf den Toten, das eine gewisse Dramatik erzeugt, aber auch Hinweis auf das Göttliche geben könnte. Christus ist völlig nackt dargestellt, von ausgemergelter und sehr schlanker Gestalt. Er trägt rotblondes Haar und einen am Kinn spitz zulaufenden Bart. David Koch hat Stucks Kunst prinzipiell als „gewaltig" bezeichnet, aufgrund ihres strengen Stils habe sie „etwas Manierirt-Katholisches, Kategorisches".[2025] Diese Einschätzung trifft auf die genannten Werke Stucks recht gut zu. Stucks *Pietà* wurde 1892 auf der Münchener internationalen Kunstausstellung gezeigt, 1894 auch auf der Großen Berliner Kunstausstellung präsentiert und im Katalog abgebildet, 1895 auf der Kunstausstellung in Venedig. Eine vorbereitende Studie Stucks ist überliefert (ABB.623)[2026]; hier ist über den Unterkörper Christi ein Tuch gebreitet. Auch das Gemälde des französischen Realisten **Jean-Jacques Henner** (1829-1905) *Christus im Grabe* nach 1884 (ABB.624)[2027] ist mit den genannten Werken vergleichbar.[2028] Da es früher entstanden ist als die Bilder von Böcklin und Stuck, ist auch hier vom Vorbild Holbeins auszugehen, welches der im Elsass gebürtige Henner gekannt haben könnte.



ABB. 624 u. 625



Später zu datieren ist die *Pietá* des Ungarn **Molnàr Jànos Pentelei** (ABB.625)[2029], die 1909 auf der 8. Internationalen Kunstausstellung in Venedig gezeigt wurde. Hier ist Christus nicht auf einen Sarkophag gebettet, sondern der Leichnam liegt, dürftig das Geschlecht mit einem Lendentuch bedeckt, auf dem bloßen Boden. Sein Körper besteht fast gänzlich aus Haut und Knochen, wirkt armselig, verloren und völlig verlassen inmitten der ihn

[2025] KOCH 1897, Sp. 929.
[2026] ABB: VOSS 1973, S. 109, Kat. 56, Nr. 296 u. Kat. 57, Nr. 297.
[2027] ABB: AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 166, Kat. 46.
[2028] Die gezeigte Abbildung stammt aus dem Musée Jean-Jacques Henner, eine zweite Version befindet sich im Musée d'Orsay in Paris.
[2029] ABB: URL: http://www.epa.oszk.hu.

umgebenden Dunkelheit. Hoffnung verheißt nur der auch hier von oben kommende helle Lichtschein sowie eine angedeutete Aureole am Kopf des Toten. Doering führt in einer Besprechung in der Zeitschrift *Die christliche Kunst* Stucks Pietà noch immer als Maßstab auch für das Gemälde von Pentelei an, was die große Anerkennung und Bedeutung des Werkes bezeugt. Allerdings spricht Doering dem Werk Stucks die „Gemütstiefe" ab: „Gegen diesen Christusakt kann freilich ein anderer schwer aufkommen. Alle Linien, alle Einzelheiten vereinigen sich hier zu einem Ganzen von äußerst formaler Vollendung, und das Einzige, was man zweifelnd fragen darf, ist, ob in diesem nunmehr tot hingestreckten Körper eine Seele gelebt hat, die der Welterlösung fähig war, und ob dieser Christus berufen ist, der Auferstehung entgegen zu schlummern. [...]. Mein Gefühl will sich bei der Monumentalität, die dem Werk zweifellos in hohem Grade eigen ist, doch nicht so erwärmen, wie bei vielen weitaus kunstloseren Arbeiten anderer Meister, vorallem aus älterer Zeit. Aber auch in neuerer macht, glaube ich, nach der Richtung der Gemütstiefe so mancher Künstler dem großen Zauberer von München mit Erfolg den Rang streitig. Das andere gilt auch von den anderen Stuckschen Bildern, die für das Religiöse in Betracht kommen und über die ich mich kurz fassen kann, weil die Akten über sie längst geschlossen sind, die »Vertreibung aus dem Paradiese« und die »Kreuzigung«. Wer den Beruf der Kunst darin erkennt, unnachahmliche Vollendung der Form, feinste Phantasien der Farbe hervorzubringen, wird diese Stücke zu den ersten rechnen, über die einst die Kunstgeschichte zu berichten haben wird. Wer aber mehr sucht, der darf in irgendein altes Kirchlein gehen, für das kein Virtuose gemalt hat, und wird dort finden, was er sucht. Und wenn er der Kunst neuerer Zeit sich zuneigt, so wird er auch bei ihr reichliches Genügen haben an Meistern, die, statt nur die Sinne zu blenden, zu Herz und Gemüt sprechen, etwa an Fugel, Gebhardt, Kunz oder auch Thoma."[2030]

Max Klinger

Der nackte Christus war auch ein Thema in Max Klingers (1857-1920) *Kreuzigung* von 1891, die im selben Jahr wie Stucks *Pietá* entstanden ist. Vor der *Kreuzigung* hat Klinger sich bereits in Zeichnungen mit dem Leben Christi auseinander gesetzt, so in *Christus vor dem Hohepriester* von 1874/78 (ABB.626)[2031].

[2030] DOERING, Oskar: Von der VIII. internationalen Ausstellung in Venedig, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 296f.
[2031] ABB: Quelle unbekannt.

Auf dem Bild in extremem Querformat ist Christus mit auf dem Rücken gefesselten Händen dargestellt. Hinter ihm stehen zwei Soldaten und weitere Schaulustige. Als Gegenspieler ist rechts der weißhaarige Hohepriester heftig gestikulierend in einer Gruppe alter Priester gezeigt. Es scheint, als wäre das Bild in zwei Hälften geteilt, links mit westlich aussehenden, jüngeren Personen, rechts mit älteren jüdisch anmutenden Figuren. Christus trägt keine Aureole, dafür blond gelocktes und etwa schulterlanges Haar.





ABB.626 u.627

Vergleichbar tritt er auf in der Zeichnung *Christus auf dem Weg nach Jerusalem* (ABB.627)[2032], wo er in hellem Gewand (nun mit dunklerem Haar) als Helfer gezeigt ist, außerdem in einem Zyklus von acht Federzeichnungen (o.ABB.) *Christus: Abschied, Vor der Bergpredigt, Nach der Bergpredigt , Erweckung eines Toten, Der Zinsgroschen, Verspottung, Kreuzigung, Christus in der Hölle.* Die Zeichnungen wurden ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1878.[2033] Die Radierung Blatt Nr. 13 *Christus und die Sünderinnen* (ABB.628)[2034] des Zyklus' *Opus VIII. Ein Leben* 1884 (15 Blätter)[2035] zeigt eine weiß gekleidete Christusfigur mit hellem und recht kurzem gelocktem Haar und Aureole inmitten nackter und halbnackter Frauen. Blatt Nr. 14 *Leide! (Der Gekreuzigte)* (ABB.629)[2036] desselben Zyklus' stellt ihn als bartlosen, durchtrainierten und muskulösen Mann dar, der an Michelangelos Christusfiguren erinnert. Er ist nackt, mit kurzem welligen Haar und geschlossenen Augen gezeigt, im Vordergrund rechts befindet sich ein Kleinkind. Ferner sind Probedrucke von Entwürfen vorhanden, die Klinger offenbar verworfen hat.[2037]

[2032] ABB: URL: http://www.zeno.org.

[2033] Max Klinger lernte an der Karlsruher Kunstschule unter Gussow, wechselte nach Berlin an die Akademie und erlernte u.a. im Selbststudium die Radierkunst, 1879-86 lebte er in Brüssel, München, Plagwitz/b. Leipzig und Paris, seit 1888 in Rom, wo er 1892 an der Ausstellung des deutschen Kunstvereins teilgenommen hat (mit dem Gemälde *Salome*). 1888 widmete sich eine Ausstellung im „Münchener Kunstverein" seiner Werke, 1889 stellte er im „Verein Berliner Künstler" aus, 1892 im Dresdener Kupferstichkabinett, ein Jahr später zog er nach Leipzig, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd., 1.2, S. 698; zu o.g. Zeichnungen s. Ebda. Nr. 1.

[2034] ABB: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 560, Nr. 432.

[2035] Max Klinger: *Opus VIII. Ein Leben.* Dem Schriftsteller und Kritiker Dr. Georg Brandes gewidmet, Berlin 1884.

[2036] ABB: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 413, Nr. 304a (Radierung und Aquatinta) u. Nr. 433.

[2037] BOETTICHER 1891-1901, Bd., 1.2, S. 699.



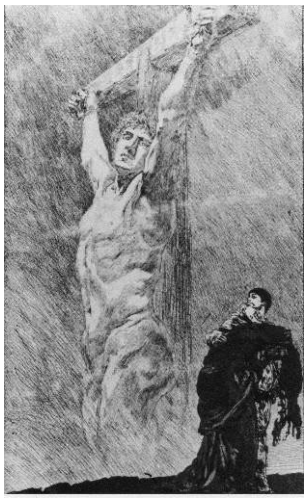


ABB. 628 u. 629

Der Christustypus mit kürzerem Haar tritt auch in Klingers 1891 in Rom entstandenem Ölgemälde *Kreuzigung* (ABB.630)[2038] auf, wohin Klinger 1889 übersiedelte. Klinger strebte nach naturgetreuer Wiedergabe des Geschehens, kombiniert mit dem Bemühen, „einen starken seelischen Eindruck“[2039] wiederzugeben. Laut Haack ist Christus „nicht als ein vom Leiden Überwältigter und Sterbender, sondern als Lebender und verklärt Leidender aufgefaßt.“[2040]



ABB.630

Christi Kreuz ist aus der üblichen Position der Bildmitte auf die rechte Seite gerückt, der Gekreuzigte ist im Profil gezeigt, während die Schächer im rechten Winkel angeordnet sind. Die Gekreuzigten befinden sich nicht, wie häufig üblich, hoch über dem Erdniveau, sondern nur durch das Suppedaneum etwa fußhoch vom Boden abgehoben. Christus ist so auf der menschlichen Ebene dargestellt und hat fast in einer geraden Linie Augenkontakt

[2038] Hierzu s.a. DAUN 1909, S. 780.- HAACK 1907, S. 393; vgl. GROSS, Friedrich: Vom Alltagsgetriebe fern: Der große Einzelne in Klingers «Kreuzigung Christi», in: AK: MAX KLINGER 1857-1920. Kat. Ausst. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/Main 1992, Leipzig 1992, S. 72-83. ABB: Ebda., S. 224.
[2039] HAACK 1907, S. 391.
[2040] Ebda.

zu den weiteren Anwesenden, die zur linken Bildseite hin gruppiert sind. Mit vier Nägeln sind die Gekreuzigten an die Balken geheftet, ein zusätzlicher Querpflock ist als zusätzliche Gesäßstütze genutzt.[2041] Von den Zeitgenossen als spektakulär empfunden ist die Darstellung Christi ohne Lendentuch, die teilweise starke Empörung hervorrief: Ein Geistlicher aus Leipzig soll die Kreuzigung als „eine ruchlose Karikatur des Heiligen"[2042] bezeichnet haben, als eine Beleidigung seines christlichen Gefühls. Kritiker, wie Treu haben dieses Urteil jedoch abgelehnt und es als Verdienst der jungen protestantischen Malerei angesehen, die Gegenwart in die Gemälde einzubeziehen.[2043] Andere sahen hier eine rein künstlerische Lösung Klingers, wie Haack: „Der Künstler brachte es offenbar nicht übers Herz, die für den organischen Aufbau des menschlichen Körpers als Bewegungsapparat wichtigen Verbindungsteile zwischen Ober- und Unterkörper zu verstecken."[2044] Allerdings besteht Springer zufolge die Möglichkeit, dass Klinger von der Faszination des nackten Körpers geleitet, den Christusakt gefertigt hatte, denn auch in anderen Werken (*Badende*, *Amphitrite*) widmete er sich in sehr realistischer Weise dem Aktstudium.[2045] Wenngleich in den kunstgeschichtlichen Abhandlungen der künstlerische Wert dieser Komposition hervorgehoben wird, darf die Interpretation nicht zurückstehen: meines Erachtens ist der Aspekt, Christus als Menschen darzustellen, hier besonders betont: Christus ist nicht „erhöht" dargestellt, sondern nahezu auf dem Niveau des Bodens, auf dem sich auch die weiteren Protagonisten der Szene befinden. Christus ist also auf menschlichem Niveau gezeigt, er hat blonde Locken, einen blonden Bart und entsprechend helles Inkarnat, das leicht rötlich wirkt. Kaffanke bezeichnet ihn als germanischen „Sieger-Typus", basierend auf dem zeitgenössischen Diskurs einer angemessenen Christusdarstellung im Kontext seiner rassentheoretischen Einordnung.[2046] Christus wird zudem nackt gezeigt, was ihn klar auf die menschliche Ebene stellt, er ist in diesem Moment als Mensch unter Menschen gezeigt. Parallel sind der nackte Schächer am Kreuz zu seiner Linken, der ebenfalls nackte Gekreuzigte zu seiner Rechten und zwei weitere hinter dem Kreuz des guten Schächers laufende, ebenfalls nackte Jünglinge gezeigt. Die Nacktheit Christi verstärkt die Aspekte seiner „Hilflosigkeit" und (wenn auch freiwilligen) Machtlosigkeit, das Ausgeliefertsein unter den Blicken der Anwesenden. Gleichzeitig steht die Nacktheit auch für Unschuld; Christus ist der Unschuldige, der sich opfert als Erlöser für die Menschheit. Dennoch ist das Leiden nicht direkt dargestellt,

[2041] HAACK zufolge ist diese Kreuzigungsart geschichtlich belegt, s. HAACK 1907, S. 392. Es handelt sich also um ein weiteres Mittel der realitätsnahen Darstellung.
[2042] DAUN 1909, S. 781.
[2043] Ebda., S. 780f.
[2044] HAACK 1907, S. 392.
[2045] SPRINGER ³1925, S. 353.
[2046] KAFFANKE 2001, S. 287, detaillierte Ausführungen hierzu S. 287-290.

Christus blickt ohne erkennbare Regung im Gesichtsausdruck und erhabenen Kopfes „Auge um Auge“, nur leicht, aber dennoch merklich um circa einen halben Kopf erhöht zu der Menschengruppe hinüber, die (direkt und indirekt) für seine Situation verantwortlich ist. Seine Körperhaltung ist aufrecht, im Gegensatz zu derjenigen des bösen Schächers, der mit herabgesunkenem Kopf wohl bereits als Toter dargestellt ist. Gradmann konstatiert: „Die Gruppen um das Kreuz bedeuten den Gegensatz von christlichem und antikem Empfinden.“[2047] Roters sieht den Gekreuzigten Christus von Klinger weniger menschlich, sondern vielmehr als „Heros, dessen empörerische Sieghaftigkeit das Schicksal überwindet, indem er ihm trotzt.“[2048]

Das in der kunsthistorischen Fachliteratur schon häufig diskutierte Gemälde *Christus im Olymp* von 1892 (ABB.631)[2049] in der Staatsgalerie Wien wird hier nur kurz hinsichtlich des Christusbildes behandelt.[2050]

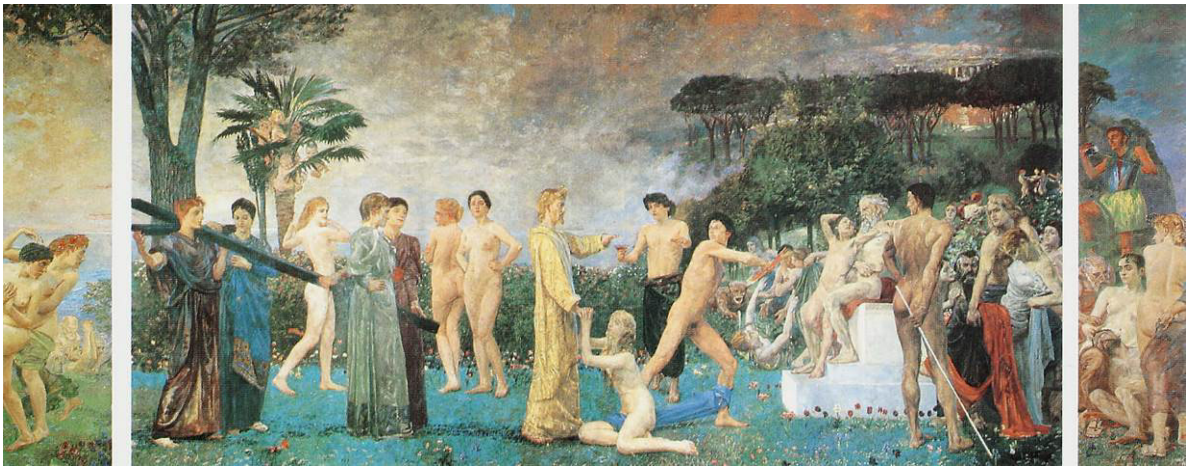


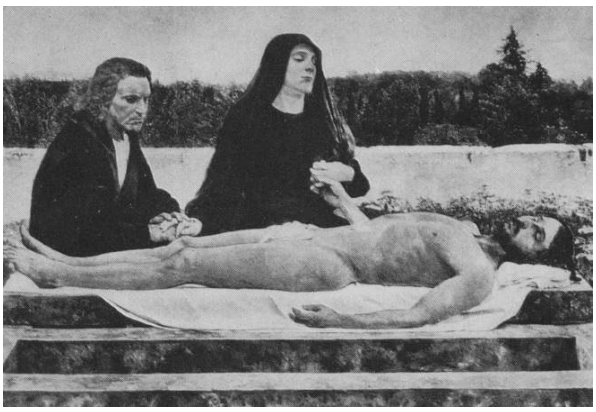
ABB. 631

Die Aufteilung des querrechteckigen Bildes erinnert an einen Flügelaltar: Eine schmale horizontale Bildzone wurde im unteren Drittel durch einen Rahmen abgeteilt, worin sich eine eigenständige Darstellung der Unterwelt befindet. Seitlich sind ebenfalls schmale Flügel angefügt, die die Darstellung des Mittelteils weiterführen. Die Hauptszene spielt auf einer Blumenwiese. Christus ist im Gegensatz zur *Kreuzigung* nicht nackt, sondern mit einem gelben Gewand bekleidet. Von links kommend nähert er sich dem thronenden Zeus, der von weiteren Göttern umgeben ist. Hinter Christus schreiten vier Frauen, die das Kreuz tragen. Zeus, nackt, mit langem Haar und Bart ist das Pendant zur jugendlichen hochgewachsenen Figur von Christus. Haack interpretiert das Gemälde wie folgt: „Hart an

[2047] GRADMANN 1902, S. 595.
[2048] ROTERS 1998, Bd. 2, S. 351.
[2049] SPRINGER ³1925, S. 353. ABB: Ebda. S. 351. - AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 538.
[2050] Daun nennt das Entstehungsdatum 1897, als Titel wird dort auch: *Christus und die Kardinaltugenden im Olymp* angegeben, s. DAUN 1909, S. 782. Zu dem Gemälde vgl. GROSS in: AK: MAX KLINGER 1992, S. 72-83. ABB: HAACK 1907, S. 395.

heidnische Welt. Nur die kräftig bewegten Aktfiguren [...] der Hera, Aphrodite und Athene befinden sich sozusagen auf christlichem Gebiet. Christus wird nun teils mit dumpfem Erstaunen, teils mit offener Feindschaft von den alten Göttern empfangen. Nur Psyche wirft sich ihm zu Füßen. Dionysos will ihm die Schale kredenzen, Christus lehnt gelassen ab. Zeus, auf den hin Christi Bewegung und Blick gerichtet sind, schauert auf seinem Thron zusammen. Das Gefühl des Grauens, das ihn beschleicht, wird von den meisten Göttern geteilt; [...] Die Gegenüberstellung der beiden Kulturwelten ist zum mindesten ebenso interessant wie kühn. Nur ein wahrhaft bedeutender Geist kann sich überhaupt an eine solche Aufgabe heranwagen. Aber ein wirklich befriedigender, befreiender – großer, überzeugender Eindruck ist nicht zustande gekommen. Die Götter Griechenlands werden unverkennbar als ein überlebtes Geschlecht aufgefasst; um ihre Überwinder zu charakterisieren, blieb dem Künstler nichts anderes übrig, als ihre seelische Harmonie in einer eigenartigen Gelassenheit von Haltung, Bewegung und Gebärdensprache zum Ausdruck zu bringen."[2051] Gradmann sieht in dem Gemälde die Verherrlichung des Christentums: Christus erscheint als Überwinder des Heidentums in gelbem Gewand, begleitet von den Kardinaltugenden […]"[2052], die ihm als „deutsche"[2053] Frauengestalten folgen.[2054] Klingers Gemälde *Christus im Olymp* wurde mehrfach in der Zeitschrift *Die Kunst unserer Zeit* besprochen. Resümierend attestiert Meissner dem Gemälde malerische Qualitäten und dem Künstler Modernität und gedankliche Größe.[2055]

Schließlich soll noch kurz auf Klingers *Pietà* von 1890 (ABB.632)[2056] eingegangen werden, die sich ursprünglich in der Gemäldegalerie Dresden befunden hat (seit 1945 vermisst).



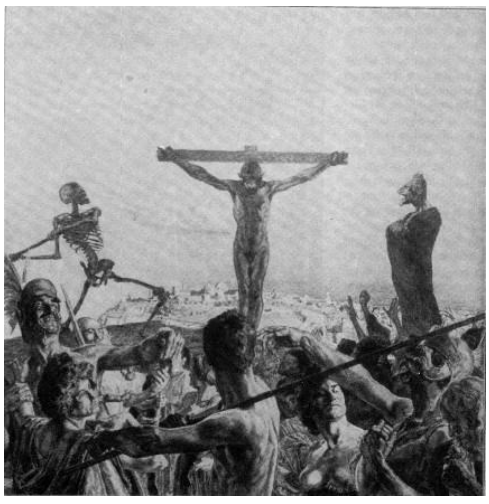


ABB. 632 u. 633

[2051] HAACK 1907, S. 394.
[2052] GRADMANN 1902, S. 595.
[2053] DAUN 1909, S. 782.
[2054] ZUCKERKANDL, Berta.: Klingers Beethoven in der Wiener Sezession, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 386.
[2055] MEISSNER, F. Hermann: Der Münchener Glaspalast, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 8, 1897, 2. Hbd., S. 8-88.
[2056] ABB: WIORA 1971, Taf. VII, Abb. 5.

Der auf dem Sarkophagdeckel aufgebahrte Leichnam Christi ist ebenfalls nackt gezeigt, sein Geschlecht wird dürftig von einem Stück des Leichentuches bedeckt. Hinter dem Toten befinden sich zwei Personen. Eine Frau mit Schleier (Maria), hält seine Hand. Ihre andere Hand liegt trostsuchend in den Händen eines Mannes neben ihr (vermutlich Johannes). Das Gemälde wird von Relling in einem Artikel in *Die Kunst für Alle* als das bisher beste Bild des Künstlers bezeichnet „und überhaupt eines der hervorragendsten, das ein deutscher Künstler zuwege gebracht hat.“[2057] Daun berichtet, dass sich der Ausstellung der beiden Gemälde *Pietà* und *Kreuzigung* „die größten Schwierigkeiten“ entgegenstellten.[2058] In der *Pietà* sieht er echte Innigkeit des Empfindens, die Wirkung beschreibt er als „ernst und volkstümlich“.[2059]

Der Akt Christi, wie er in den Werken Klingers auftritt, ist um die Jahrhundertwende (im Symbolismus) ein vielbeachtetes und kontrovers diskutiertes Thema in der Kunst: Der nackte Gekreuzigte wird unter anderem auch von **Otto Greiner** (1869-1916) in dessen Lithographie *Golgatha* um 1900 (ABB.633)[2060] dargestellt.[2061]

Lovis Corinth

Auch Lovis Corinth (1858-1925) hat sich in mehreren Gemälden mit der Passion Christi (und dem nahezu nackten Christus) auseinander gesetzt.[2062]

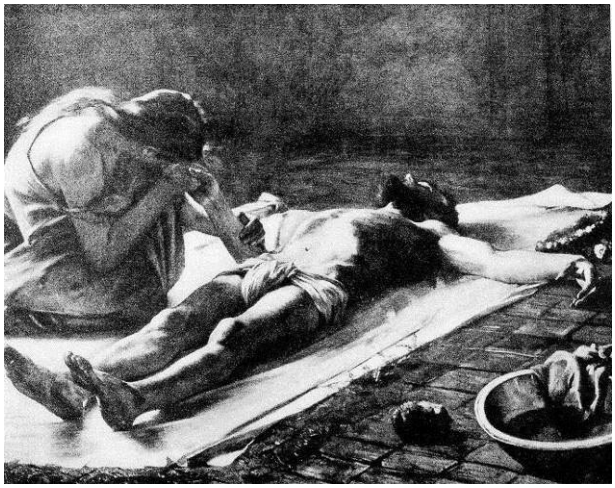
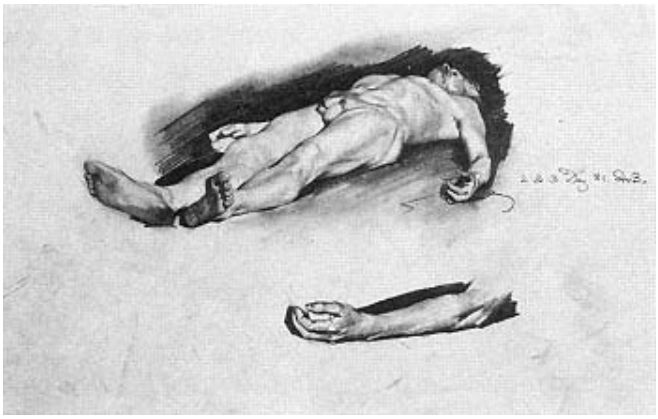




ABB. 634 u. 635

[2057] RELLING: Die Berliner Kunstausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 290.
[2058] DAUN 1909, S. 779.
[2059] Ebda., S. 779.
[2060] ABB: GROSS 1989, S. 438, Abb. 579. Zur Bildanalyse s. Ebda. S. 439.
[2061] Zu GREINER s. insb. GÖTTING, Birgit: Otto Greiner (1869-1916): die Entstehung eines Künstlers: zu den Aufstiegsbedingungen einer begabten Handwerkslithographen zu anerkannter Künstlergrösse. Phil. Diss. Hamburg 1980.
[2062] Zur religiösen Kunst Corinths s.a. CONRADT, Walther: Lovis Corinth als religiöser Maler, Phil. Diss. Königsberg/Pr. 1921, vgl. GISECKE, Georg: Lovis Corinth als religiöser Maler, in: *Daheim*, 27. März 1926, S. 10-13. - STUHLFAUTH, Georg: Die religiöse Kunst im Werke Lovis Corinths, Lahr/Baden 1926.



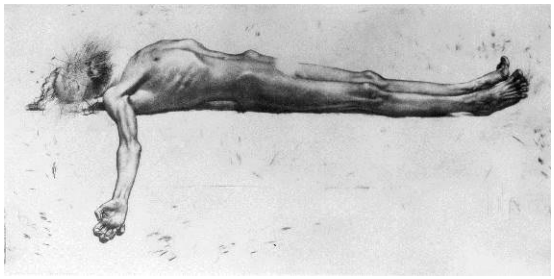


ABB. 636-637

Zunächst entstand 1889 als Frühwerk Corinths eine (im 2. Weltkrieg zerstörte) *Pietà* (ABB.634)[2063]. Das Bild ist geprägt von Corinths Ausbildungszeit in Paris, wo sich Corinth bis 1887 nach Studienaufenthalten in Königsberg, München und Antwerpen aufgehalten hatte. Eine weitere Studie aus dem Magdeburger Museum (ABB.635)[2064] ist erhalten und gibt den Leichnam, gänzlich nackt auf dem Boden liegend wieder. Die Haltung Christi, der hier mit waagrecht ausgestreckten Armen (als hinge er noch am Kreuz) auf einem weißen Tuch am Boden liegt, erinnert an ein bereits oben besprochenes Gemälde von Martin Feuerstein, an eine von **Stuck** signierte Skizze (ABB.636)[2065] sowie an eine Radierung von **Karl Stauffer-Bern** (1857-1891) (ABB.637)[2066]. Letzterer hatte sich bereits 1886/87 mit dem Motiv des toten Christus, inspiriert von Holbeins Baseler Christus, beschäftigt.[2067] Stauffer-Berns Bilder sind ebenfalls vergleichbar mit dem Gemälde von Corinth.[2068] Beide Künstler orientierten sich offenbar außerdem an einem Gemälde *Toter Christus* von **Ludwig Löfftz** (1845-1910) aus dem Jahr 1883 (ABB.638)[2069], ihres gemeinsamen Lehrers an der Münchener Kunstakademie.[2070]

[2063] Das Bild ist kurz angesprochen in: LÜTTICHAU, Mario-Andreas von: Paris! Ein Bild für den Salon! […], in: AK: LOVIS CORINTH UND DIE GEBURT DER MODERNE. Kat. Ausst. Paris, Leipzig/Regensburg 2008/98, Bielefeld/Leipzig 2008, S. 330. ABB: Ebda.
[2064] ABB: Druckgraphik nach der Zeichnung in Magdeburg, Kunsthandel, Quelle unbekannt.
[2065] ABB: UHR, Horst: Lovis Corinth, Berkeley 1990, S. 47, Fig. 22.
[2066] ABB: WOLF, Georg Jacob: Karl Stauffer-Bern (Bildende Künste, Bd. 1), München 1909, o.S.
[2067] UHR 1990, S. 47. Zu Stauffer-Bern s.a. WOLF 1909.
[2068] Zu Stauffer-Bern s. SCHLENTHER, Paul: Stauffer, Karl, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 35, 1893, S. 527-529. - BRAHM, Otto: Karl Stauffer-Bern. Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, Stuttgart 1892, vgl. STÖCKLI, Fritz (Hrsg.): Karl Stauffer - Bern. Leben - Werk - Briefe, Bern 1942.
[2069] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 159.
[2070] UHR 1990, S. 46f.

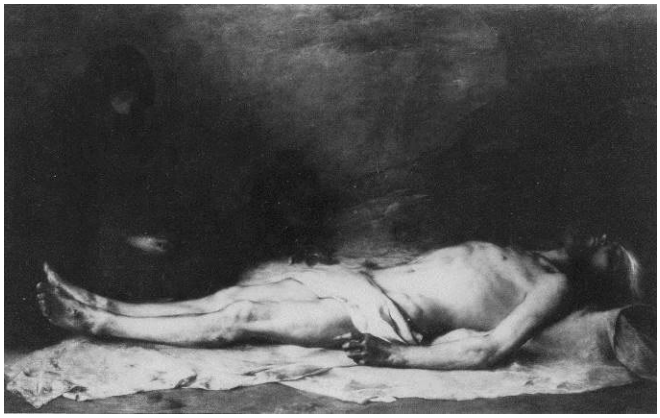


ABB. 638-640





Ähnlich theatralisch wie bei Feuerstein ist auch bei Corinth der Leib Christi von hellem Licht angestrahlt. Neben ihm kniet Maria Magdalena. Sie hat seine rechte Hand gegriffen und hält diese an ihre Wange. Auf der gegenüber liegenden Seite des Bildes (rechts im Vordergrund) ist eine Wasserschale mit Tuch und Schwamm abgebildet. Obwohl man die beiden Gesichter nicht sehen kann, ist das Bild Ausdruck von Schmerz und Trauer. Christus und Maria Magdalena sind sehr menschlich dargestellt.

In theatralischer Geste vor den toten Christus geworfen hat sich Magdalena in der *Pietà* **Corinths** von 1895 (ABB.639)[2071] im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Mit ihrer linken Hand bedeckt sie ihr schmerzverzehrtes Gesicht, die rechte lässt Blumen fallen, die sich über das Leichentuch verteilen. Der Leichnam wurde gerade vom Kreuz genommen und ist in Nahansicht (als Brustbild) gezeigt wie auch die ihn umringenden und das Leichentuch haltenden Personen mit bäuerlichen Physiognomien. Im Hintergrund sind die Schächer am Kreuz gezeigt. Die Szene ist in dramatisch rotes Licht gehüllt. Einen ähnlich außergewöhnlichen Bildausschnitt hat Corinth auch in dem Ölgemälde *Kreuzigung* von 1897

[2071] ABB: URL: http://www.science-at-home.net.

(ABB.640)[2072] in der Evangelischen Kirche in Bad Tölz gewählt: Die beiden Schächer sind seitlich stark vom Bildrand angeschnitten, der Gekreuzigte hängt fast auf Bodenhöhe und wird von vorne rechts angestrahlt, während ihn weitere Personen in zeitgenössischem Aussehen umringen. Die Christusdarstellung selbst knüpft an den mittelalterlichen dornengekrönten Passionschristus an. Weitere (spätere) Gemälde Corinths wie das *Große Martyrium* von 1907, *Der rote Christus* und *Ecce Homo* von 1922 können hier nicht untersucht werden, sie weisen durch ihre Expressivität weit ins das 20. Jahrhundert hinein und würden den Rahmen dieser Untersuchung sprengen.[2073]

11.1 Fazit: Symbolismus

Festzuhalten ist, dass sich im Symbolismus die Christusdarstellung selbst teilweise traditionell präsentiert, aber auch neue Elemente aus Mystik, Naturreligion oder Pantheismus aufweist, oder mit diesen kombiniert wird. Hervorzuheben ist insbesondere der Aspekt der überaus menschlich dargestellten Christusfigur, der häufig durch die zur Schau gestellte Nacktheit betont wird.

[2072] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 122. Hierzu s.a. die Besprechung der Münchner Jahresausstellung 1898, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 322.
[2073] Zu Corinths *Ecce Homo* s. insb. JUSTI, Ludwig: Corinths Ecce Homo, in*: Museum der Gegenwart*, Berlin 1930/31, S. 74-82.

12. Zusammenfassende Beobachtungen: Beliebte und häufig verwendete Themen der Christusdarstellung

Bisher stand das Christusbild im Mittelpunkt der Betrachtungen. Aus der Vielzahl der Darstellungen, die Christus als Menschensohn oder göttliches Wesen zeigen, haben sich im Laufe dieser Untersuchung bestimmte Motive herauskristallisiert, die auffallend häufig auftreten. Die wichtigsten sollen hier anhand ausgewählter Beispiele vorgestellt werden, da diese wiederum Rückschlüsse auf das Verständnis der Person Christi zulassen.[2074]

12.1 Kindheitsgeschichte Jesu

Die Darstellung des Jesusknaben ist nicht das Kernthema dieser Arbeit, da man bei dem Christusbild in der Regel von dem erwachsenen Christus ausgeht. Charakteristische Szenen zur Kindheit Christi werden hier dennoch exemplarisch herausgegriffen, um ein umfassendes Bild über die Christusdarstellungen zu erhalten und gegebenenfalls Parallelen zum Bild des erwachsenen Christus ziehen zu können.



ABB. 641

Um 1800 spielten Kinderdarstellungen im Allgemeinen in der Kunst eine Rolle. Ein Vorreiter auf diesem Gebiet war Benjamin West, der auch das Thema der Kindersegnung dargestellt hat.[2075] Die Beliebtheit des Kinderbildes hängt zusammen mit der Neuentdeckung des Kindes in der Romantik, wo es auch als Verkörperung der Unschuld und reiner Natur gewertet wurde. Diese Thematik kommt überaus charakteristisch zu Beginn des Jahrhunderts in Philipp Otto Runges bekanntem Gemälde *Der Morgen* von 1808 (o.ABB.)[2076] zum Ausdruck und spiegelt sich noch zum Jahrhundertende in **Ferdinand Hodlers** Gemälde *Der Auserwählte* von 1893/94

[2074] Teilweise wiederholen sich Abbildungen aus vorausgegangenen Kapiteln, die zum besseren Verständnis nochmals gezeigt werden unter Beibehaltung der Abbildungsnummern.
[2075] Hierzu s.a. WALDKIRCH, Bernhard von: 'Bewußte Tätigkeit und bewußtlose Kraft'. Zeichnungen und Entwürfe zur Kindersegnung von Marie Ellenrieder, in: AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992, S. 109.
[2076] Zu Runges Gemälde *Der Morgen* und zur Symbolik des Kindes in der Romantik s. ROSENBLUM 1981, S. 52, vgl. GRÜTZMACHER, Curt: Novalis und Philipp Otto Runge. Die Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume - Das Kind - Das Licht, München 1964.

(ABB.641)[2077] im Kunstmuseum Bern wider: Der im Vordergrund auf dem Boden kniende Sohn Hodlers, Hektor, wird hier zu einem Sinnbild der Kinderunschuld.[2078]

Im christologischen Bereich wird dieser Aspekt der Verkörperung des Kindes als Unschuld und reine Natur beispielsweise in Darstellungen der Flucht nach Ägypten und der Ruhe auf der Flucht umgesetzt. Ein besonders eindrucksvolles und charakteristisches Beispiel der Romantik ist **Runges** Gemälde *Die Ruhe auf der Flucht* von 1805/06 (ABB.642)[2079] in der Hamburger Kunsthalle. Runge hat die biblische Szene in eine weite Landschaft integriert.[2080] Im Vordergrund des querrechteckigen Gemäldes sind nebeneinander von links nach rechts Joseph, mit einem Stock in einer Glut stochernd, der Jesusknabe auf dem Schleier Mariens liegend und Maria neben dem Jesuskind kniend dargestellt. Maria ist als Eleusa, die sich dem Kind liebevoll zuwendet, gezeigt.






ABB. 642 u. 643, 646 u. 647

[2077] ABB: URL: http://www.zeno.org.
[2078] ROSENBLUM 1981, S. 130f. – Hierzu s.a. TRAEGER, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk, München o.J., S. 64-66.
[2079] ABB: WALTER, Ingo (Hrsg.): Malerei der Welt, Köln 1995, S. 452.
[2080] Das Thema der Flucht nach Ägypten bzw. der Ruhe auf der Flucht war bei den in Italien arbeitenden deutschen Künstlern zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr beliebt, man vermutet, dass das Motiv in Kriegszeiten, in denen viele Menschen auf der Flucht vor napoleonischen Truppen waren, eine ansprechende religiöse Thematik bot, s. AK: ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT 1993, S. 182.

Der nackte Kinderkörper verschmilzt quasi mit der Natur. Mit zum Himmel gestreckten Armen ist der Christusknabe ein Symbol für Lebendigkeit und Erneuerung und erweckt die Assoziation eines neuen Tags und neuen Zeitalters.[2081] Die Lebendigkeit, aber auch die enge Beziehung von Christus zu Maria kommt ebenso in **Schnorr von Carolsfelds** Gemälde *Madonna mit Kind* von 1820 (ABB.643)[2082] zum Ausdruck, wo durch die Umarmung des Knaben auch eine innige Beziehung zwischen Mutter und Kind vermittelt wird oder auch in dem Gemälde *Mutterliebe* von **Ludwig Glötzle** aus dem Jahre 1917 (ABB.644)[2083]. Das Thema spiegelt sich noch in der Schilderung der verzweifelten und trauernden Maria in den Pietà-Darstellungen.





ABB. 644 u. 645

Prinzipiell kann innerhalb der Madonnenbilder des 19. Jahrhunderts eine recht einheitliche Wiedergabe des Christuskindes beobachtet werden. Häufig wird es als lebendiger blondgelockter Knabe geschildert, der in engem Kontakt mit der Mutter steht, wie in **Gebhard Fugels** Altarbild in Ludwigsburg (ABB.645)[2084], wo der blonde Knabe zwar ganz dem Betrachter zugewandt ist, von seiner Mutter aber sorgsam am Rumpf gehalten wird; zusätzlich fasst sie mit der anderen Hand zärtlich seinen Fuß.

Die bei den Nazarenern beobachtete Wertigkeit der Naturdarstellung tritt auch in Bildern der Ruhe auf der Flucht in der englischen Kunst deutlich in den Vordergrund, so bei **William Blake** (1757-1827), der das Thema ungefähr zur gleichen Zeit wie Runge in einem

[2081] Rosenblum verweist auch auf andere Kinderdarstellungen von Runge mit Symbolcharakter, z.B. auf das Kleinkind im *Morgen*, das auf der Wiese die Arme nach dem Licht des neuen Tages streckt, s. ROSENBLUM 1981, S. 53f.
[2082] ABB: TEICHMANN 2001, S. 250, Kat. Nr. 7, Literaturangaben zum Thema s. Ebda., S. 287.
[2083] ABB: URL: http://www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.de.
[2084] ABB: ROTHES 1925, S. 60, Abb. 56. Über die Tradition des Typus‘ der Thronenden Madonna, die das Jesuskind am Fuß hält, können hier keine näheren Aussagen gemacht werden, spiegelbildlich in ähnlicher Weise z.B. bei Coppo di Marcovaldo: *Thronende Madonna mit Kind* von 1261 in Siena, ABB: LCI 1990, Bd. 3, Sp. 187 (unten).

Wasserfarbenbild *Ruhe auf der Flucht* von 1806 (ABB.646)[2085] im Metropolitan Museum of Art in New York verarbeitet hat.[2086] Blake schildert das Kind aktiver als Runge, es hält sich an Marias Oberkörper fest, ähnlich wie in der gezeigten Madonnendarstellung Schnorr von Carolsfelds.[2087] Blake war Mentor von **Samuel Palmer** (1805-1880), dessen *Ruhe auf der Flucht* um 1824-25 (ABB.647, S. 440)[2088] im Ashmolean Museum in Oxford ebenfalls eine üppige Vegetation schildert, welche die Heilige Familie an den Bildrand drängt.[2089] Das nackte Christuskind wird auch hier in enger Verbindung zur Natur dargestellt. Es hat blonde Locken, eine Aureole und liegt auf einem weißen leuchtenden Tuch. In dem 1828 entstandenen Gemälde von **Schnorr von Carolsfeld** *Flucht nach Ägypten* (ABB.648)[2090] im Kunstmuseum in Düsseldorf schmiegt sich das Jesuskind unschuldig schlafend, typisch kindlich an den Körper seiner Mutter, die ihn mit liebevollem Blick ansieht.[2091]



Himmlischer Schutz ist der Heiligen Familie traditionell in Form eines Engels zur Seite gestellt, der den Esel am Zügel führt.[2092] Im Hintergrund ist eine weite Landschaft zu sehen. Hinter der Mutter und dem Kind sind die Wolken am Himmel aufgerissen, göttliches Licht leuchtet über ihnen, wie noch in **Schnorrs** Holzschnitt aus der Bilderbibel von 1851-60.

ABB. 648-650





[2085] ABB: URL: http://www.biblical-art.com.
[2086] Vgl. ROSENBLUM 1981, S. 58f. ABB (schwarzweiß): Ebda., S. 59, Abb. 65.
[2087] Auf Blakes Bibelillustrationen kann hier nicht näher eingegangen werden, hierzu s. KEYNES, Geoffrey: William Blake's Illustrations to the Bible, London 1957.
[2088] ABB: URL: http://www.kunst-fuer-alle.de.
[2089] Blake war der Mentor Samuel Palmers. Zum genannten Gemälde s. ROSENBLUM 1981, S. 58f. zu Palmer s.a. GRIGSON, Geoffrey: Samuel Palmer: The Visionary Years, London 1947, S. 14f.
[2090] ABB: TEICHMANN 2001, S. 260, Kat. Nr. 17.
[2091] TEICHMANN 2001, S.132-135 u. S. 296.
[2092] Der Engel, der den Esel führt, geht auf eine alte Bildtradition zurück und tritt beispielsweise bei Giotto in der Arenakapelle in Padua auf.

Adrian Ludwig Richters (1803-1884) *Ruhe auf der Flucht* von 1873 (ABB.649)[2093] aus der Nationalgalerie in Berlin schildert die Szene in romantischer und überaus idyllischer Weise. Das menschlich-innige Verhältnis von Maria zum Jesuskind kommt im Typus der Maria lactans durch das Anlegen des Säuglings, der hier wie ein Neugeborenes wirkt, gut zur Geltung. Joseph ist gemäß der Bildtradition schlafend dargestellt. Rehe und Engel wohnen der harmonischen Szene am Feuer bei und sorgen für eine süßliche Note, die für Richter charakteristisch ist und die vor allem in der Reproduktionsgraphik zu großen Erfolgen geführt hat, wie in dem Blatt *Herr bleibe bei uns* (ABB.650)[2094]

Die Engel, welche die Flucht nach Ägypten begleiten, bleiben auch in Darstellungen des Themas im Realismus erhalten, so in dem bereits erwähnten Gemälde **Hans Thomas** *Die Flucht nach Ägypten* von 1876 in der Berliner Nationalgalerie und in dem gleichnamigen Gemälde von 1879 (ABB.651)[2095] im Städelschen Kunstinstitut. Während im erstgenannten Bild das blonde Christuskind nach einer Rose greift, die Joseph ihm reicht, hält Maria es sorgsam fest; ihr Kopf wird von einer hellen leuchtenden Aureole umrahmt. Auch hier führt ein Engel die Zügel des Esels. In der Frankfurter Fassung ist eine deutliche Reduktion auf die Personen einerseits und auf das göttliche Licht andererseits, das in dicken Strahlenbündeln vom Himmel fällt, zu beobachten. Die Verkörperung des Göttlichen durch das Licht ist im 19. Jahrhundert ein charakteristisches Motiv. Die Heilige Familie ist bei Thoma deutlich volkstümlich wiedergegeben, das Christuskind ist ein rotbäckiges schlummerndes Kleinkind in bäuerlicher Kleidung auf dem Schoß seiner Mutter, die als einfache Frau dargestellt ist und ehrfürchtig den Blick zu dem an ihrer Seite schwebenden Engel gewendet hat.[2096]





ABB. 651 u. 652

[2093] ABB: URL: http://www.zeno.org.
[2094] ABB: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 164.
[2095] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[2096] Weitere Darstellungen finden sich im Verzeichnis. Für die Zeit der Jahrhundertwende und des Beginns des 20. Jahrhunderts hat Friedrich Gross ebenfalls verschiedene Gemälde zusammengestellt, s. GROSS 1989, S. 278-283.

Der Aspekt des Irdisch-Menschlichen der Person Christi (bzw. des Christuskindes) kommt auch im familiär-intimen Charakter der bereits oben besprochenen Gemälde Ferdinand Oliviers *Die heilige Familie am Werktag* und Schnorr von Carolsfelds *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi* von 1816 zum Ausdruck. Auch Philipp Veits Gemälde *Maria lehrt das Christkind laufen* von 1858 zeigt, dass Jesus als Mensch in bestimmten alltäglichen Dingen auf die Unterstützung der Menschen, wie hier von Maria, angewiesen war. Diese Aspekte werden unter anderem auch in Adolf Wichmanns Gemälde *Maria mit dem schlafenden Jesuskind und der hl. Elisabeth* (o.ABB.)[2097] und Ernst Degers Gemälde *Maria wandelnd mit dem Christkind an der Hand* von 1832 berücksichtigt. Die menschliche Seite des Gottessohnes und seine Integration in das irdische Leben kommt zudem in detailgetreuen Schilderungen seiner alltäglichen Umgebung wie der Zimmermannswerkstatt Josephs oder des Gartens der Heiligen Familie zum Ausdruck. Als weiteres Beispiel hierzu sei **Führichs** Stich *Die heilige Familie bei der Arbeit* von 1827 (ABB.652)[2098] genannt. Als Kleinkind ist Jesus während des gesamten Jahrhunderts in der Regel hellhäutig und blond dargestellt, teilweise mit Aureole, wie oben ausführlich erörtert wurde.[2099] Der zwölfjährige Christus im Tempel wird häufig ebenso dargestellt, mitunter aber auch als Judenknabe, insbesondere in der Folge der Bestrebungen nach Authentizität in der zweiten Jahrhunderthälfte.

Wenngleich die Aspekte, die das Menschsein Christi verdeutlichen, nicht gänzlich neu in der abendländischen Kunst sind,[2100] sind sie doch überaus charakteristisch für die Romantik und werden darüber hinaus und ungeachtet stilistischer Aspekte zu einem Kennzeichen der Kunst im gesamten 19. Jahrhundert. Die intensive Beziehung zwischen Christus und den Menschen war also ein Hauptanliegen der christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts und äußerte sich auch in weiteren Themen. Als Ausdruck der besonderen Beziehung der Menschen zu Christus wurden unter anderem Liebesdienste dargestellt, wie in **Overbecks** Gemälde *Magdalena salbt die Füße des Herrn* von 1846, wo sich Magdalena liebevoll über die Füße Christi beugt, oder in Darstellungen der *Pflege des Leichnams Christi vor der Grablegung*, beispielsweise von Eduard von Gebhardt 1883.[2101] Andererseits wird auch der Liebesdienst Christi am Menschen illustriert, so im Thema der Fußwaschung, wie in **Ford Madox Browns** (1821-93) Gemälde *Jesus washing Peter's Feet* 1851/52-56 (ABB.653)[2102] in der Tate Gallery in London.[2103]

[2097] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1011.
[2098] ABB: WÖRNDLE 1925, S. 9, Abb. 16.
[2099] Einzig Holman Hunts schon relativ großer Säugling mit üppigem roten Lockenschopf fällt hier etwas aus der Reihe.
[2100] Vgl. HARTMANN 1954, S. 11, dieser verweist auch auf BEENKEN 1944, S. 260.
[2101] Die Themen des letzten Liebesdienstes und der Klage am Leichnam Christi werden unten nochmals angesprochen. Hier sind häufig auch Waschschüssel und Schwamm abgebildet, die auf die Reinigung der Leiche Christi hindeuten.
[2102] ABB: AK: THE PRE-RAPHAELITES, Kat. Ausst. Tate Gallery London 1984, London 1984, S. 100, Kat. 42.
[2103] Ford Madox Brown wurde in Calais geboren und wurde seit Ende der dreißiger Jahre in Brügge, Gent und Antwerpen ausgebildet.

Brown hatte 1845 in Italien Overbeck und Cornelius kennengelernt und wurde von diesen inspiriert.[2104] In der Szene erniedrigt Christus sich nach dem Johannes-evangelium (Joh. 13,1-15) in einem Akt der Demut, dem die Jünger nachfolgen sollten, als Gebot, sich gegenseitig zu dienen und zu lieben. Die Fußwaschung wird aber auch im Zusammenhang mit dem Erlösungswerk und als ein Zeichen der Sündenvergebung interpretiert (neben die Taufe zu stellen); die Darstellung war nach dem Mittelalter fast gänzlich verschwunden.[2105]

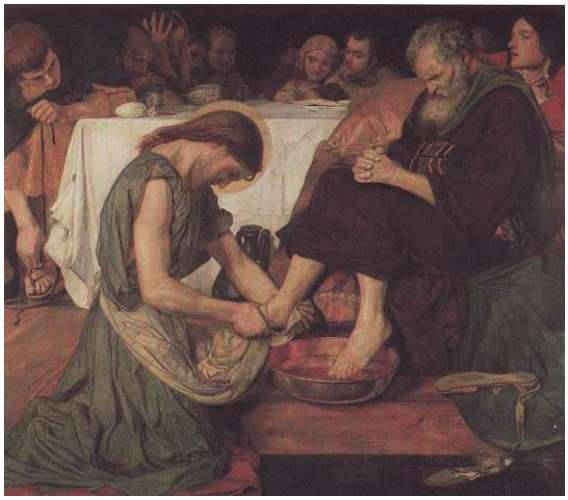


ABB. 653

Im 19. Jahrhundert wird die Fußwaschung (zumindest vereinzelt) wieder aufgegriffen. Bei Madox Brown spielt sich die Szene im Bildvordergrund ab, während im Hintergrund der Abendmahlstisch mit den Aposteln zu sehen ist. Links, am Ende des Tisches ist das Motiv des Sandalenlösens dargestellt, das das Lösen der Jünger von den Sünden symbolisiert.[2106] Die Handlung wird sehr detailliert und realitätsnah geschildert; die Fokussierung des Künstlers auf die Bildmitte ist signifikant und wird zusätzlich durch das von vorne links einfallende Licht verstärkt, das insbesondere die Zonen des Inkarnats von Christus und Petrus erhellt. Auch die Konzentration, Fürsorge und Andacht mit der die Fußwaschung ausgeführt wird, fällt auf. Christus ist kniend dargestellt. Er erinnert in seiner Physiognomie, mit dem rotblonden Haar und der schmalen leicht spitzen Nase an die Christusdarstellungen der Nazarener, allerdings erscheint er hier tatkräftiger und muskulöser. Er wirkt kraftvoll handelnd und lebensnah. Das Werk wurde 1852 in der Royal Academy ausgestellt und danach vom Künstler nochmals übermalt. Ursprünglich war die Figur Christi wohl fast nackt, Browns Kollege Holmann Hunt versah die Figur mit Kleidungsstücken.[2107]

Auch Overbeck hat die Fußwaschung dargestellt, allerdings innerhalb eines Zyklus' von 40 Darstellungen aus den Evangelien. Von der *Fußwaschung* wurde von Rudolf Stang ein

---

Ab 1840 lebte er in Paris, 1845 unternahm er über Basel eine Italienreise mit Aufenthalten in Mailand, Florenz und Rom, s. LEXIKON DER KUNST, Leipzig 1981, Bd. 1, S. 353.

[2104] Ebda.

[2105] SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN o.J., S. 140. Zur detaillierten Ikonographie der Fußwaschung s. LCI 1990, Bd. 2, Sp. 69-72. – SCHILLER 1966, Bd. 2.

[2106] Das Motiv des Ablegens der Sandalen stammt aus der byzantinischen Kunst und symbolisiert das „Ablegen der Sünden" der Jünger, s. SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN o.J., S. 140.

[2107] ROTERS 1998, S. 326.

(undatierter) Kupferstich (qu. fol.) angefertigt (o.ABB.).[2108] Außerdem hat Johann Karl Eggers das Gemälde *Die Fußwaschung des Herrn* um 1810 (o.ABB.) im Auftrag des Domherren zu Ampach für den Naumburger Dom geschaffen.[2109] Peter von Cornelius hat die *Fußwaschung* in einem seiner Freskenentwürfe für den Berliner Dom gegenüber dem Gleichnis der *Törichten Jungfrauen* dargestellt; auch hier kniet Christus vor Petrus.[2110] Der Aspekt der Nächstenliebe in Kombination mit einem aktiven und tatkräftigen Christus ist für das Thema der Fußwaschung (zumindest in der ersten Jahrhunderthälfte) charakteristisch.

12.2 Lasset die Kindlein zu mir kommen / Kommet alle her zu mir

Die große Bedeutung die dem Kind als unschuldigem Geschöpf im 19. Jahrhundert zugeschrieben wird, spiegelt sich auch in dem auffällig oft (insbesondere in der Reproduktionsgraphik) auftretenden Thema der Kindersegnung. Als Erwachsener wird Christus hier in liebevoller Beziehung zu den Kindern dargestellt.





ABB. 654 u. 655

Den Quellen der Evangelien des Matthäus (Mt. 11,25; 18,3-5; 21, 15 u. Mt. 19,13-15), Markus (Mk. 10,13-16) und Lukas (Lk. 18,15-17) zufolge, stehen die Kinder dem Himmelreich besonders nahe und gelten deshalb als Vorbilder für die Erwachsenen.[2111] Das im Mittelalter seltene Thema wurde seit dem 16. Jahrhundert in der deutschen und niederländischen Malerei (außerhalb von Leben-Jesu-Zyklen) häufiger umgesetzt. So ist Christus in dem Gemälde *Christus segnet die Kinder* um 1539 von **Lukas Cranach d. J.**

[2108] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 799.
[2109] Ebda., Bd. 1.1, S. 254f., Nr. 10.
[2110] BÜTTNER 1980, S. 379.
[2111] LCI 1990, Bd. 2, Sp. 513.

(ABB.654)[2112] aus Sankt Wenzel in Naumburg, inmitten zeitgenössischer Menschen gezeigt.[2113] Er steht in engem innigem Kontakt mit den Kindern. In der Reformationszeit war die Darstellung mit der Neuentdeckung der „Gemeinde" verbunden, die Luther für die Übersetzung von „ecclesia" gewählt hatte.[2114] Im Klassizismus hingegen stellte sich die Beziehung zwischen Christus und den Menschen wesentlich distanzierter dar, wie bereits anhand von Bildern von Johann Peter Langer und Johann Heinrich Lipps demonstriert wurde. Ähnlich verhält es sich in der *Kindersegnung* (ABB.655)[2115] des Klassizisten **Benjamin West** (1738-1820)[2116], wo Christus würdevoll vor einer breiten Säule sitzend dargestellt ist; die Personen stehen in gebührendem Abstand, lediglich die Kinder sind ihm ganz nahe.
West schuf auch für Johann Kaspar Lavater das Gemälde *Christus mit einem Kind im Himmel*, hier in einer Reproduktion aus Lavaters „Physiognomischen Fragmenten" gezeigt (ABB.656)[2117]. Das Kind hat sich an den sitzenden Christus gelehnt und folgt andächtig lauschend den Ausführungen des Heilands. Eine besonders innige Beziehung ist hier nicht zu beobachten, es wirkt eher wie eine Schüler-Lehrer-Situation: Christus wirkt schulmeisterlich und etwas affektiert gebieterisch mit seinem erhobenen Arm.





ABB. 655 u. 656

Overbecks Zeichnung der *Kindersegnung* ist auch als Lithographie von Franz Xaver Winterhalter 1826 reproduziert worden (ABB.656)[2118]. Christus steht in einer südlichen

[2112] ABB: HeidICON - Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karls-Universität, Universitätsbibliothek, Heidelberg.
[2113] Das Epitaph befindet sich im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloss Gottdorf.
[2114] LÜCK 2001, S. 115.
[2115] ABB: Kunsthandel/Quelle unbekannt.
[2116] Der aus einer Quäkerfamilie stammende West ging 1760 nach Italien, wo er in Rom unter anderem Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann kennen lernte. 1863 zog er um nach London, war dort Mitbegründer der Royal Academy und wurde nach Joshua Reynolds Akademiepräsident. Für den englischen König schuf er einige religiöse Historienbilder. Weitere Werke entstanden für amerikanische Privatleute unter anderem das Kolossalbild *Christ heilt die Kranken im Tempel* von 1812 erworben von der National Gallery in London, s. THIEME-BECKER Bd. 35, 1942, S. 438-440.
[2117] ABB: LAVATER, 1775-78, S. 36.
[2118] ABB: AK: KAUFFMANN/ ELLENRIEDER, S. 114, Abb. 7.

Landschaft und hat beide Hände erhoben. Er ist umringt von einer Kinderschar, auf die er wohlwollend hinunter blickt.

Carl Vogel von Vogelstein hat die Darstellung auf Christus und die Kinder reduziert (ABB.657)[2119]. Im Hintergrund nähert sich eine Mutter mit einem weiteren Kind. Die Szene spielt in der Natur unter einem Baum. Die Farben, die auf den heutigen Betrachter überaus bunt und kitschig wirken, korrespondieren mit dem Thema und der Art der Darstellung. Die Apostel, die bei Overbeck im Hintergrund stehen, fehlen. Wie bereits angeklungen, spielt das Thema im Bereich der Reproduktionsgraphik eine große Rolle, als weiteres Beispiel hierfür wird **Schnorr von Carolsfelds** Holzschnitt *Lasset die Kindlein zu mir kommen* (ABB.658)[2120] aus der von ihm illustrierten Bilderbibel angeführt und **Adrian Ludwig Richters** Holzschnitt *Christus segnet die Kindlein* von 1850 (o.ABB.).[2121]







ABB. 657-659

Richter hielt sich von 1823-28 in Rom auf, wo er hauptsächlich Landschaftsmalerei betrieb und sich dem Kreis christlicher Maler anschloss, zu dem auch Schnorr von Carolsfeld gehörte. 1836 erhielt Richter in Dresden an der Akademie die Stelle für Landschaftszeichnen, fortan standen Holzschnitt-Illustrationen im Mittelpunkt seines Schaffens.[2122] Richter wird von Gradmann als „der Meister kleindeutscher Gemütskunst" bezeichnet: „Mit Cornelius verbindet ihn der erzieherische Wille, seinem Volk zu dienen durch schlichte, gottgeborene Kunst. [...] christliche Hauskunst mit neuem deutschen Stile, weitverbreitet in der Technik des Holzschnitts. […] In der Zeitgeschichte des deutschen Kleinbürgertums von 1815-48 sieht er naiv und beschaulich die ewigen Geistes- und Gemütswerte, daher ist er bis heute der volkstümlichste Künstler." [2123] Auch Hildebrandt

[2119] ABB: URL: http://www.upload.wikimedia.org.
[2120] ABB: URL: http://www.uni-leipzig.de.
[2121] Die Bibel oder die Hl. Schrift mit Holzschnitten nach Zeichnungen der 1. Künstler Dtls, Stuttgart u. München 1850.
[2122] HARTMANN 1954, S. 37.
[2123] GRADMANN 1902, S. 590f.

betont die Volksnähe in Richters Werk: „Seine Schilderungen aus dem engstgezogenen Kreise, Gegenstücke zu des Hamburgers Erwin Speckter wirklichkeitsnäheren Holzschnitten, machen ihn zum volkstümlichsten Maler und Graphiker um die Jahrhundertmitte.“[2124]

Ebenso volkstümlich und kitschig erscheint die Darstellung der Kinder-Segnung in einer Graphik eines **unbekannten Künstlers** (ABB.659)[2125] oder in der *Kindersegnung* bei **Bernhard Plockhorst** von 1910 (ABB.660)[2126] im Museum of Modern Art in New York. Die Szene findet wie auch viele andere Predigtdarstellungen Christi der Jahrhundertwende inmitten der Natur statt.





ABB. 660 u. 661

Auch die Bergpredigt tritt häufig auf wie z.B. bei Eduard von Gebhardt oder bei Gebhard Fugel zu Beginn des 20. Jahrhunderts (von diesem s.a. auch eine *Seepredigt* um 1924) oder bei Fritz Mackensen, von dem die Gemälde *Bergpredigt* von 1903/07 sowie *Der Gottesdienst im Freien* von 1895 (letzteres ohne Christusdarstellung) anzuführen sind. Zum Thema der Bergpredigt hat Gross mehrere Gemälde aus der Kaiserzeit zusammengestellt, die alle die Sehnsucht nach unberührter Natur und Naturnähe widerspiegeln.[2127]

Das Thema der Kindersegnung ist also nicht auf die Romantik oder gar auf süßlich wirkende Andachtsbilder beschränkt: Es zieht sich durch Darstellungen des gesamten Jahrhunderts und auch im Realismus wird es unter anderem von Fritz von Uhde bildlich verarbeitet. Noch um die Wende zum 20. Jahrhunderts tritt es beispielsweise in **Emil**

[2124] HILDEBRAND 1924, S. 207. Christliche Zyklen Richters sind: *Erbauliches und Beschauliches; Vaterunser; Sonntag. Gib uns unser täglich Brot; Die schönsten geistlichen Lieder*. Vor allem diese späten Holzschnittfolgen „erfreuten sich in ihrer kleinbürgerlichen Beschaulichkeit einer überwältigenden Volkstümlichkeit.“ (LANKHEIT 1965, S. 176).
[2125] ABB: Kunsthandel/Privatbesitz der Autorin, Quelle unbekannt.
[2126] ABB: WALTHER 1995, S. 582.
[2127] GROSS 1989, S. 229-237. Auf dieses Thema wird deshalb hier nicht mehr explizit eingegangen.

Noldes (1867-1956) Gemälde *Christus und die Kinder* von 1910 (ABB.661)[2128] auf, wo die Begegnung ebenfalls überaus innig und herzlich vonstattengeht.

Ähnlich erscheint Christus auch in Darstellungen des Themas „Kommet alle her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid" gemäß dem Evangelium des Matthäus (Mt. 11,28). Hier ist Christus als sozialer Helfer und Tröster gezeigt, der sich in einem Akt der Nächstenliebe um die Sorgen und Nöte der Menschen kümmert, wie bei den oben genannten Gemälden von Ary Scheffer *Christus consolateur*, dem gleichnamigen Bild von **Ernst Zimmermann** oder auch in dessen Gemälde *Kommet zu mir, die ihr mühselig seid und beladen, denn ich will euch erquicken* von 1895 (ABB.586)[2129].

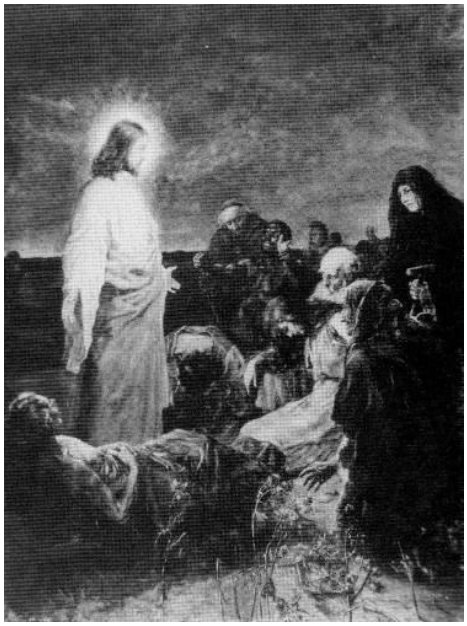


ABB. 586

In diesen Bildern scheint ein direkter Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Prozessen und Zuständen wie Arbeitslosigkeit und Armut in den deutschen Städten, Entfremdung und Verelendung durch den zunehmenden Kapitalismus und den politischen Ereignissen des Imperialismus (wie beispielsweise dem unmenschlichen Sklavenhandel unter Bismarck) zu bestehen, wie es auch Gross ausgeführt hat.[2130] Christus ist darüber hinaus als Vorbild für den Akt der Nächstenliebe zu sehen. Die im 19. Jahrhundert häufig auftretenden Darstellungen des Herzens Jesu und des Guten Hirten stehen ebenfalls im Zusammenhang mit dem Aspekt der Gottes- und Nächstenliebe.

[2128] ABB: WALTHER 1995, S. 582.
[2129] ABB: GROSS 1989, S. 291, Abb. 386.
[2130] Ebda., S. 290-294.

12.3 Gleichnisse und Wundertaten Christi

Gleichnisse und Wundertaten Christi sind ebenfalls beliebte Themen in der christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts. Die Gleichnisse von *Christi Besuch bei Maria und Martha,* hier in einer Photogravur nach **Heinrich Hofmann** (ABB.662)[2131] oder *Christus und die Samariterin am Brunnen,* hier von **Joseph von Hempel** (1800-1871) (ABB.663)[2132] in „strenger, konzentrierter Auffassung" die dem nazarenischen Geist entspricht, werden bevorzugt in der ersten Jahrhunderthälfte dargestellt.[2133]

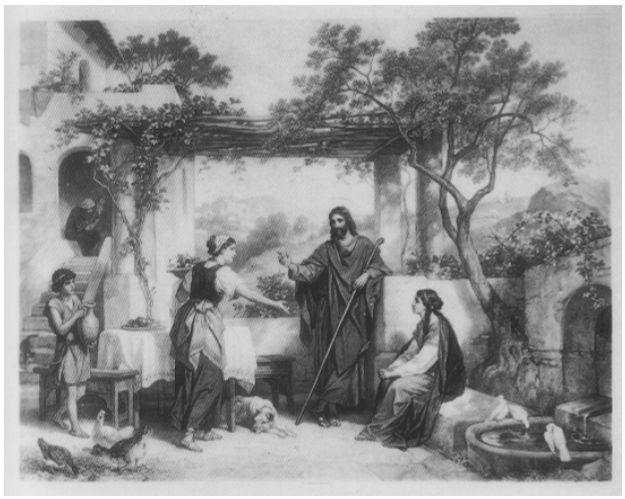




ABB. 662 u. 663

Die Wundertaten wie die Auferweckung des Lazarus und die Auferweckung von Jairi Töchterlein wurden hingegen sowohl in der ersten wie auch in der zweiten Jahrhunderthälfte behandelt.[2134]

Auch die Rettung Petri aus dem Meer nach dem Matthäusevangelium (Mt. 14,24-32) ist ein Thema des gesamten 19. Jahrhunderts. Johann Wolfgang von Goethe hat es beispielsweise in seinem Aufsatz „Zu mahlende Gegenstände" besonderes empfohlen.[2135]

[2131] ABB: THOMAS-ZIEGLER 1992, S. 33, Nr. 16.
[2132] ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 201.
[2133] AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 253. Die in dieser Arbeit gemachte Feststellung, dass das Thema Christus und die Samariterin in der ersten Jahrhunderthälfte recht häufig auftritt, widerlegt die Feststellung im LCI, das Thema trete nur vereinzelt auf (s. LCI 1990, Bd. 4, S. 30).
[2134] Lankheit stellt verschiedene Vergleiche der Lazarusauferweckung dar, auf die hier explizit nicht mehr eingegangen wird, s. in: LANKHEIT 1971, S. 82-84, zum Thema der Auferweckung von Jairi Töchterlein, s. Ebda., S. 85-88.
[2135] LCI 1990, Bd. 3, Sp. 549.



ABB. 664

Zu Jahrhundertbeginn wird es, wie oben beschrieben, beispielsweise von Runge im szenischen Zusammenhang mit dem Schiff, den Aposteln und den Naturgewalten dargestellt. Die Macht der Natur selbst schildert auch **Eugène Delacroix** in seinem Gemälde *Der Sturm auf dem See Genezareth* von 1853 (ABB.664)[2136], das sich in Paris befindet.[2137] Das Thema der Rettung Petri wird im Laufe des Jahrhunderts auch auf die beiden Figuren Christus und Petrus reduziert. In einer 1818 in Florenz entstandenen Zeichnung *Petrus auf dem Meere wandelnd* (ABB.665)[2138], die als Vorlage für einen Holzschnitt seiner Bilderbibel diente, hat **Schnorr von Carolsfeld** das Schiff mit den Jüngern von vorne gezeigt, so dass es im Hintergrund relativ wenig Bildfläche einnimmt und in den Hintergrund tritt.[2139] Der Retter Christus wirkt inmitten des wild bewegten Meeres wie ein ruhender Pol, ein Fels in der Brandung.





ABB. 665 u. 370

Er steht aufrecht und greift kraftvoll zu. Lankheit interpretiert die Darstellung wie folgt: „Auch dieser Künstler hat sich bemüht, Natur und Wunder in Einklang zu bringen, das Wunder sozusagen durch Zuhilfenahme der Natur glaubhaft zu machen.“[2140] **Wilhelm von Schadow** hat dasselbe Thema in einer Zeichnung *Der sinkende Petrus, “Herr hilf mir“*

[2136] ABB: JÖCKLE 1988, S. 121.
[2137] Da es sich um ein anderes Sujet handelt, wird auf dieses Gemälde hier nicht weiter eingegangen.
[2138] LASCH 1904, S. 352, Abbildung der Zeichnung ebda. S. 352 ABB: des Holzschnittes: LANKHEIT 1971, Nr. 2.
[2139] Vermutlich handelt es sich um die bei Boetticher aufgeführte, 1818 in Florenz entstandene Zeichnung *Christus auf dem See Tiberias und Petrus, der vom Schiff durchs Wasser dem Heiland zueilt*, erworben vom Kabinett der Handzeichnungen in Dresden, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 614.
[2140] LANKHEIT 1971, S. 77.

(ABB.370)[2141] behandelt: Die Zweifigurengruppe orientiert sich an Runge. Christus ist bei Schadow eine würdevolle überirdische Erscheinung, die ihre Kraft aus göttlicher Quelle bezieht, was nach Meinung der Autorin der hoch zum Himmel weisende linke Arm Christi symbolisiert. Das Schiff erscheint weit entfernt am Horizont, die beiden Personen sind alleine den Naturgewalten ausgeliefert, die Christus hoheitsvoll zu beherrschen scheint.

Hans Thoma (ABB.557)[2142] variiert die Szene, indem er Christus hoch oben auf einem Wellenkranz zeigt, beide Arme weit ausgestreckt, während sich Petrus deutlich weiter unten, zur Hälfte in den Wogen versunken, befindet und die Arme Hilfe suchend nach oben streckt. Im Hintergrund ist kein Schiff zu sehen, lediglich der weite Sternenhimmel. Das Thema der Rettung Petri wurde außerdem mehrfach in der Reproduktionsgraphik verwendet, so auch von **Bernhard Plockhorst**. Nach dessen Zeichnung wurde der Holzschnitt *Christus auf dem Meere wandelnd* für B. Rogge's Holzschnittsammlung „Allzeit dem Herrn" gestaltet (o.ABB.).[2143]







ABB. 557, 666 u. 667 (links)

Aber auch im Großformat hat Plockhorst das Thema behandelt, so in seinem Gemälde *Christus auf dem Meere* von 1880/83 (ABB.666)[2144] für den Hochaltar der Evangelisch-lutherischen Dreifaltigkeitskirche in Hannover. Künstler wie Führich, Steinle oder Doré und andere (s. Verzeichnis) setzten das Thema ebenfalls bildlich um. Die Rettung der Menschheit durch Christus wird mit dieser Thematik sehr eindringlich beschworen,

[2141] ABB: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1605.
[2142] ABB: THODE 1909, S. 467.
[2143] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 290, Zur Bildinterpretation vgl. HARTMANN 1954, S. 24.
[2144] ABB: Bildarchiv Foto Marburg/LAD Niedersachsen.

Christus wird würdevoll und kraftvoll als göttliches Wesen geschildert, das seinen Beitrag zur Erlösung der Menschen liefert. Auf wogenden Wellen wird Christus von dem russischen Künstler **Julius Sergius von Klever/Juli Juljewitsch Klever** (1850-1924) dargestellt (ABB.667)[2145]. Aufrecht und hoheitsvoll ist er im Bildzentrum in Profilansicht gezeigt. Der Kopf ist nahezu schwarz dargestellt und erinnert an die Silhouette eines Scherenschnittes. Von dem dunklen Profil hebt sich der hell strahlende Nimbus ab. Petrus ist nicht zu erkennen, das Schiff der Apostel ist vage im Hintergrund zu sehen.[2146] Die Thematik der Rettung der Menschheit, stellvertretend gezeigt in der *Rettung Petri durch Christus*, spielt meines Erachtens auf die Unruhen an, die im 19. Jahrhundert die Menschen erschüttert haben. Der „Verlust der Religion" wird durch den Symbolcharakter der Darstellung kompensiert und neue Hoffnung auf eine übergeordnete Instanz in Aussicht gestellt.

12.4 Das Gespräch Jesu mit Nikodemus

Das nächtliche Gespräch zwischen Jesus und dem angesehenen Pharisäer Nikodemus, entsprechend dem Johannesevangelium (Joh. 3,1-13), handelt von dem Thema der (geistigen) Wiedergeburt. Es ist in den Bildkünsten ein eher seltenes Thema; es tritt insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte bzw. am Ende des 19. Jahrhunderts augenfällig häufig bei protestantischen Künstlern auf. Unter anderem wurde es von Schnorr von Carolsfeld in dessen Bilderbibel aufgegriffen (o.ABB.). Es tritt unter anderem auf in Bildern von Julius Hübner,[2147] Edward von Steinle, Eduard von Gebhardt, Hans Thoma, **Fritz von Uhde** (ABB.668)[2148] und Wilhelm Steinhausen.





ABB. 668 u. 669

[2145] ABB: URL: http://www.kunstjkommtvonkoennen.blogspot.de.
[2146] Klever war ein russischer Landschaftsmaler mit baltendeutschen Eltern, er studierte ab 1867 an der Russischen Kunstakademie in Sankt Petersburg, ab 1873 beteiligte er sich an zahlreichen Ausstellungen auch außerhalb Russlands. Der Künstler wurde 1878 Mitglied der Petersburger Akademie und 1881 Professor der Landschaftsmalerei an derselben s. THIEME-BECKER, Bd. 20, 1927, S. 489f.
[2147] BOETTICHER 1891-1901, Bd., 1.2, S. 584. Nr. 67.
[2148] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

Das Thema wird auch im 20. Jahrhundert weiterhin dargestellt, so in dem Bild *Christus und Nikodemus* von **Ernst Christian Pfannschmidt** von 1912 (ABB.669)[2149]. Meines Erachtens kann es speziell im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Verlust des Glaubens, bzw. dessen Erschütterung und der seit der Aufklärung vorherrschenden philosophischen Diskussion um diesen Verlust, in Verbindung gebracht werden.[2150]

12.5 Passionsdarstellungen

Themen aus der Passion bis zum Kreuzestod Christi nehmen einen wichtigen (und auch quantitativen) Teil der Christusdarstellungen innerhalb der Kunst des 19. Jahrhunderts ein. Dies gilt sowohl für Malerei als auch für Plastik. Besonders häufig erscheinen wichtige Stationen der Passion wie Christus am Ölberg, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung und Pietà sowie die Beweinung Christi durch Maria Magdalena.

12.6 Christus am Ölberg und Kreuzigung

Auffallend oft wird im 19. Jahrhundert die Szene Christus im Garten Gethsemane am Ölberg nach den Evangelienberichten von Matthäus (Mt. 26,36-46) und Markus (Mk. 14,32-42) dargestellt.



ABB. 670

Wie bereits Börsch-Suppan betont hat, ist das Thema besonders geeignet, die „Schmerzempfindlichkeit" Christi und die starke Empfindung eines unter seinem Schicksal leidenden Menschen auszudrücken.[2151] Im Hintergrund des Gebets Christi und seines Ringens mit der Todesangst sind häufig gemäß der traditionellen Ikonographie die schlafenden Jünger Petrus, Jakobus d. Ä. und Johannes dargestellt. In manchen Fällen wird Christus auch alleine oder mit dem Leidenskelch gezeigt, der im neuen Testament als Symbol göttlicher Gnade interpretiert wird.[2152]

Einige Beispiele namhafter Künstler (Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Führich etc.) wurden in dieser Arbeit bereits ausführlich analysiert. Aus der Druckgraphik gibt es

[2149] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[2150] Auch Koch sieht das Thema als Paradebeispiel für das Suchen der Zeitgenossen nach Gott an, da es „zwei feste Punkte und Personen gibt, in denen sich Gottsuchen und Gotthaben verkörpert" (KOCH, David: Jesus und Nikodemus, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S.63).
[2151] BÖRSCH-SUPPAN 1988, S. 273.
[2152] SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN, o.J., S. 271.

ebenfalls viele Beispiele, hier von dem Künstler **Karl Josef Geiger** *Gebet am Ölberg* (ABB.670)[2153], in dem Christus mit ausgebreiteten Armen gezeigt ist. Vor ihm schwebt ein Engel, der ihm den Leidenskelch präsentiert.[2154] Später bei Gebhard Fugel fallen die schlafenden Apostel weg, der Engel bekommt hingegen mehr Gewicht. Auch dieses Thema spielt wiederum in der Reproduktionsgraphik eine Rolle, so beispielsweise in **Ludwig Neureuthers** (1775-1830) *Gebet am Ölberg* (ABB.671)[2155] In einem Stich eines unbekannten Künstlers *Christus am Ölberg* um 1900 (o.ABB.)[2156] ist der Betende alleine in Zwiesprache mit Gott geschildert.





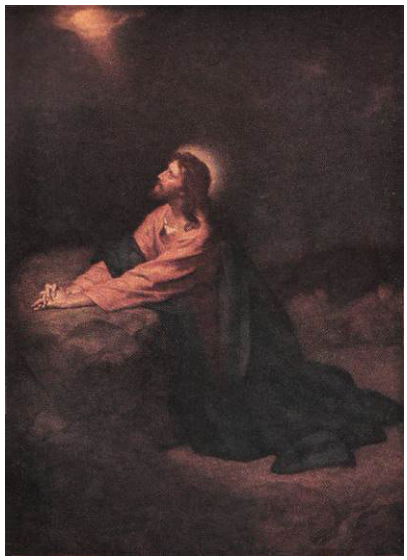


ABB. 671, 579 u. 430

In ähnlicher Weise hat **Paul Delaroche** (1797-1856) in seinem Gemälde *Le Christ au Mont des Oliviers* von 1855 (ABB.579)[2157] den einsam betenden Christus am Ölberg geschildert.[2158] Vergleichbar stellt **Heinrich Hofmann** in dem bereits besprochenen Gemälde *Christus in Gethsemane* von 1890 (ABB.430)[2159] die Szene dar oder **J. „Giovanni" Untersberger** (ABB.672)[2160], bei dem Christus in der nächtlichen Landschaft sitzend dargestellt ist – auch hier ist ein Lichtschein, der die Wolken durchbricht, gezeigt. Von dem oben beschriebenen zweifelnden, einsamen Christus am Ölberg ist es nicht weit zum Christus in der Wüste – ein Sujet, das bereits oben an verschiedenen Beispielen besprochen wurde. Dieses Thema

[2153] DETZEL, Heinrich: Christliche Ikonographie, Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst, 2 Bde., Freiburg/Breisgau 1894, Bd. 1, S. 357. ABB: Kunsthandel, Quelle unbekannt.
[2154] Vermutlich handelt es sich um Karl Josef Geiger (1822-1905), einen Schüler von Führich an der Wiener Akademie, s. THIEME-BECKER, Bd. 13, 1920, S. 341.
[2155] ABB: AK: TRIER 1996, S. 132, Nr. 108.
[2156] ABB: URL: http://www.kunstkopie.de.
[2157] ABB: FOUCART 1987, Fig. 188.
[2158] In einem früheren Gemälde des Künstlers von 1846 ist das Thema herkömmlich mit den schlafenden Aposteln dargestellt. ABB: URL: http://www.russianpaintings.net.
[2159] ABB: URL: http://www.wikipedia.com.
[2160] ABB: BRÜCKNER 1973, S. 117, Nr. 176.

wurde noch 1911 von **Max Beckmann** (1884-1950) in einer Lithographie *Christus in der Wüste* (aus der Serie: *Sechs Lithographien zum neuen Testament*, Blatt 1) von 1911 (ABB.673)[2161] im Brooklyn Museum in New York behandelt.[2162]







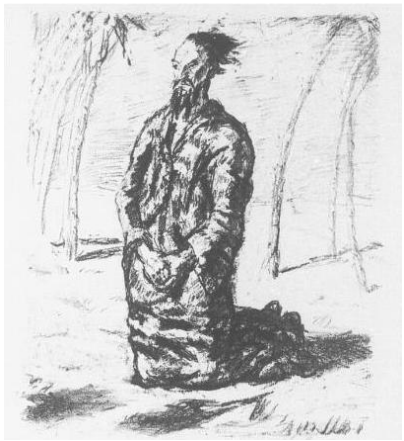


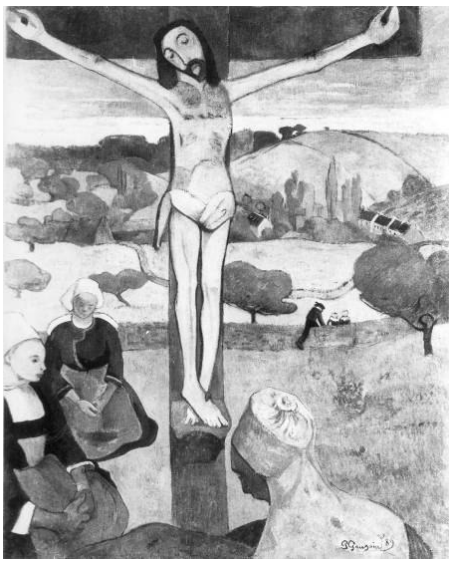
ABB. 672, 674, 678 u. 673

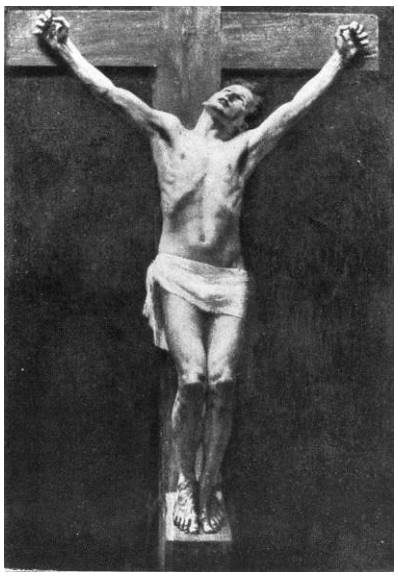
Paul Gauguin schildert Christus in dem Gemälde *Christus im Olivenhain/Selbstbildnis als Christus am Ölberg* von 1889 (ABB.674)[2163] ebenfalls alleine und niedergeschlagen wirkend im Vordergrund unter einem Baum sitzend (weitere Personen sind deutlich kleiner im Hintergrund gezeigt). Wie der Bildtitel verrät, hat sich Gauguin selbst als Zweifelnder und Leidender dargestellt: In einem Brief an Emile Bernard im Juni 1890 assoziiert sich der Künstler, verzweifelt wegen seinen Lebensverhältnissen, mit der Situation Christi im Garten Gethsemane.[2164] Interessant ist, dass er sich aber nicht mit christusähnlichen Zügen darstellt, sondern als Gauguin, so geht nur aus dem Bildtitel hervor, dass er sein Schicksal

[2161] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[2162] Hierzu s.a. BECKMANN, Peter: Das Christusbild im Werk von Max Beckmann, in: *Kunst und Kirche*, 44, 1981, S. 16-19.
[2163] Vgl. LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 313. ABB: THOMAS 1980, S. 145. Zum Gemälde s.a. JAWORSKA, Wladyslawa: Christ in the garden of olive-trees by Gauguin: the sacred or the profane?, in: *Artitus et historiae*, 19, 1988, S. 77-102.
[2164] LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 314, s.a. MITTELSTÄDT, Kuno: Die Selbstbildnisse Paul Gauguins, Wien/München 1968.

mit dem von Christus vergleicht.[2165] Auch in weiteren Bildern Gauguins ist diese Analogie angedeutet, so in seinem *Gelben Christus* von 1890/91 (ABB.675)[2166] im Musée d'Orsay in Paris.[2167]

Es ist kein Einzelfall, dass sich Künstler im ausgehenden 19. Jahrhundert mit Christus vergleichen und die Christusikonographie der Passion in ihren Gemälden benutzen. Sie stellen sich selbst auch als Gekreuzigte dar, so **Karl Stauffer-Bern** *Der Gekreuzigte* (ABB.676)[2168], **George Lacombe** (1868-1916) (ABB.677)[2169] oder **Vincent van Gogh** (1853-1890) in einer *Pietà* von 1889 (ABB.678)[2170] in Amsterdam oder auch Oskar Kokoschkas *Selbstbildnis als Gekreuzigter* (o.ABB.)[2171]. Der Gekreuzigte trägt eindeutig die Züge van Goghs (s. Haarfarbe, Bart etc.).[2172] Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehen verschiedene Künstlerselbstbildnisse, die hinsichtlich der Physiognomie des Dargestellten an zeitgenössische Christusdarstellungen erinnern, umgekehrt entstehen Christusbilder, die Porträtzüge von Künstlern aufweisen.





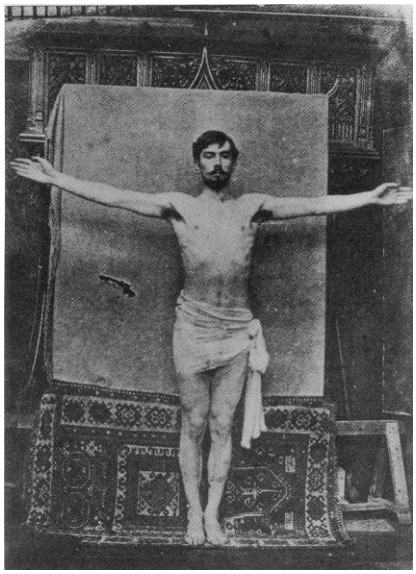


ABB. 675-677

[2165] Zu dem Gemälde s. insb. REWALD, John: Von van Gogh zu Gauguin, München/Wien/Basel 1957. - WILDENSTEIN, Georges; Gauguin, I: Catalogue, Paris 1964, Nr. 326. - BUSER, Thomas: Gauguins Religion, in: *Art Journal*, 27, 1968, S. 375-80; MITTELSTÄDT, Kuno: Die Selbstbildnisse Paul Gauguins, Wien 1968, S. 15. - ROTHSCHILD, Ruth Deborah: A Study in the Problems of Self-Portraiture. The Self-Portrait of Paul Gauguin. Phil. Diss. Columbia University 1961. (masch.) - LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 313-315, s.a. BONAFOUX, Pascal: Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985.

[2166] ABB: DRISKEL 1992, S. 17, Nr. 5.

[2167] Der *Gelbe Christus* ist inspiriert von einem gelben Holzkruzifixus in Pont-Aven (Kapelle Trémao). Christus weist laut Mittelstädt (1968, S. 69) schematisiert die Gesichtszüge von Gauguin auf. Dies kann nicht nachvollzogen werden, die Schematisierung: längliches Gesicht, gebogene Nase sowie herabhängender Schnurrbart können nach Ansicht der Autorin ebenso gut als allgemeinübliche Motive des Christusbildes gedeutet werden. Zum Gemälde s. MITTELSTÄDT 1968, S. 69.- THOMAS 1980, S. 150. - HARBARTH 1981, S. 33-37. ABB: THOMAS 1980, S. 151.

[2168] ABB: WOLF 1909, S. 41.

[2169] ABB: DRISKEL 1992, S. 253 Fig. 102.- Zu Lacombe s.a. ANSIEAU, Joëlle: Deux Sculptures de Georges Lacombe: Isis et le Christ, in: *Revue du Louvre et des Musées de France*, 33, 1983, S. 287-195, hier S. 293.

[2170] ABB: Prometheus Bildarchiv. Zu van Goghs christlicher Thematik s.a. KÖDERA, Tsukasa: Vincent van Gogh. Christianity versus Nature, Phil. Diss. Amsterdam 1988, Amsterdam 1990.

[2171] Zu Kokoschkas *Selbstbildnis als Gekreuzigter*, wo Kokoschka sein eigenes Leiden dargestellt hat s. GEWALT, Dietfried: Ecce hominis. Bemerkungen zu Oskar Kokoschkas Kreuzigungsmosaik, in: *Kunst und Kirche*, 44, 1981, S. 30-33.

[2172] HARBART 1981, S. 29-32. Schade zufolge orientierte sich Van Gogh in seinem Bild an Pietà-Darstellungen von Rembrandt und Delacroix, s. SCHADE 1971, S. 75.

Dieses Phänomen des „christomorphen Künstlerselbstbildnisses“ ist 1999 von Raschzok anhand ausgewählter Gemälde der Künstler Gauguin, Ensor, Munch, Kubin, Beuys und Falcken behandelt worden.[2173] Der Aspekt des Künstlerselbstbildnisses als Christus oder der Identifikation des Künstlers mit Christus wurde bereits in den siebziger Jahren von Siegfried Gohr in seiner Untersuchung zur Entwicklung des Künstlerselbstverständnisses im 19. Jahrhundert angesprochen.[2174] Für diesen spiegelt es in der Zeit der Romantik, geprägt von Schellings Idealismus, den Ausdruck eines neuen Künstlerbewusstseins. Die Identifikation des Künstlers mit dem leidenden Christus sieht er erstmals bei van Gogh und Gauguin und deren Umkreis ikonographisch verwirklicht.[2175] Liebenwein-Krämer geht in ihrer Studie zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen auf den Wandel des Künstlerselbstbewusstseins ein und auf den Aspekt des Selbstverständnisses des Künstlers als göttlicher Genius, eine sich bereits in Philosophie und Kunsttheorie im ausgehenden 18. Jahrhunderts abzeichnende Tendenz.[2176]

Das Thema der Kreuzigung wurde im 19. Jahrhundert, wie in anderen Epochen auch, als zentrales Thema der Christusikonographie vielfach dargestellt. Auf den Aspekt der historisch-ethnographischen Authentizität der Golgatha-Darstellungen wurde bereits oben hingewiesen, ansonsten orientieren sich die Kreuzigungen in der Regel an traditionellen Vorbildern. In den Lexika finden nur wenige Künstler des 19. Jahrhunderts mit ihren Kreuzigungsbildern überhaupt Beachtung, so wird im Lexikon für Theologie und Kirche lediglich auf Peter Cornelius und Edward Burne-Jones und verwiesen, die Motive der Kalvarienbergbilder aufgenommen hätten (in der Münchener Ludwigskirche 1831 und in den Glasfenstern Saint Philip in Birmingham von 1887). Die Tendenzen der neueren Kunst sieht man in der auf wenige Figuren reduzierten *Kreuzigung* von Paul Gauguin. Emil Noldes *Kreuzigung* wird ohne Nennung von Gründen als hervorhebenswert bezeichnet, ebenso Kreuzigungen von Georges Rouault, wobei letztere weit in das 20. Jahrhundert

---

[2173] Die bei Raschzok behandelten Werke sind: Paul Gauguins *Selbstbildnis Près du Golgotha von* 1896, James Ensors *Ecce Homo/Christus und die Kritiker* von 1891, Edvard Munchs *Kreuzabnahme von* 1906/7, Alfred Kubins *Es ist vollbracht* um 1903, Joseph Beuys' *Aktion „Celtic +“/ Zivilschutzräume Basel 6.4.1971* u. Herbert Falcken: Jesus zeichnet sich selbst, 1978. Wobei sich hier die Frage stellt, ob das hieraus gewonnene Bild als repräsentativ bezeichnet werden kann, welchen Umfang diese Darstellungen innerhalb der religiösen Malerei der untersuchten Zeitspanne ausmachen und wie viele vergleichbare Darstellungen anderer Künstler noch existieren?

[2174] GOHR, Siegfried: Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp der Hommage (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 1) Köln/Wien 1975, insb. S. 86-113.

[2175] GOHR 1975, S. 109f.

[2176] Siehe hierzu auch die veränderte Stellung des Künstlers nach der französischen Revolution und die Lehre vom Genie, in Europa verbreitet durch Young, Diderot, Hamann, vgl. KNAUSS, B.: Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik, Reutlingen 1925 u. LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 234ff. Schon in der Renaissance steigt mit der Philosophie des Neoplatonismus die gesellschaftliche Wertschätzung dem Künstler gegenüber. Ansätze zu einer Vergöttlichung des Künstlers sind bereits gegeben, wurde doch schon Michelangelo als „göttlich“ bezeichnet, wobei die Bezeichnung „divinus“ nicht im religiösen Sinne zu verstehen ist, der adäquate Terminus hierfür wäre „sanctus“, was besagt, dass von einer Sakralisierung des Künstlers in der Renaissance nicht gesprochen werden kann. Erst in der Romantik werden Künstler im Christlichen Sinne als „heilig“ angesprochen, sehen sich selbst als „Gesandte Gottes“ vgl. LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 239, Anm. 91.

hineinführen.[2177] Im Lexikon der Ikonographie werden als herausragende Künstler P. P. Prud'hon, Franz von Stuck, E. Carrière und Max Klinger genannt.[2178]

Bereits die Kunst des 18. Jahrhunderts weist in der Kreuzigungsikonographie „keine wesentlichen Neuerungen" auf.[2179] Lediglich auf Versuche, eine Steigerung der Bildwirkung durch genrehafte Züge zu erzielen, die verstärkt werden durch „grelle Lichteffekte und theatralische Bildinszenierung" wurde hingewiesen.[2180] Die Betonung des Lichts als göttliches Moment und als symbolischer Trostspender wurde in dieser Arbeit auch bereits für die Darstellungen des Klassizismus und der Romantik konstatiert, im Realismus und Impressionismus wurde das Licht in der Kunst neu begriffen und definiert und spielte auch hier eine wesentliche Rolle für die Inszenierung des Christusbildes.[2181]

Auch wurde auf eine Monumentalisierung des Gekreuzigten in Nahsicht hingewiesen, teilweise ohne Beigabe weiterer Figuren, eine Tendenz, die bereits im 18. Jahrhundert, so in **Francisco de Goyas** *Christo crucificado/Christus am Kreuz* von 1780 (ABB.679)[2182] im Prado in Madrid, aber auch im gesamten 19. Jahrhundert zu beobachten ist. Der Aspekt der Humanitas Christi steht hier im Vordergrund.[2183]

Die Reduzierung auf Christus als einsam-verlassene Einzelperson, die mit ihrem Schicksal kämpft, wurde auch bei weiteren Themen beobachtet, wie in dem Gebet am Ölberg oder in Kombination mit einer weiteren menschlichen Person wie in Darstellungen der Totenklage der Magdalena am Leichnam Christi

Das Christusbild des Passionschristus, das seit dem Mittelalter gültig war, verlor mitunter seine feste Ikonographie: Die Physiognomie Christi kann von dem bekannten Typus des langhaarigen, bärtigen (oft dunkelhaarigen) abweichen und individuellere Züge von Künstlern annehmen, wie oben ausgeführt; so ist auch die Dornenkrone nicht mehr bindend.

[2177] LThK, Bd. 5, 1960, Sp. 625.

[2178] LCI, 1990, Bd. 2, Sp. 637. In seinem Aufsatz „Zur Christusdarstellung um 1900" betont Schmoll gen. Eisenwerth ebenfalls den Stilpluralismus des 19. Jahrhunderts. In der Kreuzigung sieht er die zentrale Thematik des Jahrhunderts. Für das Jahrhundertende bescheinigt er ein Sich-Entfernen von der „Aktualität der Glaubensbotschaft" und dem Transzendenten als Kern der Religiosität. Dies gehe einher mit dem gleichzeitigen Bemühen um erneute Aktualität der Themen, einem Aufladen dieser mit Transzendenz oder damit, „die verlorenen Dimension echter (alter) Symbolkunst wiederzugewinnen." (SCHMOLL GEN. EISENWERTH, 1977, S. 405).

[2179] LThK, Bd. 6, 1961, Sp. 624f.

[2180] LCI 1990, Bd. 2, Sp. 637.

[2181] SCHADE 1971, S. 78.

[2182] ABB: SCHÖNE 1957, Abb. 79. Zu Goyas *Christo crucificado* s. GASSIER, Pierre: Francisco de Goya, Würzburg 1983 u. SEDLMAYR, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Berlin 1955, S. 54, s.a.

[2183] Anzufügen ist, dass der für Christus in den Kreuzigungsdarstellungen des Barock (Guido Reni etc.) charakteristische „himmelnde Blick" in Goyas Darstellung aber durchaus gegeben ist

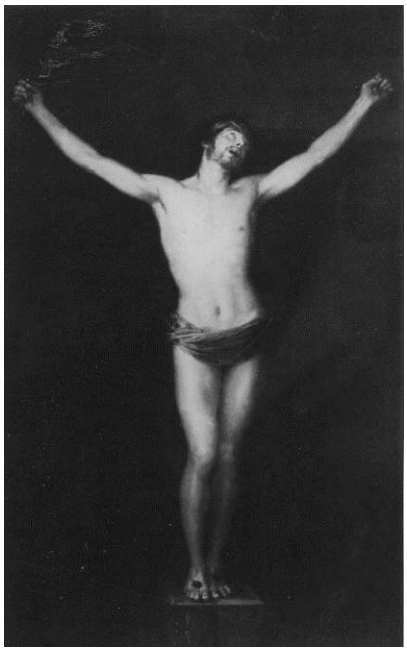




ABB. 679 u. 680

Lovis Corinth übernimmt in dem Gemälde *Das Grosse Martyrium* von 1907 (ABB.680)[2184] zwar nicht die eigenen Züge, verzichtet aber auch auf traditionelle Attribute der Kreuzigung (wie die Darstellung Golgathas, der Dornenkrone, der Wundmale oder der Schächer). Wie im Katalog „Ansichten Christi" ausgeführt ist, liegt die Intention des Bildes vielmehr „auf dem zeitlosen Martyrium eines Menschen, das ihm die Möglichkeit der Darstellung extremer Gefühlsäußerungen bot."[2185] Die Figur am Kreuz ist bei Corinth gänzlich nackt dargestellt.

In auffälliger Weise treten insbesondere gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus der Fülle der Darstellungen diejenigen hervor, die Christus als nackten Menschen zeigen, ein Motiv, das bereits in der Renaissance verwendet wurde (beispielsweise von Michelangelo).[2186] Nacktheit ist im Zusammenhang mit der Passion als Ausdruck des Ausgeliefertseins, der Schutzlosigkeit und Hilflosigkeit und somit auch als Ausdruck des Menschlichen zu werten und betont so die Humanitas Christi. Allerdings lässt sich für das ausgehende 19. Jahrhundert im Zuge des Jugendstils eine allgemeine Vorliebe in der Kunst für die Aktdarstellung aufzeigen, die auch auf religiöse Sujets übertragen wurde. Auguste Rodin hat beispielsweise *Johannes den Täufer predigend* von 1878 als Bronzeskulptur im Musée Rodin nackt abgebildet.[2187] Insbesondere die Münchner Malerei verfügt über mehrere Beispiele profaner Aktdarstellungen.[2188]

[2184] ABB: AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 172, Kat. 49.
[2185] Ebda., S. 174.
[2186] Einige Kreuzigungsdarstellungen der Jahrhundertwende sind zusammengestellt bei Gross, s. GROSS 1989, S.259-269.
[2187] LYNTON, Norbert: Das 19. und 20. Jahrhundert. Malerei, Plastik, Architektur, Graphik. Schätze der Weltkunst, London 1965, S. 67. ABB: Ebda.
[2188] Zur Münchner Malerei s. prinzipiell BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981.

Trotz solcher Tendenzen ist die Darstellung des nackten Gekreuzigten natürlich eine ikonographische Besonderheit.

Goethe war seinerzeit gegen den nackten Christus am Kreuz, seine Vorstellung des Christusbildes ist die des Auferstandenen, bei dem „die herabsinkenden Grabestücher Gelegenheit geben würden, den göttlich aufs Neue Belebten in herrlicher Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuz und als Leichnam sehen mußten.“[2189] Der besonders ausgemergelte Körper Christi ist im Realismus ein weiteres Charakteristikum des Gekreuzigten, das bereits an mehreren Beispielen erläutert wurde. Desweiteren muss auf die vielen, insbesondere zum Ausgang des 19. Jahrhunderts entstandenen Kreuzwegzyklen hingewiesen werden, auf die hier nicht explizit eingegangen werden kann, zumal sie in der Regel traditionelle Muster der Christusdarstellung übernehmen und somit keine neuen Aspekte zu unserem Thema beitragen.

12.7 Kreuzabnahme, Grablegung und Beweinung Christi

Kreuzabnahme, Grablegung, und Pietà-Darstellungen sind häufig auftretende Themen des 19. Jahrhunderts und wurden bereits ausführlich besprochen.[2190] Darstellungen der Kreuzabnahme und Grablege scheinen ikonographisch keine besonderen Auffälligkeiten im 19. Jahrhundert aufzuweisen, wie an Einzelbeispielen ausgeführt wurde. Zur Pietà-Darstellung ist zusammenfassend festzuhalten, dass das Motiv der Trauer Mariens um ihren toten Sohn als Ausdruck der Mutterliebe (und Pendant zu Darstellungen der Madonna mit Kind) bevorzugt in der zweiten Jahrhunderthälfte auftrat und dort gerne auch ausschnitthaft in Nahansicht gezeigt wurde, wie beispielsweise bei **Emanuel Dite** (1819–1872) in seinem Gemälde *Pietà* (ABB.681)[2191] und in einer Pietà-Darstellung (ABB.682)[2192] bei **Jakob Smits** (1855-1928).[2193]

[2189] Zitiert aus: HAEBLER 1967, S. 9.

[2190] Zur Differenzierung der Begriffe „Beweinung“ und „Marienklage“/“Imago Pietatis“ s. SCHILLER 1971, Bd. 2, S.187ff. Zum Motiv der Imitatio Pietatis s. BÜTTNER, Frank O.: Imitatio Pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung, Berlin 1983, zur Beweinung s. insb. S.98-104 u. 157-159.

[2191] ABB: URL: http://www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.de.

[2192] ABB: *Christliches Kunstblatt,* 51, 1909, S. 249.

[2193] Das Motiv der Beweinung wird im Übrigen in den Evangelien nicht erwähnt, s. BADSTÜBNER/SACHS/NEUMANN o.J., Sp. 61.





ABB. 681-683

In beiden Gemälden ist der Leichnam Christi im Vordergrund dargestellt, Maria hinter ihm, den Toten mit beiden Händen haltend.

Das Motiv der Beweinung Christi durch Maria Magdalena ist insbesondere in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachten, häufig handelt es sich um (Andachts-) Bilder für den Privatbereich. Maria Magdalena ist eine Kernperson der Ikonographie des 19. Jahrhunderts, die immer wieder mit Christus zusammen gezeigt wird – sie scheint besonders geeignet, Menschlichkeit und Mitgefühl zu verkörpern. Aufgrund ihres eigenen, fehlerbehafteten Lebens symbolisiert sie das Menschliche per se. Ihre enge Beziehung zu Christus kommt besonders gut in ihrer Trauer am Leichnam Christi zum Ausdruck. Bei **Böcklin** wird Magdalena so wichtig, dass sie auch als Einzeldarstellung in dem Gemälde *Büßende Magdalena* von 1873 (ABB.683)[2194] in der Hamburger Kunsthalle erscheint. In **Böcklins** Gemälde *Pietà. Magdalenas Trauer an der Leiche Christi* von 1868 ist der Leichnam Christi weit ausgestreckt am Boden liegend gezeigt, auch ein Charakteristikum mehrerer Darstellungen des 19. Jahrhunderts. In einer *Pietà* von **Hippolite Flandrin** um 1861 (ABB.684)[2195] ist diese Haltung Christi ebenfalls umgesetzt, Maria ist als trauernde verschleierte Person im Hintergrund nur angedeutet. Waschutensilien, die auf die Totenwaschung hindeuten, sind wie hier, manchmal beigefügt.

[2194] ABB: AK: RAINER MARIA RILKE UND DIE BILDENDE KUNST SEINER ZEIT, hrsg. von Gisela Götte, Kat. Ausst. München 1996, München, 1996, S. 48.
[2195] ABB: DRISKEL 1992, S. 125, Nr. 46. Vergleichbar ist die Darstellung dank einer Anmerkung von Michael Bringmann, Mainz mit Sebastiano de Piombos *Pietà* in Viterbo (spiegelverkehrt).

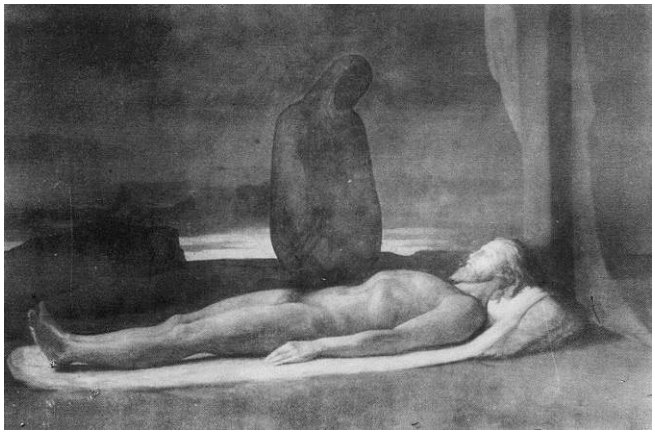


ABB. 684

Spezifisch für das 19. Jahrhundert sind (profane) Handlungen, die die Liebe der Menschen zu Christus ausdrücken, wie in Charles Verlats Gemälde *Der letzte Liebesdienst der Getreuen des Herrn/Joseph von Arimathia, Nicodemus und die Marien den Sarkophag Christi schmückend* (o.ABB.). An die Stelle von trauernden Menschen können auch Engel treten: Die Variante der Engelspietà wurde bereits erläutert, als ergänzendes Beispiel wird an dieser Stelle noch auf **Edouard Manets** Gemälde *Toter Christus mit trauernden Engel* (ABB.547)[2196] im Metropolitan Museum in New York verwiesen, wo der französische Typus der Engelspietà variiert und ein zweiter kniender Engel in Trauergestus hinzufügt wurde.[2197] Die Haltung des Toten Christus wirkt durch die Stützung des Engels, als ob Christus auf einem Thron gelagert wäre.

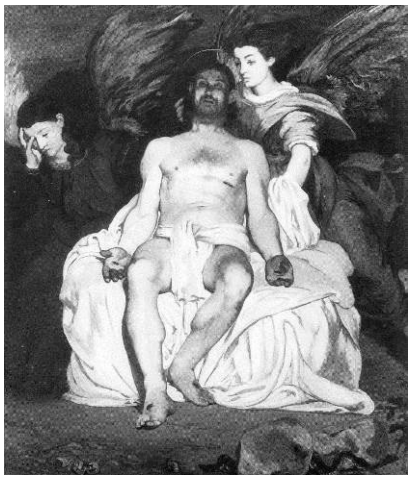




ABB.547 u. 685

Hierzu kontrastieren Darstellungen, die den toten Körper Christi ausgestreckt, teilweise gänzlich nackt am Boden liegend zeigen. In **Wilhelm Trübners** (1851-1917) Gemälde *Der von Kreuz abgenommene Christus* von 1874 (ABB.685)[2198] in den Bayerischen

[2196] ABB: THOMAS 1980, S. 71.
[2197] RDK, Bd. 5, 1964, Sp. 614.
[2198] ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 112. Zu Trübner Gemälde *Der von Kreuz abgenommene Christus* und zwei weiteren Versionen des „Toten Christus" s.a. BRAHNS, Jörn: „Das Begenheitliche". Mythologische, literarische, historische und religiöse Themen im Werk Wilhelm Trübners, in: AK: WILHELM TRÜBNER 1851-1917, Kat. Ausst. Heidelberg/München 1994/95, Heidelberg 1994, S. 21-35, insb. S. 21f.

Staatsgemäldesammlungen in München ist der Tote im Lendenbereich mit einem Tuch bedeckt, aber völlig alleine vor dunklem Hintergrund dargestellt. In der Radierung *Aus vielen Wunden blutest Du oh Gott* von 1896 (ABB.686)[2199] im Kunstmuseum in Leipzig greift **Käthe Kollwitz** (1867-1945) formal Holbeins Christus im Grabe auf. Christus wiederum nackt und lang ausgestreckt auf dem blanken Sarkophag liegend gezeigt. Inhaltlich spielt das Bild, das Kollwitz ursprünglich als Schlussbild des Weberzyklus' geplant hatte, auf die Weltanschauung der Künstlerin an, Leben und Tod Christi seien auf jeden Menschen oder ganze Bevölkerungsgruppen übertragbar als Synonym für das Leiden.[2200]

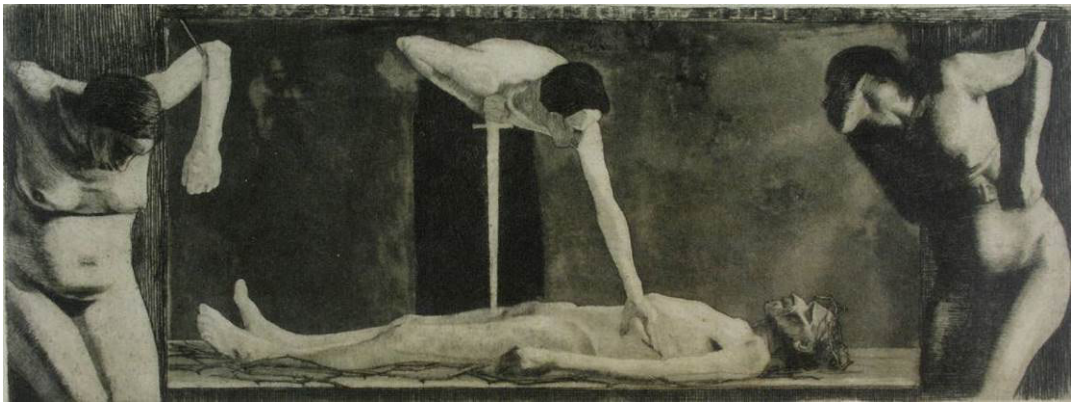


ABB.686

12.8 Noli me tangere - Christus und Maria Magdalena am Ostermorgen

Die auffallend oft im gesamten 19. Jahrhundert dargestellte Szene „Noli me tangere" ist (neben dem Thomaswunder) eine Schlüsselszene im Auferstehungszyklus.[2201] Geschildert wird die Begegnung Christi mit Maria Magdalena am Ostermorgen im Johannesevangelium (Joh. 20,11-18). Magdalena ist nicht in der Lage, in der ihr gegenübertretenden Gestalt Christus zu erkennen und verwechselt ihn zunächst mit dem Gärtner. Erst seine Stimme offenbart ihr, um wen es sich handelt; allerdings soll sie ihn nicht berühren.[2202] Belting verweist in diesem Zusammenhang auf die antike Tradition, die das Anfassen von Toten streng untersagt.[2203] Sowohl szenische Darstellungen mit dem leeren Grab und mitunter auch mit Grabwächtern und Engeln der Auferstehung (wie bereits in **Giottos** Darstellung

[2199] ABB: Bildarchiv Foto Marburg.
[2200] Ein weiteres Blatt (Kn 32 II) befindet sich im Käthe Kollwitz-Museum in Köln. – Hierzu s.a. KNESEBECK, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik. Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein, publiziert 1955. 2 Bde., Bern 2002.
[2201] BELTING 1990, S. 105.
[2202] Ebda., S. 106.
[2203] Ebda., S. 107.

in der Arenakapelle in Padua)[2204] sind im 19. Jahrhundert zu beobachten, als auch Darstellungen, die auf die großformatig wiedergegebenen Figuren von Christus und Magdalena reduziert sind. Solche treten insbesondere zum Ende des Jahrhunderts hin auf (s. Verzeichnis). Während Christus in der ersten Jahrhunderthälfte in Anlehnung an Vorbilder aus dem Spätmittelalter und der Renaissance (z.B. Tizians *Noli me tangere* oder Michelangelos *Auferstandener Christus*)[2205] oft nur mit dem Lendentuch gezeigt wird, erscheint er zum Jahrhundertende hin auch vollständig bekleidet und sehr menschlich wirkend, wie bei **Fritz von Uhde** (ABB.687)[2206].

ABB. 687



Auch die Darstellung des Kreuzesstabes, den Christus seit dem 9./10. Jahrhundert häufig hält, sowie die des mit der linken Hand vollzogenen Segensgestus', bleibt teilweise in den eher traditionell ausgerichteten Gemälden des 19. Jahrhunderts erhalten.

12.9 Die Verklärung Christi

Die Darstellung des verklärten Körpers Christi erfährt im Gegenteil zu der des Passionschristus keine signifikanten Neuerungen im 19. Jahrhundert. Obgleich die Transfiguratio Domini den Evangelienberichten (Mt. 17, 1-9, Mk. 9, 2-9 u. Lk. 9, 28-36) zufolge zu Zeiten des Erdenlebens Jesu stattfindet, wird hier der göttliche Charakter seines Wesens bereits durch die Verwandlung seines äußeren Erscheinungsbildes visualisiert. Gemäß des Bibeltextes wurden während eines Gebets auf einem nicht näher bezeichneten Berg im Beisein der Apostel Petrus, Johannes und Jakobus d. Ä. das Gesicht und die Kleidung Christi von einer überirdischen Leuchtkraft erfasst.

[2204] SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN. o.J., S. 269.
[2205] BELTING 1990, S. 108, der auch den Aspekt der Sexualität Christi ins Spiel bringt und erläutert.
[2206] ABB: BRAND 1992, S. 381, Abb. 99. Zu der Darstellung vgl. DAUN 1909, S. 746.

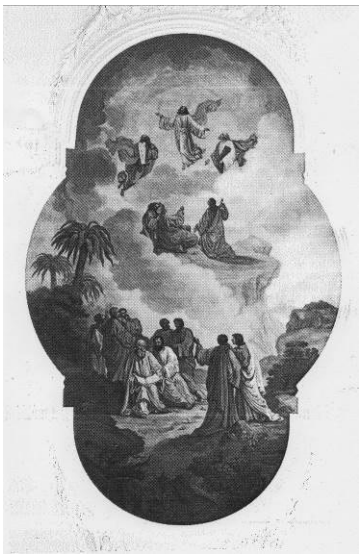
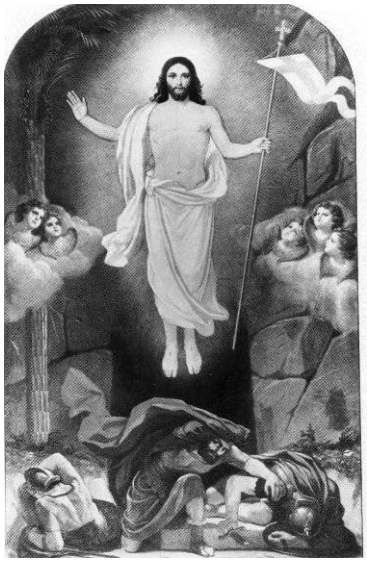




ABB. 688-690

Die Stimmen von Moses und Elias sprachen währenddessen zu ihm. Eine weitere Stimme aus einer Wolke, die mit Gott in Verbindung gebracht wird, hat Christus als dessen „wohl gefallenden Sohn" bezeichnet, auf den die Jünger hören sollten (Mt. 17,5). Die Verklärung wird zu einem recht beliebten Thema im 19. Jahrhundert und von Künstlern wie Karl Begas, Max Bentele, Julius Hübner, Gustav Jäger, Moritz von Schwind oder Eduard von Steinle interpretiert. Eine neue Ikonographie in der Darstellung wurde jedoch nicht geschaffen, vielmehr orientierte man sich weiterhin an Raffaels Vorbild, in dem Verklärung, Auferstehung und Himmelfahrt in dem in einer Wolke aufsteigenden Christus vereint werden. Als ergänzende Beispiele für die Raffael-Rezeption können auch Hans Laimbachers *Verklärung Christi* von 1821-25 (o.ABB.)[2207] oder **Anton Bütlers** (1819-74) *Verklärung Christi* von 1844 (ABB.688)[2208] angeführt werden;[2209] außerdem **Franz Vettigers** (1846-1917) Altargemälde *Auferstehung* von 1872 (ABB.689)[2210] in der Katholischen Pfarrkirche in Wittenbach. Diese Künstler vertraten wie auch **Melchior Paul von Deschwanden** (1811-81) die nazarenisch geprägte Kirchenmalerei der deutschsprachigen Schweiz.[2211] Das Christusbild entspricht dem ideal-schönen, klassischen Typus Overbecks,

[2207] ABB: AK: LUZERN 1985, S. 133, Nr. 3.
[2208] ABB: Ebda., S. 135, Nr. 6
[2209] Die genannten Künstler arbeiten traditionell, teilweise mit klassizistischen Anklängen, bei Bütler zeigt sich außerdem die Verwandtschaft zu den Werken Melchior Paul von Deschwandens, vgl. AK: LUZERN 1985, S. 135. Bütler kam im Alter von sechzehn Jahren an die Münchner Akademie, wo er u.a. Mitarbeiter bei den Freskenprojekten von Peter von Cornelius war. Ab 1840 ließ er sich in Luzern als Kirchenmaler nieder. 1848 wirkte an der Düsseldorfer Akademie. Zu den Künstlern der Schweiz s.a. BIOGRAFISCHES LEXIKON DER SCHWEIZER KUNST, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1998.
[2210] ABB: AK: LUZERN 1985, S. 247.
[2211] Deschwanden machte während seines Italien-Aufenthalts 1838-40 u.a. Bekanntschaft mit Overbeck, dessen nazarenische Auffassung und Stil ihn maßgeblich prägten. Er wurde zur zentralen Figur der Kirchenmalerei der (deutschsprachigen) Schweiz, - „ein wahrer Heiligenbilderproduzent." (ZELGER, in AK: LUZERN 1985, S. 18.). Zelger spricht von etwa zweitausend Werken, die Deschwandens Atelier verlassen haben und die vielfach durch Reproduktionen für alle Volksschichten bis nach Übersee Verbreitung fanden. Trotz der Kritik, die Deschwanden z.B. von Gottfried Keller anlässlich der großen Kunstausstellung in Zürich 1856 erhielt, erfreuten sich seine Werke größter Beliebtheit und Nachfrage, was zur umfangreicher Kopistentätigkeit durch von Deschwanden herangezogene jüngere Kollegen führte. Zu weiteren Werken Deschwandens s.u. und Verzeichnis.

was auch die Christusfigur Deschwandens in dessen *Auferstehung* von 1841 (ABB.690)[2212] in Posieux zeigt.

12.10 Christus als Guter Hirte

Das Gleichnis vom Guten Hirten nach den Evangelien des Lukas (Lk. 15,3-7) und Johannes (Joh. 10,1-16) ist kein Novum des 19. Jahrhunderts, es hat als Bildthema eine lange Tradition.[2213] Lukas berichtet in seinem Gleichnis von der Suche nach einem verlorenen Schaf aus der Herde von 100 Tieren und setzt über die Freude darüber (wie auch über eine verlorene Drachme) mit einem bekehrten Sünder gleich (Lk. 15,10). Johannes weiter und kontrastiert den Guten Hirten mit dem Tagelöhner, der bei Gefahr durch einen Wolf die Schafe im Stich lässt - im Gegensatz zum Guten Hirten, der seine Tiere schützt.



ABB. 691

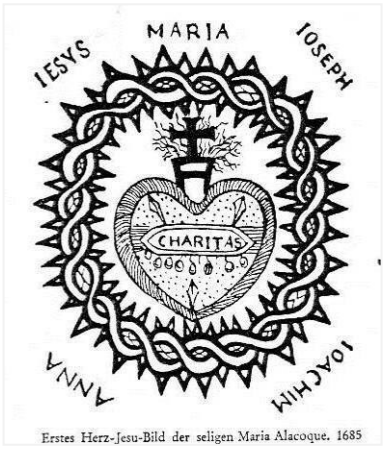
Das Motiv erfreute sich bei den Nazarenern besonderer Beliebtheit, es tritt hier vereinzelt in Gemälden, vornehmlich aber in Form von Zeichnungen und in der Druckgraphik auf. Namhafte Künstler wie Ferdinand Olivier, Eduard von Steinle, Joseph von Führich (s.a. Verzeichnis) gestalteten solche Blätter, sowohl in Form von szenischen Darstellungen als auch in Einzeldarstellungen, in denen der Hirte mit Schaf großformatig ins Bild gesetzt wird, wie hier in **Carl Müllers** *Pastor bonus* (ABB.691)[2214]. Das Thema des Guten Hirten ist noch im 20. Jahrhundert aktuell, so auch in Franz Marcs Gemälde *Der Hirte* im Guggenheim-Museum in New-York (o.ABB.). Anlässlich der Betrachtung des Bildes von Marc schreibt Legner: „Wo echte Volkskunst den Guten Hirten gestaltete, wie im Hinterglasbild, im kleinen Andachtsbild, schwingt die Tradition einer im Barock oder schon im Spätmittelalter begründeten Frömmigkeit unmittelbar nach. [...] Im Dilemma der neuen Kirchenkunst mühten sich viele um ein gültiges Bild. Vielleicht berührt uns am ehesten jenes, das gar nicht im Auftrag entstand, sondern bei dem der Mensch aus innerem

[2212] ABB: AK: LUZERN 1985, S. 100, Nr. I/8.
[2213] Zum Thema Christusallegorien im 19. Jahrhundert s.a. SCHARF 1968, S. 135-138. Hier wird auch auf den katholischen Theologen Ludwig Anton Haßler verwiesen, der das Bild des „Erlösers“ in Form des Guten Hirten oder Kinderfreundes neben Darstellungen Christi mit verklärtem Leibe nach der Auferstehung befürwortet hat, s. Ebda., S. 135.
[2214] ABB: SCHINDLER 1982, S. 180.

Anliegen malte – wie z.B. der Hirte von Franz Marc [...]. Ob aber dem Maler bei der Genesis des Bildes die Lukasparabel gegenwärtig war, wird kaum zu beantworten sein.“[2215]
Die im 19. Jahrhundert neu entwickelte Ikonographie der Türe zu den Schafen, an die Christus anklopft (s. Joh. 10, 1-6) oder auch die Gleichsetzung Christi mit dieser Türe (bei Philipp Veit, Holman Hunt oder Hans Sandreuter etc.) wurde oben bereits ausführlich erläutert.

12.11 Herz-Jesu-Darstellungen: Christus Cardiophorus

Prinzipiell bezieht sich die Herz-Jesu-Verehrung auf den Gedanken, dass nicht nur die ganze menschliche Gestalt Christi, sondern auch Teile dieser anbetungswürdig seien.



Erstes Herz-Jesu-Bild der seligen Maria Alacoque. 1685



ABB. 692 u. 693

Im Zentrum der Verehrung steht allerdings nicht das Herz als menschliches Organ, sondern das göttliche Herz. Das Herz Jesu wird als Symbol der von den Menschen vielfach verkannten und missachteten Liebe des Gottessohnes angesehen.[2216]
Die im 19. Jahrhundert häufig auftretenden Herz-Jesu-Darstellungen sind keine Erfindung der Künstler dieser Epoche. Dennoch haben diese, wie unten ausgeführt werden wird, eine sehr charakteristische Prägung dieses Motivs vorgenommen, die noch heute Gültigkeit hat. Bilder, die nur das göttliche Herz zeigen, sind von denjenigen zu unterscheiden, die das Herz in Verbindung mit der Christusfigur darstellen.[2217] Im Gegensatz zu den bereits aus dem Mittelalter überlieferten Herz-Jesu-Bildern ohne Christusfigur, in welchen das Herz

[2215] LEGNER 1959, S. 43.
[2216] BRAUN, Joseph: Handlexikon der katholischen Dogmatik, Freiburg/Breisgau 1926, S. 150. Zu den Herz-Jesu-Darstellungen s. insb. SAINT-LAURENT, Grimouard C. de: Les images du Sacre Cœur, Paris 1880, z.T. bereits zuvor in der *Revue de l'art cretien*, 27, S. 347ff. veröffentlicht. - STOLZ, Michael: Die Darstellung des göttlichen Herzens Jesu in der bildenden Kunst, in: *Der Kirchenschmuck*. Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau, 20, 1889, S. 86-88.- HATTLER, Franz: Die bildlichen Darstellungen des göttlichen Herzens und die Herz-Jesu-Idee, Innsbruck ²1894. - HARTIG, Michael: Das deutsche Herz-Jesu-Bild, in: *Das Münster*, 2, H. 3/4, 1948, S. 77-99. - LE BRUN, J.: Politics and Spirituality: The Devotion to the Sacred Heart, in: *Concilium*, 69, 1971, S. 29-43.
[2217] Das Herz Jesu kann auch eingebunden sein in Darstellungen wie Geburt Christi, Gebet Jesu am Ölberg, Ecce-Homo, Jesus die Kinder segnend oder Der Gute Hirte.

auch mit den heiligen fünf Wunden, den Leidenswerkzeugen oder dem Namenszug Jesu kombiniert sein kann, erscheint die Verbindung mit der Person Christi erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.[2218] Ausschlaggebend für die Herz-Jesu-Verehrung und somit auch für die Verbreitung der Herz-Jesu-Bilder waren die Visionen der Nonne Maria Margarethe Alacoque (1673-75), die 1673 in einer Erscheinung Christus mit fünf Wunden und flammendem Herzen sah.[2219] Die älteste bekannte Darstellung dieser Vision wurde von einer Novizin des Klosters in Tinte zum Zwecke gemeinsamer Andacht angefertigt. Abgebildet ist das Herz Jesu mit dem in die Wunde eingeschriebenen Wort „Charitas" (ABB.692)[2220]. Aus einer Öffnung treten die drei Nägel, Flammen und ein Kreuz hervor. Das Herz ist von der Dornenkrone umrahmt. Die Art der Darstellung erinnert Sellier an spätere Devotionalbildchen zu diesem Thema, die insbesondere in den Klöstern beliebt waren.[2221] In einem 1726 veröffentlichten Buch von P. Gallijet wird die Erscheinung des mit dem Kreuz beladenen Christus gegenüber der Nonne Maria Alacoque dargestellt. Mit ausgestreckter Hand bietet Christus ihr sein Herz wie zum Geschenk dar.[2222] Umgesetzt hat diese Erscheinung im 19. Jahrhundert auch **Melchior Paul von Deschwanden** in seinem großformatigen, in nazarenischem Stil gehaltenen Gemälde *Christus erscheint Margaretha Maria Alacoque* von 1864 (ABB.693)[2223] für das Kloster Visitation in Solothurn (heute in der Friedhofskapelle). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte die Herz-Jesu-Verehrung innerhalb der katholischen Kirche einen immensen Aufschwung, Leo XIII. hat 1856 den Herz-Jesu-Tag zum offiziellen Kirchenfest erhoben, 1889 wird es unter Leo XIII. zu einem Fest erster Klasse und 1899 wird eine Herz-Jesu-Weihe durchgeführt, Pius XI. schließlich gliederte eine privilegierte Oktav an.[2224]

[2218] Die Anfänge der Verehrung und Literatur des Herzen Jesu liegen in der mittelalterlichen Mystik begründet und stammen ursprünglich aus dem deutschen Sprachgebiet s. HATTLER, P. Franz S.: Die bildlichen Darstellungen des göttlichen Herzens und die Herz-Jesu-Idee, Innsbruck [2]1894, S. 5, hier werden auch frühe Überlieferungen von Herz-Jesu-Darstellungen aufgeführt. Schreyer zufolge geht die Herz-Jesu-Andacht bis ins 12. Jahrhundert zurück, s. SCHREYER, Lothar: Das Christusbild und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Salzburg 1960, S. 238. Um 1200 entstand das erste bekannte Herz-Jesu-Lied „Summi regis cor aveto" des deutschen Prämonstratensers Hermann Joseph von Steinfeld, 1250 verfasste der Franziskaner David von Augsburg Herz-Jesu-Gebete. Außerdem sind Herz-Jesu-Visionen überliefert, die drei Nonnen von Helfta erfahren haben. Maßgeblich an seiner Verbreitung beteiligt waren im späten Mittelalter die Kölner Karthäuser und die Gesellschaft Jesu, s. KIRSCHBAUM: Bd. 2, Sp.250. Außerhalb des deutschen Sprachraumes lassen sich vor dem 16. Jahrhundert kaum Hinweise der Verehrung des Herzen Jesu aufzeigen, s. HARTIG 1949, S. 78.

[2219] LCI, 1990, Bd.2, Sp. 252. Die ersten Herz-Jesu-Andachten werden 1685 abgehalten, 1755 wird das Herz-Jesu-Fest offizielle Feier, von Papst Clemens XIII. zunächst nur für Polen gestattet, 1765 werden Messe und Offizinium erlaubt, Der Kult wurde in Polen und Frankreich insbesondere durch Marie Leczynskaya, die Gemahlin Ludwigs XV. verbreitet, s. LThK, Bd. 4, 1960 Sp. 1013-15, vgl. HARTIG 1948, S. 77.

[2220] ABB: RICHSTAETTER, K.: Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters, Paderborn 1919, S. 368, Abb. b.

[2221] SELLIER 1981, S. 234.

[2222] HATTLER 1894, S. 13.

[2223] ABB: AK: LUZERN 1985, Nr. I/30. Literatur zum Gemälde ebda. S. 109.

[2224] HARTIG 1948, S. 77.

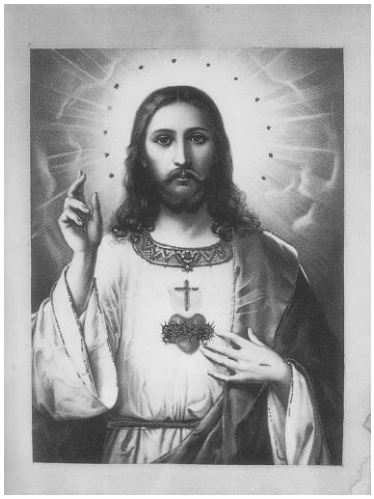




ABB. 694 u. 695

Die gegenreformatorische Bewegung sah im Herz Jesu ein Symbol von Gottes allumfassender Liebe. In Frankreich erreichte der Kult mit dem Bau von Sacré Cœur in Paris (Grundsteinlegung 1875) seinen Höhepunkt. Dort wie in Deutschland wurden die Darstellungen weit verbreitet, im 19. Jahrhundert hauptsächlich als Devotionalbilder. Christus präsentiert seine Wunden und sein Herz, umrahmt von Motiven aus der Transsubstantionssymbolik. Sellier betont: „Wie nirgend wo sonst in der Sakralkunst haben sich die Künstler, die sich mit dem Thema befaßten, in dieser direkten Form der Bildsprache der Andachtsgrafik bedient, was sicherlich auch damit zusammenhängt, daß dort seine ikonographischen Ursprünge zu suchen sind. Diese Thematik war ähnlich wie ‚Christus als Kinderfreund' oder ‚Christus im Tempel' mehr als andere Sujets von vorneherein für als kunstfern geltende Zielgruppen, nämlich Frauen und Kinder bestimmt."[2225]

Das Herz-Jesu-Thema kann in Form von Einzelbildern (Andachtsbildern) auftreten wie in der hier gezeigten Druckgraphik eines unbekannten Künstler (ABB.694)[2226] oder es ist in Szenen aus dem Leben Christi eingebunden. Die einzelnen Gemälde unterscheiden sich nicht wesentlich in ihrer Gestaltungsweise, haben sich also der Serienproduktion der Andachtsgraphik angenähert. Die Darstellungen sollten offenbar vor allem ausschließlich auf das Gemüt des Betrachters abzielen. Thomas-Ziegler konstatiert hierzu: „Der süßlich-sentimentale Gesichtsausdruck, der ausnahmslos allen […] bekannten Gemälden gemein ist, ist ebenfalls auf die Funktion dieser Bilder zurückzuführen. Der Akzent wurde immer auf den von den Nazarenern inspirierten sanften, milden Christustypus gelegt, der frontal

[2225] SELLIER 1981, S. 235.
[2226] ABB: THOMAS-ZIEGLER 1998, S. 25, Nr. 4.

zum Betrachter ausgerichtet, entweder auf sein flammendes Herz vor der Brust hinweist oder, wie auf dem ersten Herz-Jesu-Bild, das Battoni 1760 für San Gesu in Rom angefertigt hat, zu sehen ist [...] sein Herz auf der linken Hand darbietet."[2227] Auf dem genannten Bild von **Pompeo Girolamo Bat(t)oni** (1708-1787) ist Christus mit idealschöner Physiognomie, die an Leonardos Christusbild erinnert, dargestellt (ABB.695)[2228]. Battonis Christusbild (mit dem charakteristisch geneigten Kopf) wird als Prototyp für „zahllose Darstellungen der Folgezeit" bezeichnet, die im *Christlichen Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* und in der Zeitschrift *Die christliche Kunst* abgebildet wurden.[2229]

Als weitere charakteristische Beispiele für Herz-Jesu-Bilder des 19. Jahrhunderts werden eine Graphik **Edward von Steinles** von 1831 (ABB.334) und **Philipp Veits** *Herz-Jesu* um 1870 (ABB.696)[2230] angeführt. Im Gegensatz zu Battonis Darstellung wird hier lediglich auf das Herz verwiesen; es wird nicht in der Hand Christi gezeigt. Auch variiert der Christustypus prinzipiell, der in der Regel idealschön, mal eher süßlich, mal distanziert und würdevoll erscheint. Häufig steht Christus in den Herz-Jesu-Darstellungen in direktem Blickkontakt zum Betrachter und fordert so zur persönlichen Andacht auf. Durch ihre Direktheit und klare Bildaussage sprechen sie auch die breiten Schichten an. Sie treten als Skulpturen in Kirchenräumen ebenso auf wie in der Reproduktionsgraphik, wo das Christusbild in der Regel deutlich milder und weicher gezeichnet wird. Sowohl die Darstellungen des Guten Hirten als auch des Christus Cardiophorus und des Kinderfreundes sind Themen, die in der christlichen Reproduktions-Graphik des 19. Jahrhunderts besonders großen Anklang gefunden haben. Sie beschränken sich auf das milde schöne (nazarenische) Christusbild.





ABB. 334 u. 696

[2227] Ebda., S. 237.
[2228] ABB: KÜNSTLE, Bd. 1, 1928, Abb. 352. Von Battoni stammt auch das Gemälde: *Die vier Weltteile beten das Herz Jesu* aus der Karmeliterinnenkirche in Lissabon.
[2229] LCI 1990, Bd. 1, Sp.253.
[2230] SUHR 1991, S. 259. ABB: Ebda., S. 482, Abb. 101 G 43.

13. Zusammenfassende Beobachtungen zum Christusbild

In dieser Arbeit wurden Christusdarstellungen sowohl in szenischen Zusammenhängen der Vita Christi als auch Einzeldarstellungen betrachtet. Die Einzeldarstellung Christi ist als das eigentliche „Christusbild" besonders aussagekräftig und wird somit einer gesonderten abschließenden Betrachtung unterzogen.[2231]

Vornehmlich in der ersten Jahrhunderthälfte ist das Christusbild stark an traditionellen Vorbildern orientiert.





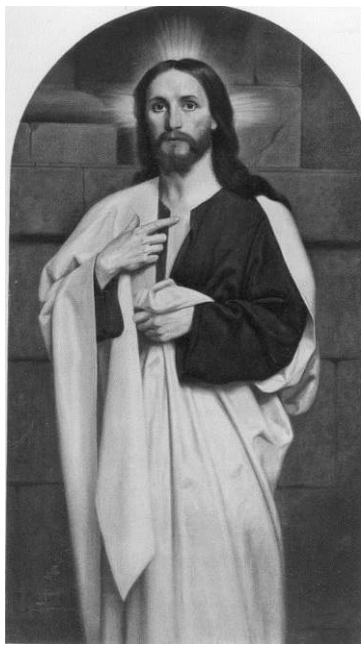


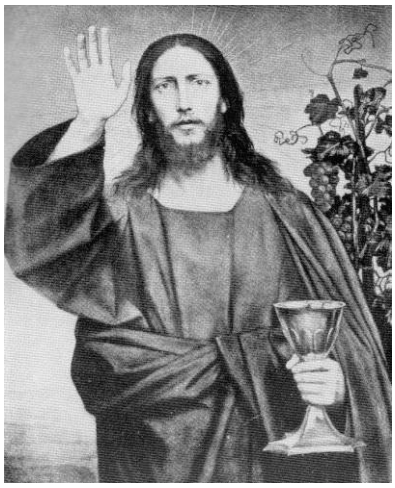
ABB.208, 697-698

Overbecks Gemälde *Der Heiland in den Wolken mit dem Kreuz auf der Schulter* (ABB.208) und *Der Weltenrichter* (ABB.697)[2232] von **Johann Peter Götting** (1795-1855)[2233] zeigen eine recht stereotype Christusfigur: Christus ist in der Regel in seiner Deitas in dem auf Raffael zurückgehenden und von Overbeck bzw. Schadow geprägten Typus mit rötlich-blondem Haar, zweigeteiltem Bart und länglich-ovalem, ideal-schönem Gesicht gezeigt. Er ist sitzend oder stehend und meist in Frontalansicht in antikisierendem Gewand dargestellt, so beispielsweise in einem Gemälde von **Edmonts-Alt** (ABB.698)[2234]. Seine rechte Hand ist meist erhoben (je nach Thematik im Rede- oder Segensgestus), während die Linke Attribute wie das Kreuz, die Weltkugel oder auch den Kelch hält. Die Figuren wirken

[2231] Hier werden sowohl bereits analysierte Bilder angeführt, als auch weitere Werke gezeigt, die bislang nicht gezeigt werden konnten.
[2232] ABB: URL: http://www.lempertz-online.de.
[2233] Zu Götting s. NAGLER, Georg Kaspar: Neues Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 5, München 1837, S. 259. - FEY, J.: Zur Geschichte Aachener Maler des 19. Jahrhunderts, in: *Aus Aachens Vorzeit. Mitteilungen des Vereins für Kunde der Aachener Vorzeit*, 10, 1897, Nr. 4/8, S. 61f.
[2234] ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1908/09, H. 7, o.S. Es handelt sich hier um eine Reproduktion aus dem Verlag der „Gesellschaft für christliche Kunst GmbH München".

statuenhaft und unterschieden sich wenig von den plastischen Darstellungen beispielsweise von Thorvaldsen oder Dannecker.

Weniger statisch, dafür „lebendiger" erscheint in der zweiten Jahrhunderthälfte **Eduard von Gebhardts** *Segnender Christus* von 1886 (ABB.699)[2235]. Die Figur ist leicht nach rechts geneigt, ihr rechter Arm ist auf Kopfhöhe gehalten; er bildet mit der linken Hand, die den Kelch hält, eine Diagonale.[2236] Christus hat fein geschnittene Gesichtszüge, die Augen blicken den Betrachter an, sein Kopf wird von einer Aureole gerahmt, seitlich von ihm befindet sich ein Weinstock als Hinweis auf die Eucharistie. Eine Abweichung von den traditionellen Darstellungen ist also zu beobachten. Ein gealterter Mann mit deutlichen Lebens- und Leidensspuren hingegen ist Gebhardts Christus im *Abendmahl* aus der Düsseldorfer Friedenskirche 1897-1907, hier in einer Skizze abgebildet (ABB.700).[2237] Die Skizze wurde nach einem lebenden Modell angefertigt und ist identisch mit dem Christus des Gemäldes.





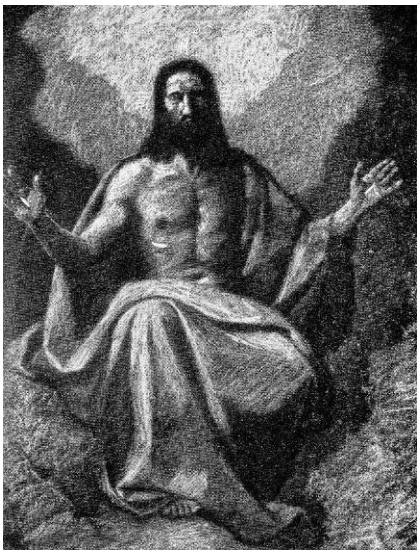


ABB. 699-701

Auch **Fugels** Bild *Der Gottessohn* (ABB.701)[2238] verknüpft alte und neue Elemente: In seiner aufrechten Haltung und Frontalität, mit entblößtem Oberkörper und ausgebreiteten Händen, welche die Wundmale präsentieren, erinnert er an traditionelle Vorbilder (des verklärten Christus oder des thronenden Himmelskönigs). Der Christuskopf mit dunklem

[2235] ABB: GROSS 1989, S. 247, Abb. 293.
[2236] Eduard von Gebhardt hat bereits Ende der siebziger Jahre mehrere Christusköpfe für die Kirche in Lanckwitz bei Berlin geschaffen, von denen keine Abbildungen vorliegen (s.a. Verzeichnis). Bei Schaarschmidt ist ferner ein 1878 entstandener Christus „im Brustbild" aufgeführt, SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 262. Boettcher führt außerdem einen weiteren, sehr ähnlichen *Christuskopf* aus demselben Jahr auf, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 19.
[2237] ABB: BONE 1907/08, S. 220. Die Christusfigur ist identisch mit derjenigen im Gemälde, der Künstler hatte ein lebendes Modell hierfür.
[2238] ABB: ROTHES 1925, S. 121, Abb. 125.

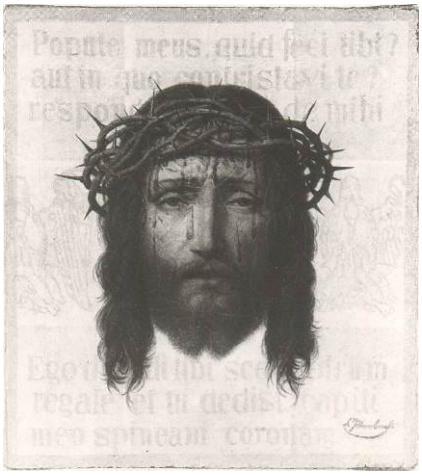
Haar, ausdrucksvollem Gesicht und jüdischer Physiognomie jedoch entspricht der modernen, ethnographisch-genauen Auffassung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Strahlenkranz und „göttliches Licht“ im Hintergrund seines Kopfes weisen auf seine Deitas.

In den Andachtsbildern, die den dornengekrönten Christus als Ecce Homo zeigen oder in den Vera-Ikon-Darstellungen tritt Christus im 19. Jahrhundert sowohl als idealschöner Christus ohne Leidensspuren wie auch als der vom Schmerz gezeichnete leidende Menschensohn auf. Von unversehrter Schönheit ist beispielsweise **Philipp Veits** *Schmerzensmann* (ABB.271). Er zeichnet sich durch ein längliches Gesicht, eine schmale Nasenpartie, durch feine, idealisierte und liebliche Züge aus. Obwohl hier der dornengekrönte Christus dargestellt ist, fehlen die Hinweise auf Schmerz und Pein in seinem Gesicht. Diese werden traditionell in Form von Blutstropfen, einem von Falten durchzogenen schmerzverzehrten Gesicht, zusammen gezogenen Augenbrauen und traurig blickenden, in tiefen Höhlen liegenden Augen geschildert. Häufig wird der leidende und dornengekrönte Christus mit dunklerem Haar wiedergegeben.



ABB. 271





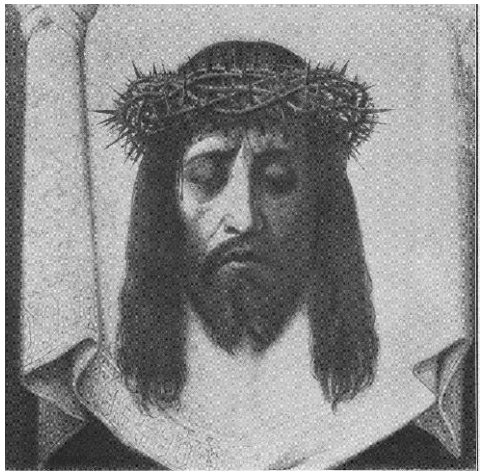


ABB.88 (Detail), 398, 353

Ein solch stereotypes überzeitliches Christusbild wird sowohl in **Johann Peter von Langers** *Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch* (ABB.88, Detail) als auch in **Franz Ittenbachs** *Antlitz Christi* (ABB.398)[2239] geschildert. Der dornengekrönte Christuskopf des Klassizisten Langer unterscheidet sich prinzipiell wenig von dem des Nazareners

[2239] ABB: AK: TRIER 1996, S. 148, Nr. 142.

Ittenbach.[2240] Ittenbach zeigt das *Antlitz Christi* vor einem Hintergrund mit lateinischer Schrift.[2241] Er ist frontal zum Betrachter hin ausgerichtet, den er sorgenvoll und schmerzerfüllt anblickt. Sein Haar ist dunkel, etwa schulterlang und wellig, ein ebenfalls dunkler Vollbart rahmt das schmale Gesicht mit langer Nase, kleinen Augen unter schweren Lidern sowie schmalen Augenbrauen. Im Gegensatz zu Veit hat Ittenbach deutlich zwischen dem Passionschristus und sonstigen Darstellungen (der Vita Christi, Christus als Verklärter oder Auferstehender) unterschieden, was sein Christusbild in dem Gemälde *Die ersten Jünger Jesu* von 1835 (ABB.399, Detail)[2242] belegt: Hier ist Jesus zwar ebenfalls dunkelhaarig, aber mit idealisiertem Gesicht in zarter und fragiler Gestalt gezeigt.



ABB. 399

Auch **Edward von Steinles** Bild *Schweißtuch, nach der Legende der heiligen Veronika* von 1867 (o.ABB.)[2243] zeigt den Passionschristus, ebenso wie eine Auftragsarbeit mit dem Titel *Schweißtuch Veronikas* von 1885 (ABB.353)[2244]. Eine starke Orientierung an mittelalterlichen Bildern kommt unter anderem in vielen volkstümlichen Beiträgen unbekannter Künstler, wie in dem Kastenbild *Schweißtuch der hl. Veronika* (o.ABB.)[2245] oder in dem *Schweißtuch der Veronika* aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (o.ABB.)[2246] zum Ausdruck. Prinzipiell orientieren sich diese Bilder an den (spät-) mittelalterlichen Andachtsbildern, Künstler wie Veit stärker an Vorbildern wie Hans Memling, andere eher an **Albrecht Dürers** Darstellungen. Sowohl dessen Holzschnitt *Christuskopf* aus den Vorzugsdrucken des *Kunstwarts* (ABB.702)[2247] als auch der Stich *Schweißtuch von zwei Engeln gehalten* um 1513 im British Museum in London (ABB.703)[2248] zeigen einen eindringlich blickenden Christus mit Dornenkrone und leidvollen Gesichtszügen.

[2240] Vgl. WILHELMY, Winfried: Die unsichtbare Wahrheit des Geistes. Der leidende Christus des überzeitlichen Passionsbildes, in: AK: TRIER 1996, S. 22. Möglicherweise ist das hier beschriebene Gemälde mit dem bei Boetticher aufgeführten Bild *Das Schweißtuch der heiligen Veronika*, signiert „F. Ittenbach 1876", identisch. Ob die Signatur mit Datum verloren, oder ob es sich um ein weiteres Bild mit selben Thema handelt, steht offen, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 629, Nr. 42.
[2241] Inschrift: „Popule meus quid feci tibi…" s. Abbildung.
[2242] ABB: AK: BILDERFABRIK 1973, S. 114, Abb. 171.
[2243] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822.
[2244] ABB: STEINLE, Alphons Maria von (Hrsg.): E. v. Steinle, des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, 1910, Abb. 85.
[2245] ABB: AK: TRIER 1996, S. 146, Nr. 139, Katalogtext ebda., S. 217.
[2246] Ebda., S. 147, Nr. 140.
[2247] ABB: *Das christliche Kunstblatt*, 51, 1909, S. 73.
[2248] ABB: SCHOCH/ MENDE/ SCHERBAUM 2002, Bd. 1, S. 164, Nr. 68.





ABB. 702 u. 703

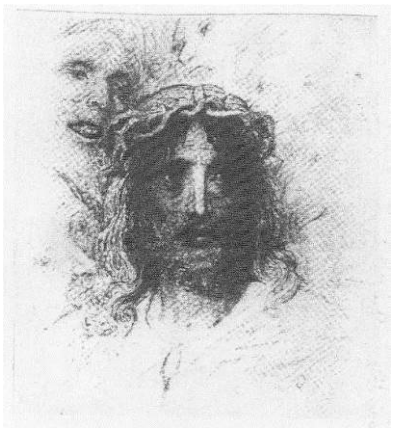
Das Schweißtuch der Veronika wird im ausgehenden 19. Jahrhundert auch sehr häufig im Bereich der Reproduktionskunst abgebildet.



ABB. 704

Eine ungewöhnliche Interpretation der Vera Ikon zeigt **Paul Delaroche** in seinem Gemälde *Saint Veronique* von 1856 (ABB.704)[2249] im Musée du Louvre in Paris. Während das Antlitz Christi auf dem Schweißtuch in traditioneller Darstellungsweise im Hintergrund hängt, liegt davor die „heilige Veronika" in Gestalt einer zeitgenössisch gekleideten Frauenfigur ausgestreckt bäuchlings auf dem Boden.

[2249] ABB: FOUCART 1987, Fig. 187.



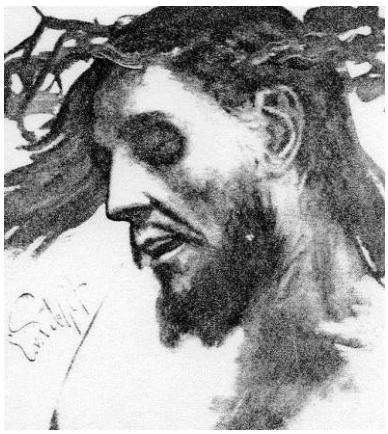
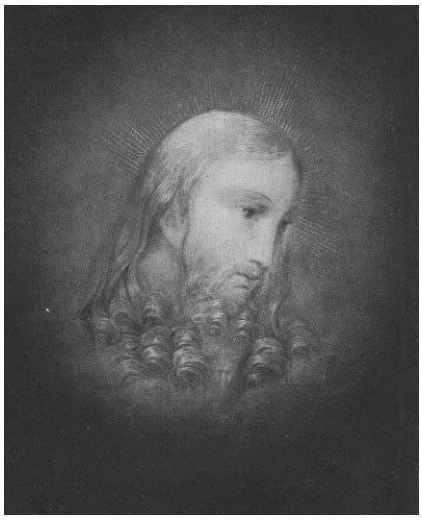


ABB. 705-707

Auch in Zeichnungen und Studien für verschiedene Szenen wie Kreuztragung und Kreuzigung beschäftigt sich der Künstler mit dem Passionschristus: Als Beispiele fungieren **Gustave Dorés** Zeichnung *Christuskopf* um 1881 (ABB.705)[2250] und *Christus mit der Dornenkrone* (ABB.706)[2251] von **Joseph Kriehuber** (1800-1876). Während Kriehuber einen ideal-schönen Christus mit ebenmäßigen Zügen, schlanker Nase und hohen Wangenknochen zeigt, wirkt Dorés Christus deutlich markanter und vom Leid geprägt, ein Aspekt, der sich in einer *Kopfstudie eines Kruzifixus* von **Eduard von Gebhardt** (ABB.707)[2252] mit einer stark verschatteten Augenpartie und ausgeprägten Nasolabialfalten noch verstärkt. Außerhalb von Passionsszenen treten neben Kopfstudien auch Gemälde mit Einzeldarstellungen oder Halbfiguren von Christus auf. In der Regel erscheint zunächst in der ersten Jahrhunderthälfte der weiche nazarenische Christustypus von Overbeck (ABB. 198, Detail), der insbesondere auch von Edward von Steinle übernommen wurde (ABB. 346).



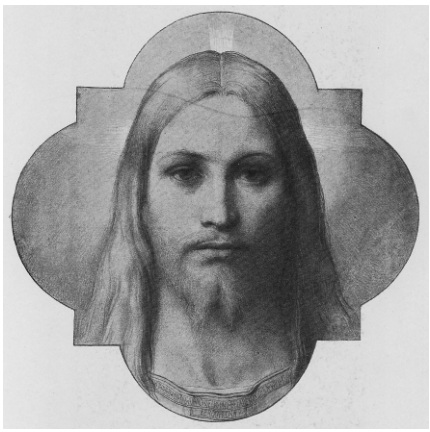


ABB. 198 u. 346

[2250] ABB: Reproduktion aus dem Kunsthandel, Quelle unbekannt.
[2251] ABB.: BK MITTELRHEIN-MUSEUM KOBLENZ 1999, s. 412, Nr. 625.
[2252] ABB: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 209.

Von **Gerhard von Kügelgen** (1772-1820) sind beispielsweise drei lebensgroße Brustbilder *Christus, Johannes und Magdalena* aus dem Jahr 1812 (o.ABB.) überliefert. Ausgestellt wurden die Originale des Johannes und der Magdalena auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1814.[2253] **Georg Friedrich Kersting** (1785-1847)[2254], der sich in Kügelgens (und Caspar David Friedrichs) Dresdener Künstlerkreis bewegte, hat in seinem Ölbild *Christuskopf* von 1821 (ABB.708, S. 478)[2255] einen sehr weiblich und zart wirkenden Christuskopf im Dreiviertelprofil dargestellt, der sich nach rechts neigt und von einem Strahlenkranz umfangen wird. Die blonden Haare fallen in Lockenbündeln auf seine Schultern. Auch Joseph Schlotthauers Christusbild wird von der Kunstkritik als lieblich bezeichnet: Aus seiner Hand sind mehrere Gemälde mit Christusköpfen (o.ABB.) schriftlich überliefert, die den Beschreibungen seiner Zeitgenossen zufolge als „schön“ und „süßlich“ bewertet wurden.[2256]

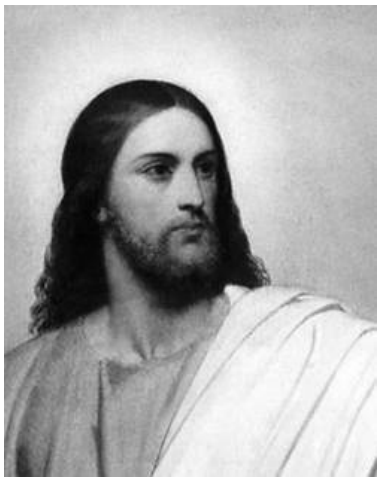
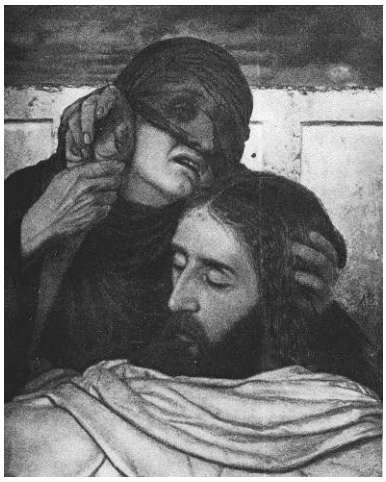
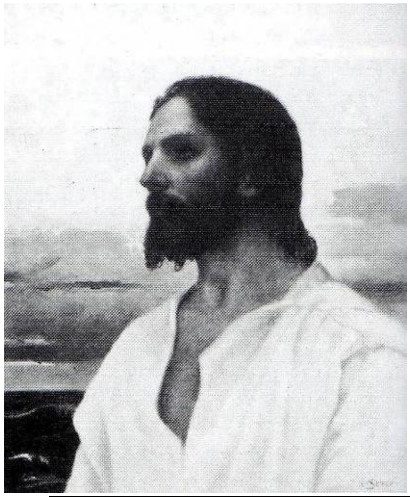
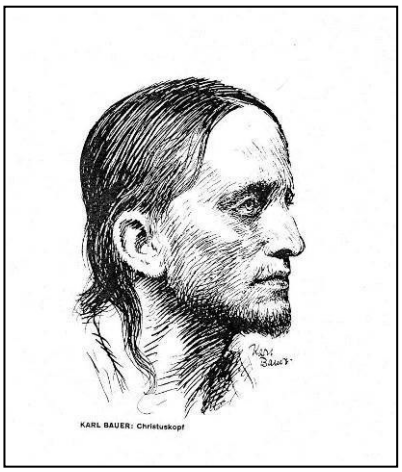






ABB. 202, 709, 602, 710-711

[2253] Die Ölgemälde wurden für den Königsberger Bankier Schiffert geschaffen, Repliken für die Bankiers Benecke und Lorck in Berlin wurden vom Künstler ausgeführt, ferner ist eine Kopie genannt, s. BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 782, Nr. 48ff. Zu Kügelgen s. insb. HELLERMANN, Dorothee von: Gerhard von Kügelgen (1772-1820). Das zeichnerische und malerische Werk. Reimer, Berlin 2001.

[2254] Zu Kersting s. insb. SCHNELL, Werner: Georg Friedrich Kersting (1785-1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog, Berlin 1994. - KOVALEVSKI, Bärbel: Georg Friedrich Kersting. 1785-1847, Berlin 2010.

[2255] ABB: SCHNELL 1994, A 87.

[2256] BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 585, vgl. RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 301.

Idealschön, aber mit dunklerem Haar, handelt es sich um eine Variante des Overbeckschen Christustypus (ABB.202, Detail); er wird parallel zu dem rotblonden verwendet, beispielsweise bei **Ary Scheffer** (ABB.709, Detail)[2257] oder auch von **Böcklin** (ABB.602, S. 479). Bei Böcklin allerdings wirkt die Physiognomie Christi mehr jüdisch, mit einer etwas stärker gebogenen Nase und „realitätsnäherem", weniger idealisiertem Aussehen.

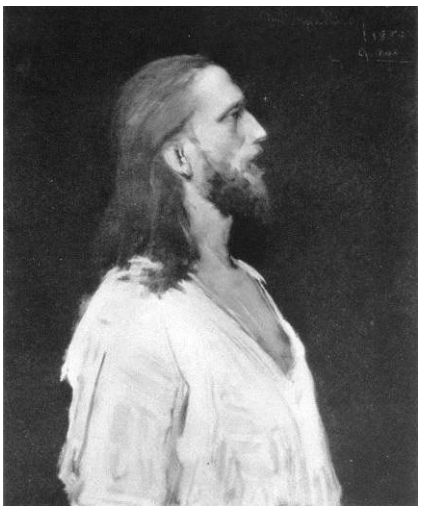
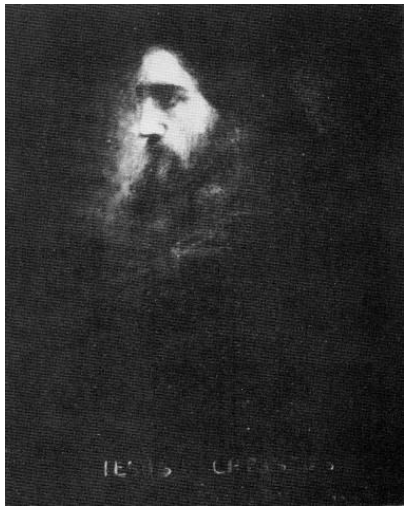
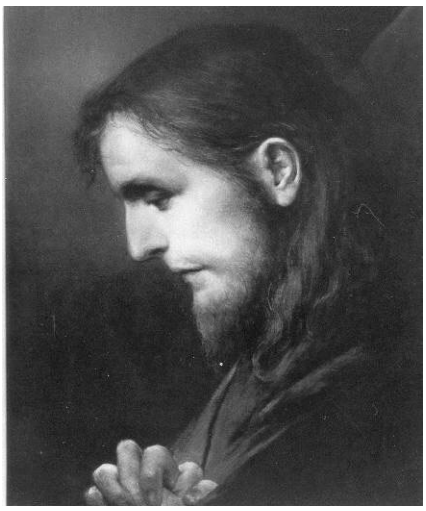




ABB. 497, 712 u. 713

Der dunkelhaarige Typus wird noch im 20. Jahrhundert verwendet, so von **Emil Seifert** in dessen Gemälde *Christus* vor 1910 (ABB.710)[2258]. Christus ist großformatig als Halbporträt in Dreiviertelansicht ohne Heiligenschein vor dem Meer gezeigt – er kommt ohne Gestik aus, hat „klassische" Züge und ist (bis auf das kürzere Haar) mit Ary Scheffers *Christuskopf* vergleichbar; beide Figuren wirken auch ohne Nimbus würdevoll und erhaben.[2259] Die reine Profilansicht hat **Karl Bauer** (1868-1942) für seinen *Christuskopf* (ABB.711)[2260] gewählt; wie bei Seiferts Christuskopf treten verschattete Augenpartien und kinnlange Haare als auffällige Merkmale auf. Ohne Bildtitel ist dieser kaum als „Christus" identifizierbar. Die Profilansicht Christi, die bereits Lavater favorisierte, erleichtert meines Erachtens die Darstellung eines markanteren Gesichtsausdruckes wie er in **Munkácsys** *Brustbild Christi* (ABB.497) zum Ausdruck kommt, wobei es sich hier aber um kein autonomes Kunstwerk, sondern um eine Studie handelt. Die Gemälde *Jesus Christus* (ABB.712)[2261] von **Leo Samberger** (1861-1949) und *Der betende Christus* (ABB.713)[2262] von **Gabriel von Max** wirken relativ ähnlich aufgrund des kontrastierenden dunklen Hintergrundes, einer prägnanten, recht großen und leicht gebogenen Nase sowie tief verschatteten Augen.

[2257] ABB: Kunsthandel, Quelle unbekannt.
[2258] ABB: GROSS 1989, S. 444, Abb. 593.
[2259] Gross sieht den Christus von Seiffert in der Nachfolge Renans als genial an, s. Ebda.
[2260] ABB: HORN, Curt: Das Christusbild unserer Zeit, Berlin 1929, Abb. 17.
[2261] ABB: GROSS 1989, S. 445, Abb. 595.

Die *Christus-Studie* von 1891 des Künstlers Fidus nimmt den frontalen Typus wieder auf und demonstriert das Bild des starken Christus, das bereits für die Skulptur der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert als Charakteristikum beobachtet wurde. Zur Veranschaulichung dieses Typus' wird noch einmal die Kopfansicht von **Antokolskys** *Ecce Homo* (ABB.714)[2263] gezeigt. Die Vorstellung des starken Christus birgt einen Hoffnungsschimmer für die Menschheit. Selten hingegen wird ein bartloser Christustypus abgebildet, beispielsweise bei **Ludwig Fahrenkrog** (hier sogar auch kurzhaarig) oder in **Odile Redons** Kreidezeichnung *Christe* von 1878-80 (ABB.715)[2264] in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Beligique. Christus wird hier mit Dornenkrone, mit sorgenvoll gerunzelter Stirn und leidendem Ausdruck geschildert.[2265]

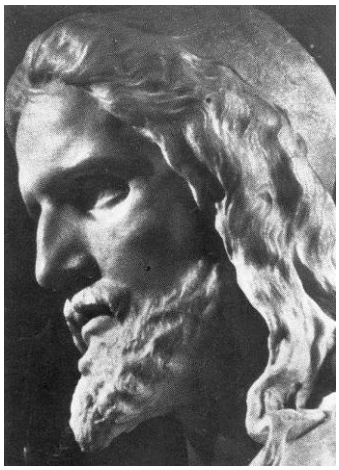




ABB. 714 u. 715

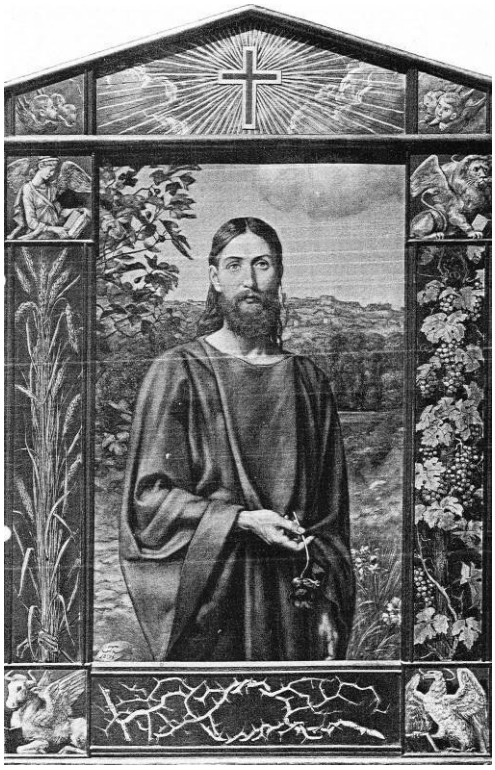
13.1 Die Gemälde für den Wettbewerb und die Ausstellung „Ein Christusbild"

Eine gewisse Unzufriedenheit mit der bisherigen Entwicklung des Christusbildes im 19. Jahrhundert zeigt sich in einem „Wettbewerb", den der in München lebende, schwedisch-norwegische Hofkunsthändler Theodor Bierck 1896 organisiert hatte.[2266] Thema des Wettbewerbs war die Schöpfung eines zeitgemäßen und aussagekräftigen Christusbildes. Die Künstler Ferdinand Brütt, Arthur Kampf, Carl von Marr, Gabriel Max, Franz Skarbina, Franz Stuck, Hans Thoma, Fritz von Uhde und Ernst Zimmermann beteiligten sich an der Umsetzung. Wie aus einem Brief Hans Thomas an den Kunsthändler Henry Thode hervorgeht, waren die Künstler über das Vorhaben nicht ausreichend unterrichtet worden, da Bierck ihnen offensichtlich einen privaten Auftraggeber suggeriert hatte.

[2262] ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1998, 1. Hbd, S. 121.
[2263] ABB: AMISHAI-MAISELS 1982, S. 92.
[2264] Hierzu s.a. THOMAS 1980, S. 150. ABB: ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität, Kunsthistorisches Institut, München.
[2265] Aufgrund der hier vorliegenden überaus schlechten Abbildung, kann keine detailliertere Aussage zur Darstellung getroffen werden.
[2266] Christus sollte „ohne Nebenfiguren" abgebildet werden, s. ANONYMUS: Die Biercksche Christusausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 306. Die Biercksche Christusausstellung wurde auch unter dem Aspekt des Neuidealismus bei Gross behandelt s. GROSS 1989, S. 246-251, vgl. KAFFANKE 2001. - Priebe spricht von einer öffentlichen Ausschreibung, ohne Quellen hierfür anzugeben, s. PRIEBE 1932, S. 39 u. 54.

Geplant war allerdings ein Ausstellungsprojekt, das in mehreren deutschen Städten ausgerichtet werden sollte.[2267] Die eingereichten Werke wurden in einer öffentlichen Ausstellung unter dem Titel „Das Christusideal in der deutschen Kunst" im Berliner Reichstagsgebäude präsentiert, zu der Bierck eine Broschüre drucken ließ, welche die Intentionen seines Projektes veranschaulichen sollte.[2268]

Biercks Auftrag forderte von den Künstlern eine Christusdarstellung, die nicht in eine personenreiche szenische Handlung eingebettet, sondern „als bloße Erscheinung einer religiösen Empfindung" ausgeführt werden sollte und somit als allgemeinverbindlicher Christustypus nachempfunden werden konnte.[2269] Der Aspekt des Menschlichen sollte zudem im Vordergrund stehen. Um diese Kriterien zu erfüllen, gingen die meisten Künstler über die Kopf- oder Halbfigurendarstellung hinaus.



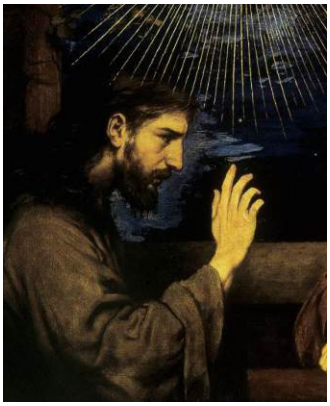


ABB.716 u. 543

Hans Thomas Gemälde (ABB.716)[2270] zeigt Christus im Dreiviertelporträt vor einer Landschaft. Er trägt ein schlichtes Gewand. Das Bild wird gerahmt von Christussymbolen (oben in einer Himmelszone befindet sich das Kreuz von Strahlen umgeben, unten sind Dornen, seitlich Ähren und ein Weinstock sowie in den Ecken die vier Evangelistensymbole abgebildet. Anlässlich der Christusausstellung hat sich Baumann in der Zeitschrift *Die christliche Kunst* wie folgt geäußert: „Es ist ganz bezeichnend dafür, daß Thoma in seinem Begleitschreiben den Rahmen besonders hervorhebt. Er hat ihn selber gemalt und darauf die Symbole der heiligen Geschichte angebracht […]. Symbolisch ist

[2267] KAFFANKE 2001, S. 218.
[2268] Hierzu s. WERNER, Johannes: Die Berliner ‚Christusausstellung', in: *Die christliche Welt*, 10, 1896, Sp. 574, vgl. KAFFANKE 2001, S. 218f.
[2269] Zitiert aus: KAFFANKE 2001, S. 219.

auch das scharfe Blau gemeint, das mit uniformischer Treue im Himmel, im Gewand und in den Augen Christi wiederkehrt, die mit der ehrwürdigen Ausdruckslosigkeit byzantinischer Bilder das Reliquienhafte des Thomaschen Bildes besiegeln.“[2271] Das Bild kommt in der Kritik Baumanns nicht gut an: „Wir sehen ganz einfach eine hart gemalte Figur auf blauem Grunde, der gar nicht den Anspruch macht, die Gestalt als Luft zu umfließen, sondern sie schwer wie emailliertes Metall umrändert. Dann einen Rahmen mit den ganz artigen Zugaben, den erwähnten Symbolen, die zu alt sind, um als künstlerische Komposition zu dem Thema zu gelten, und in der Behandlung zu sehr wie nagelneue Gebetbuchvignetten wirken, als daß das Alter ihrer Überlieferung den Beschauer rühren könnte. Thoma selbst sagt von diesem Werk: ‚Für mich bedeutet dies Bild etwas wie der Sammelpunkt für mein ganzes Schaffen.“[2272] Der dunkelhaarige Christus, der überaus menschlich und ohne Heiligenschein abgebildet ist, ist mit weiteren Christus-Darstellungen von Thoma vergleichbar, wie mit demjenigen des Gemäldes *Christus und Nikodemus* (ABB.543, Detail).

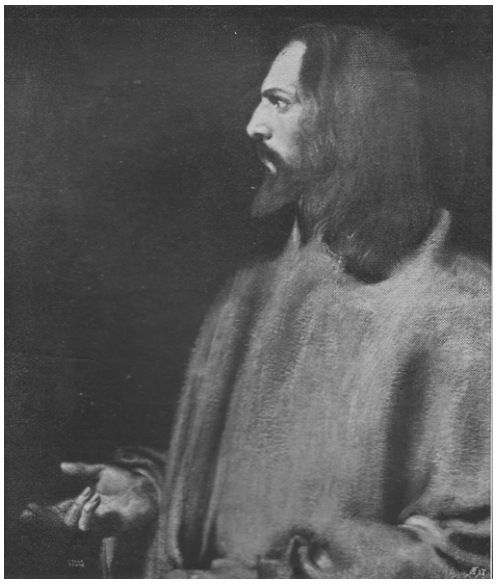






ABB. 717, 621 u. 618

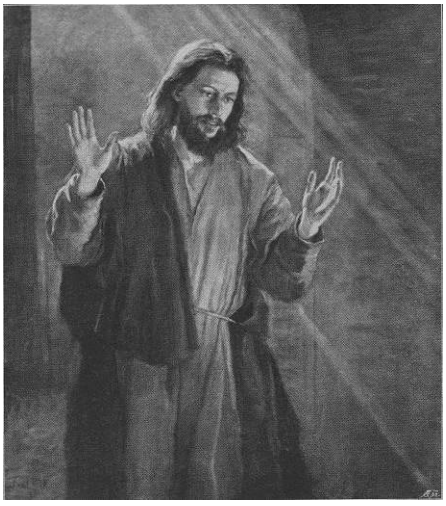
In **Franz von Stucks** Gemälde *Christus* (ABB.717)[2273] wird die Bildfläche von der im Profil dargestellten Halbfigur Christi eingenommen, die leicht nach links gewandt ist und von einem undurchdringbaren schwarzen Hintergrund umgeben wird. Christus hält die ausgestreckte rechte Hand im Redegestus, ist also als Lehrer dargestellt. Während sein Kopf und die Hand ausgearbeitet sind, ist sein Oberkörper nur angedeutet. Der Kopf

---

[2270] ABB: *Die Kunst für Alle*, Bd. 13, 1897/98, o.S.
[2271] BAUMANN, E.: Eine Christusausstellung, in: *Die Christliche Welt*, 10, 1896, Sp. 611f.
[2272] Ebda.
[2273] ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 305. Bei Gradmann ist unter dem Titel *Bilde Christi* eine „Darstellung des streitbaren Typus der Weisheit“ aufgeführt, s. GRADMANN 1902, S. 594.

erscheint in hellem Licht, das dunkle Haar fällt bis auf die Schultern. Er trägt einen dichten Vollbart, hat eine markante, leicht gebogene Nase und zusammengezogene dunkle Augenbrauen, die überleiten zu einer hohen, leicht nach oben abfallenden Stirn. Sein Blick scheint sich auf ein nicht sichtbares Gegenüber zu konzentrieren. Der Vergleich mit weiteren Christusdarstellungen Stucks zeigt, dass der Künstler den rotblonden traditionellen Typus seiner *Pietá* (ABB.621, Detail) nicht weitergeführt hat. Er hat für den Wettbewerb einen dunkelhaarigen Christus geschaffen, der vergleichbar mit demjenigen in der *Kreuzigung* (ABB.618, Detail) ist. In der Profilansicht kommt die markante, jüdische Physiognomie Christi besonders gut zur Geltung. Gradmann hat diesen Christus als „Darstellung des streitbaren Typus der Weisheit“[2274] bezeichnet, Gross als „elitäre Helden- und Herrennatur“[2275]. Die würdevolle und aufrechte Haltung entspricht dem Bild des „starken“ Christus, das sich teilweise zum Jahrhundertende in der Kunst herauskristallisiert hat. Franz von Stucks Christusfigur kann hier als autoritärer willensstarker Lehrer interpretiert werden.

Weniger autoritär wirkt **Fritz von Uhdes** *Christus* (ABB.718)[2276]. Die Dreiviertelfigur ist etwas nach links aus der Bildmitte herausgerückt. Im Hintergrund fällt durch eine nicht sichtbare (links oben angebrachte) Öffnung helles (göttliches) Licht in dicken Strahlenbündeln in den Raum und beleuchtet so die Figur. Christus steht aufrecht, mit leicht nach rechts unten gesenktem Haupt und mit erhobenen Armen. Er scheint mit seiner Körperhaltung und mit seinem Blick der Richtung der Lichtstrahlen zu folgen.[2277]



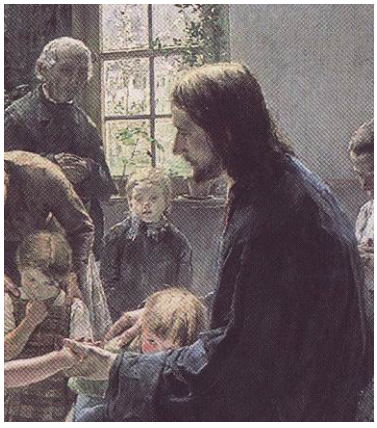


ABB. 718, 587 u. 594

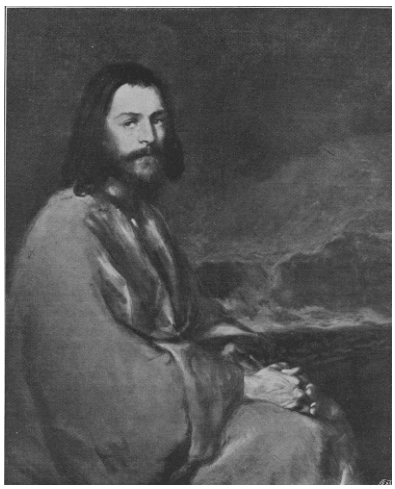


Die beiden Hände sind (zum Gebet) erhoben, die Rechte ist jedoch etwas stärker geöffnet. Meines Erachtens vollzieht sie eine leicht unsicher wirkende, zweifelnde Geste.[2278] Auch ist

[2274] GRADMANN 1902, S. 594.
[2275] GROSS 1989, S. 248.
[2276] ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 306.
[2277] Die Lichtstrahlen als Symbol des Göttlichen sind schon häufiger in vergleichbarer Form aufgetreten, beispielsweise in Hans Thomas *Flucht nach Ägypten* (s.o.).

der Blick Christi nicht nach oben zum Himmel, sondern nach unten gerichtet, ein Aspekt, der auch bei weiteren Darstellungen beobachtet werden kann. Die Handhaltung erinnert prinzipiell an traditionelle (mittelalterliche) Darstellungen wie die des Weltenrichters oder des Verklärten (auch in Kombination mit Licht als Symbol des Göttlichen). Bei Uhde ist Christus eine einfache, schlichte und überaus menschliche Erscheinung, wie sie der Künstler auch in anderen Gemälden, beispielsweise in der *Kindersegnung* (ABB.587, Detail) oder in *Noli me tangere* (ABB.594, Detail) umgesetzt hat.

Carl von Marr (1858-1936) platziert seinen *Christus* (ABB.719)[2279] sitzend in Dreiviertelansicht auf der linken Bildhälfte vor einer weiten Landschaft. Christus hält die Hände über den Knien gefaltet, den Kopf hat er zum Betrachter hin gewandt. Dunkles Haar rahmt das Gesicht, das hell erleuchtet ist, die weich gestalteten Backen- und Stirnpartien werden von markanten Augenbrauen und einer kräftigen Nase dominiert. Die dunklen Augen sind auf den Betrachter gerichtet, helle Augäpfel sind sichtbar und geben dem Blick eine melancholische Note.[2280] Meines Erachtens ist der einsame nachdenkliche Menschensohn intendiert, vergleichbar in gewisser Weise mit Darstellungen Christi in der Wüste. Die Physiognomie ähnelt derjenigen von Uhdes Christus.


ABB. 719

Ernst Zimmermann hat sein Gemälde (ABB.720)[2281] in einem Begleitbrief als „Christus erscheint“[2282] betitelt. Baumann hat die Christusfigur als überirdische Erscheinung interpretiert, was er durch deren „leichte Unkörperlichkeit“ bestätigt sieht, ebenso imponieren ihm sowohl die technische Perfektion des Bildes „wie die vielen tadellos frischen Falten des weißen Kleides, die leer sind, wie der Ausdruck der Züge.“[2283] Diese Interpretation kann aus heutiger Sicht der Autorin nicht nachempfunden werden.

[2278] Diese Beobachtungen stehen im Gegensatz zu der in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* (1997/98, S. 306) geäußerten Auffassung, wo Uhdes Christus als „kraftvolle Persönlichkeit“ aufgefasst wird.
[2279] ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 308.
[2280] Vgl. Gross, der Marrs *Christus* auch als „sinnender Melancholiker“ bezeichnet, GROSS 1989, S. 248.
[2281] ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, Taf. 2.
[2282] BAUMANN 1896, Sp. 611.
[2283] Ebda.

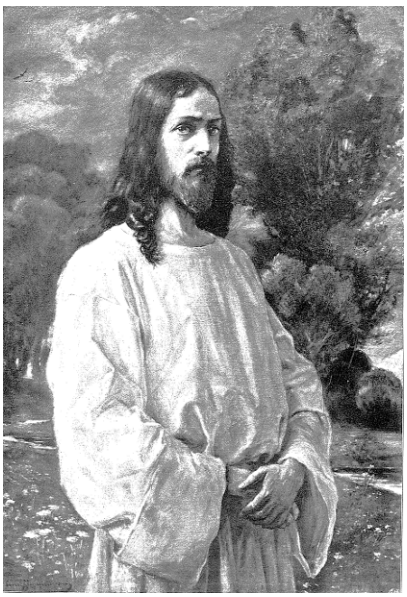
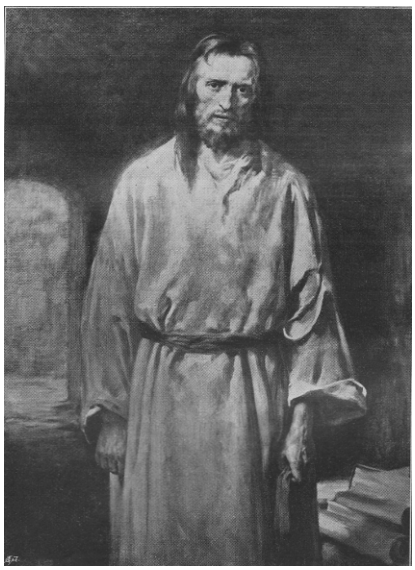


ABB. 720, 585 u. 721





Vielmehr wird der direkt an den Bildbetrachter adressierte Blick Christi als eindringlich und auffordernd aufgefasst, so als wolle er geradezu eine Botschaft vermitteln. Unerwartet passiv hingegen erscheinen die übereinander gelegten Hände Christi. Christus ist als Menschensohn geschildert, der mit beiden Beinen auf der Erde (in einer kultivierten Landschaft) steht und dessen göttliche Herkunft lediglich durch den Lichteinfall und die am Himmel aufbrechenden Wolken symbolisiert wird. Die Christusphysiognomie entspricht derjenigen in weiteren Darstellungen Zimmermanns wie beispielsweise derjenigen in dem Gemälde *Christus und die Fischer* (ABB.585, Detail), ist aber auch dem Christuskopf von Stuck recht ähnlich.

Der Düsseldorfer Künstler **Arthur Kampf** (1864-1950) hat in seiner *Christusdarstellung* (ABB.721)[2284] ebenfalls die Dreiviertelfigur verwendet, die frontal zum Betrachter in einem dunklen Raum steht, während im Hintergrund eine offene Pforte oder ein Torbogen einen Blick in die Landschaft ermöglicht. Christus nimmt als zentrale Figur den Bildmittelgrund ein, im Vordergrund erscheint die Kante eines Tisches, auf dem Schriften liegen. Christus ist in ein einfaches, mit einem Strick um die Taille zusammen gehaltenes Gewand mit weiten Ärmeln bekleidet. Die Arme hängen zu beiden Seiten des Körpers herunter. Der Blick des Betrachters wird durch die Lichtführung über den Oberkörper hin zum Kopf gelenkt, der in hellem Licht erscheint. Das Gesicht ist partiell verschattet und durch markante Gesichtszüge gekennzeichnet. Es wird durch einen Vollbart sowie strähnig über die Schultern fallendes Haar gerahmt. Über der Nasenwurzel zusammengezogene, leicht abfallende Brauen betonen die dunklen Augen, die Stirnpartie ist breit, die Wangen hager

[2284] ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 307.

und etwas eingefallen, während die Nase kräftig und gebogen ist. Die dunklen, ernst blickenden Augen sehen den Betrachter an, der halb geöffnete Mund scheint sich ebenfalls an diesen zu wenden. Die Darstellung erscheint wie die moderne Interpretation des antiken Wanderpredigers. Baumann betont die Menschlichkeit in der Darstellung Christi. Seines Erachtens hat Kampf „nach der irdischen Abstammung seines Gegenstandes gefragt und einen Proletarier gefunden nach der Lebensführung und einen gesehen, der vieles auch Unausgesprochenes verstand und darum mehr Jammer erblickt hat als Andre. Die schweren Arbeiterhände […] hängen mutlos herab. Das Leben Andrer und sein eigenes lasten auf ihm. Es ist ein aussichtsloses Werk, das vor ihm steht. Diese Erwägung drängt sich auf und verdrängt die Abneigung, die der roh gebildete Knochenbau, das ganze, wie es scheint, von der Natur geschaffene Menschenbild erweckt.“[2285]

Gabriel von Max hat wie Kampf und Uhde die Dreiviertelansicht für seinen *Christus* (ABB.722)[2286] gewählt. Das Gemälde zeigt Christus vor einem dunklen, nicht näher definierten Hintergrund, eventuell handelt es sich um einen Durchgang oder Torbogen. Aus dem Dunkel taucht hinter seiner linken Schulter eine orientalisch gekleidete, männliche Figur mit Turban auf, die jedoch nur schemenhaft zu erkennen ist, eine weitere ist angedeutet.[2287]



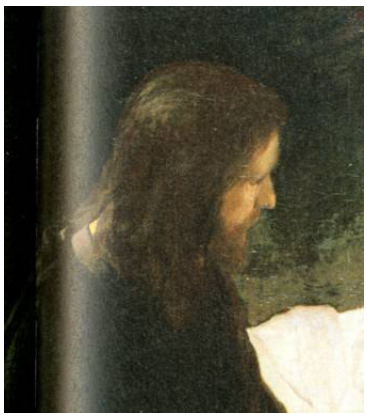


ABB. 722 u. 580

Christus selbst wendet sich leicht nach rechts, er trägt über dem Gewand einen dunklen Mantel und hat ein weißes Tuch um die Schultern geschlungen. Sein Kopf ist zum Betrachter gewandt, das längliche, relativ ebenmäßige Gesicht wird von blondem lockigem Haar sowie einem Kinn- und Backenbart gerahmt. Er scheint in einer Momentaufnahme erfasst, innehaltend und den Betrachter mit ernstem Blick musternd. Baumann hat diesen Christus als Persönlichkeit „mit unnahbarer Reinheit […] mit vornehmem Antlitz von der Art eines florentinischen Edelmannes […]“, dennoch vergeistigt und verklärt, „ein

[2285] BAUMANN 1896, Sp. 611.
[2286] ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 309.

Gottesmensch, der die Sünde überwand […]“[2288] gewertet. Er beobachtet in den Köpfen von Max prinzipiell „[…] eine unheimliche Macht, die die rein körperliche Gegenwart der Schönheit ausübt ohne Handlung, auch ohne Gedanken. Mit dieser Macht hat Gabriel Max seinen Jesus ausgestattet. Um dem geschichtlichen Bilde näher zu kommen, hat er etwas von der Sinnlichkeit gestrichen und dafür die letzte Andeutung von Kraft eingebüßt. […] ein sehr abstoßendes Bild.“[2289] Die Christusdarstellung unterscheidet sich deutlich von anderen des Künstlers, was ein Ausschnitt aus dem Gemälde *Jairi Töchterlein* (ABB.580, Detail) von 1878 verdeutlicht, wo Christus dunkelhaarig und sehr menschlich geschildert wird.

Franz Skarbinas (1849-1910) *Christus* (ABB.723)[2290] ist als Dreiviertelfigur etwas aus der Mittelachse nach rechts gerückt. Christus steht vor einer Naturkulisse, mit ernstem Blick wendet er sich an den Bildbetrachter. Er trägt einen dunklen hochgeschlossenen Mantel, die Hände sind gefaltet. Seine Schultern sind leicht nach oben gezogen. Das dunkle schulterlange Haar und der üppige Vollbart rahmen ein helles, ernst wirkendes Gesicht, das sich durch ebenmäßige Züge und eine recht breite Stirnpartie auszeichnet. Hier wird die Assoziation an einen antiken Wanderprediger geweckt. Das Gemälde wirkt wie ein monumentalisiertes „Andachtsbild“, das den Betrachter eindringlich auffordert, mit Christus zum Gebet inne zu halten. Betend einem Leichenwagen folgend erscheint die gleiche Christusfigur in Skarbinas Zeichnung *Christus hinter dem Leichenwagen* von 1898 (ABB.724)[2291], die eine Szene aus dem sozialen Roman von Max Kretzer ”Das Gesicht Christi” von 1897 illustriert.



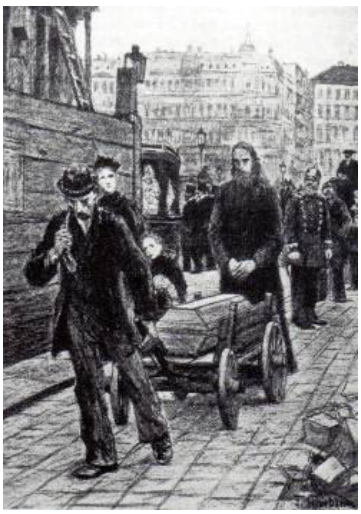
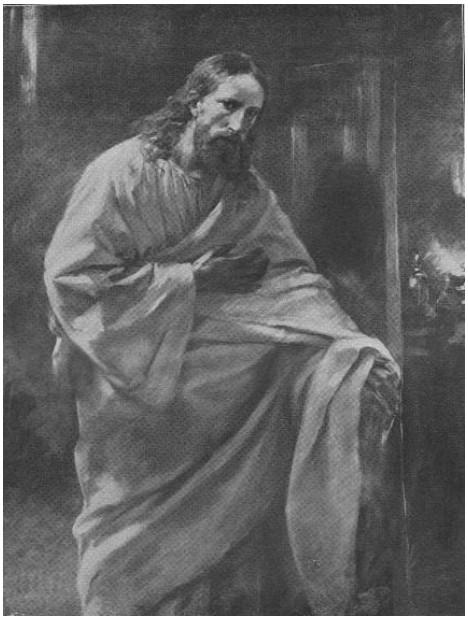


ABB. 723 u. 724

[2287] In *Die Kunst Für Alle* (13, 1897/98, S. 306) ist von „Jüngern“ im Hintergrund die Rede.
[2288] Ebda.
[2289] BAUMANN 1896, Sp. 611.
[2290] ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 311.
[2291] ABB: GROSS 1989, S. 329, Abb. 451. Literatur ebda.



Ferdinand Brütts (1849-1936) *Christus Victor* (ABB.725)[2292] zeigt Christus nahezu als Ganzfigur.[2293] Sein voluminöser Umhang erinnert an antike Gewänder; in leicht gebeugter Haltung wendet er sich dem Betrachter zu und öffnet mit der linken Hand eine Tür, wodurch ein Blick ins Freie ermöglicht wird. Sein rechter Arm ist abgewinkelt, die Hand liegt auf der Brust, etwa in der Gegend des Herzens. Sein hageres und asketisches Gesicht wirkt zeitgenössisch.

ABB. 725

Mit leicht gebeugtem Kopf blickt er den Betrachter ernst und eindringlich an. Sein Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt wellig zu beiden Seiten des Kopfes auf die Schultern, die Stirn weist Falten auf, die Augen sind verschattet. Die ganze Körperhaltung drückt eine gewisse Demut aus. Brütt selbst bezeichnet seinen Christus als einen Allbarmherzigen, „der dem gläubigen Menschen besonders in Not und Krankheit nahe ist.“[2294] Es ist ein überaus menschliches Christusbild, das nicht ganz ohne Handlung auskommt, sondern das Symbol der Tür einbezieht, die für den Gläubigen von Christus geöffnet wird und diesem den Zugang zum Glauben und zu Gott ermöglicht. In der Folgezeit hat sich Brütt in weiteren Werken mit dem Christusbild auseinander gesetzt, so in den Gemälden *Golgatha* von 1897, *Christus am Ölberg* von 1898 (einem Altargemälde in der Martin-Luther-Kirche Falkenstein/Taunus) und *Christus als Tröster* von 1898 (o.ABB.).

Die Mehrzahl der für den Wettbewerb erstellten Christusdarstellungen weisen verschiedene Gemeinsamkeiten auf: Sie sind im Wesentlichen auf die Christusfigur selbst (entsprechend der Vorgabe Biercks) reduziert, die jeweils fast die gesamte Bildfläche einnimmt. Der aus dem szenischen Kontext der Bibel gelöste Christus wird also „monumentalisiert“, seine Person spricht für sich. Durch die Aufnahme direkten Blickkontaktes wird der Betrachter angesprochen (mit Ausnahme von den Gemälden von Stuck und Uhde, bei denen der Blick nicht auf den Betrachter gerichtet ist und die Gestik der Hände eine größere Rolle zu spielen scheint). Er ist der Lehrer/Wanderprediger, der den Kontakt zum Gläubigen sucht. Eine betonte Lichtregie, die sich in allen Gemälden besonders auf das Gesicht Christi zu

[2292] ABB: VINCENTI, Karl von: Die Wiener Jubiläums-Kunstausstellung im, *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 310.
[2293] Zu Brütt s. THIEME-BECKER, Bd. 5, 1911, S. 109f.

konzentrieren scheint, unterstreicht die Blickführung. Das Licht weist auf die göttliche Herkunft Christi und ersetzt den Heiligenschein. Obwohl der Fokus auf einem zeitgenössischen menschlichen Christus liegt, also auf der Humanitas Christi, wird gleichzeitig mit Hilfe des Lichts in mehreren Gemälden auf seine Deitas angespielt. Die Verbundenheit mit der Natur könnte ebenfalls Symbolcharakter haben und als Hinweis auf ein allumfassendes Gottesbild stehen.



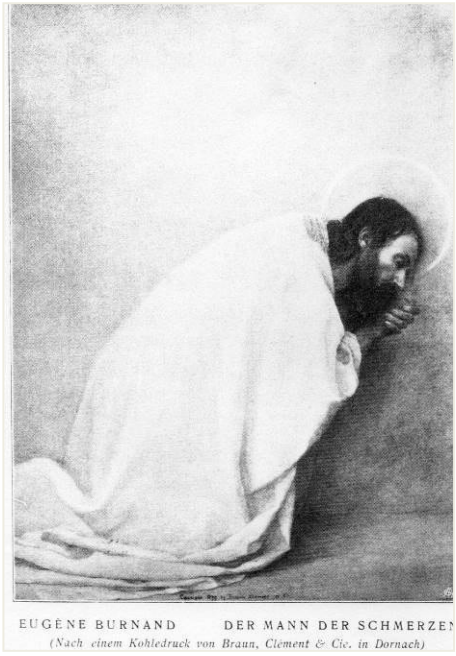


ABB. 726 u. 727

Im Übrigen sind Einzeldarstellungen Christi, die mit denen des Wettbewerbs vergleichbar wären, selten. **Felix Baumhauer** hat einen stehenden *Christus* (ABB.726)[2295] geschaffen, der in der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909 gezeigt wurde. Das ungewöhnliche Bild zeigt den barfüßigen Christus an einer Pforte. An der linken Hand ist deutlich das Wundmal zu sehen. Er trägt ein weißes Gewand und recht kurzes, dunkles Haar. Auch fehlt der Mittelscheitel, sein Vollbart ist ebenfalls etwas kürzer gehalten als üblich. Er trägt einen Nimbus. Die Gesichtszüge wirken „römisch"-antik, die Nase ist leicht gebogen, die Augenbrauen sind dicht, der Blick leicht verschattet aber eindringlich auf den Betrachter gerichtet.

Der Schweizer Maler **Eugène Burnand** (1850-1921) hat in seiner Lithographie *Schmerzensmann* (ABB.727)[2296] Christus als Ganzfigur in Profilansicht gezeigt: Er ist alleine

---

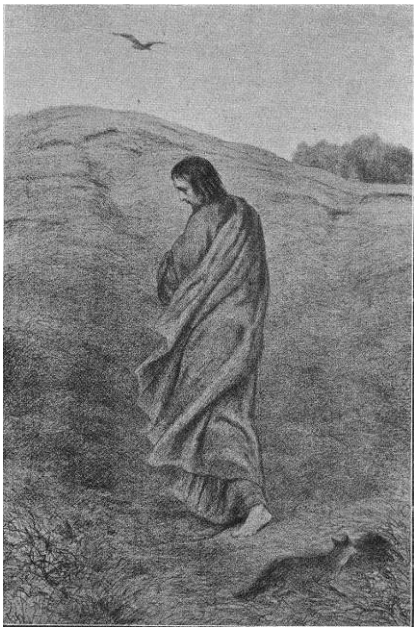
[2294] BAUMANN 1896, Sp. 506.

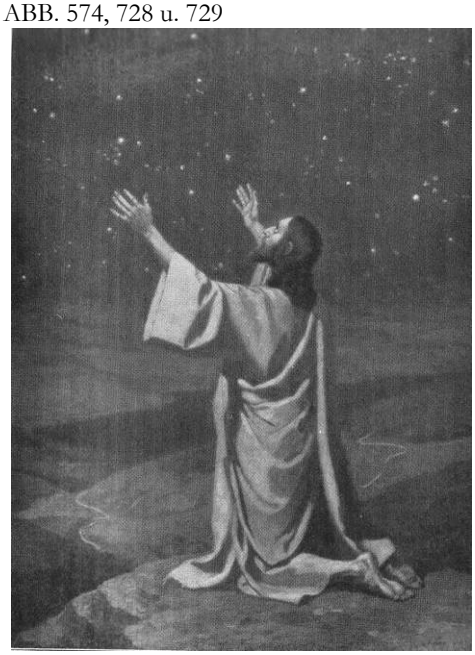
[2295] ABB: *Die Christliche Kunst* 1908/09, S. 290. Zu Baumhauer s. BAUMHAUER, Marianne: Der Maler Felix Baumhauer - 1876-1960 - Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung als kirchlicher Maler, Eichstätt 1992.

[2296] ABB: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 254. Das Blatt stammt vermutlich aus der Mappe: „Die Gleichnisse Jesu, illustriert von Eugéne Burnand mit einem Vorwort von David Koch", Stuttgart 1910. Zu Burnands Gleichnissen, die in den deutschen Kunstblättern große Beachtung fanden, s.a. HESSELBACHER: Eugéne Burnands ‚Gleichnisse Jesu', in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*,

und kniet in gekrümmter Haltung an einer Wand. Er wirkt wie ein verzweifelter, um Hilfe bittender Bettler, mit langem ungepflegtem Bart, mit deutlichen Altersspuren im Gesicht und komplett in einen Umhang gehüllt. Allein der Nimbus identifiziert ihn. Der Aspekt des Menschlichen und „Persönlichen“[2297] kommt in Burnands Figuren besonders zum Ausdruck.

ABB. 574, 728 u. 729







Einsam erscheint auch **Wilhelm Steinhausens** *Menschen Sohn* von 1898 (ABB.574). In der Lithographie wird der „heimatlose“[2298] Christus nach dem Matthäusevangelium (Mt. 8,20) geschildert, der alleine und barfuß durch eine karge Landschaft einen Hügel hinauf läuft. Im Hintergrund ist eine Baumgruppe zu sehen, ein Vogel fliegt am Himmel. Der Aspekt der Einsamkeit Christi wird durch die karge Landschaft noch betont und erinnert an bereits gezeigte Bilder, die Christus alleine in der Wüste darstellen.[2299] Bei Steinhausen ist der Blick Christi nach unten auf den Boden gerichtet. Darstellungen mit nach oben zum Himmel gerichtetem Blick Christi als Zeichen der Hoffnung und Hinweis auf das Göttliche wurden anhand szenischer Darstellungen wie dem Gebet Christi am Ölberg bereits hervorgehoben. In **Gebhard Fugels** Gemälde *Christi Gebet* wendet Christus sich mit ausgebreiteten, nach oben gerichteten Armen an das nächtliche Firmament (ABB.728)[2300]. In dem Gemälde *Der neue Tag* (ABB.729)[2301] von **Ferdinand Zix** hingegen, begrüßt

51, 1909, S.65-73. - KOCH, David: Das Illustrierte Burnand-Album, o.O. 1910. - BURCKHARDT, Rudolf: Die Gleichnisse Jesu, illustriert von Eugéne Burnand, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 14, 1909, S. 82-85. - SPITTA, Friedrich: Eugen Burnand als Erklärer der Gleichnisse Jesu, o.O. 1911. - WEIZSÄCKER, Heinrich: Wie stehen wir zu Burnand?, in: *Christliche Welt*, 1911, S. 900ff.

[2297] HESSELBACHER 1909, S.67.

[2298] GROSS 1989, S. 449.

[2299] GROSS spricht darüber hinaus vom Aspekt des Leidens Christi an der Einsamkeit s. Ebda.

[2300] ABB: LILL, Georg: Das Problem der christlichen Kunst, in: *Die christliche Kunst*, 21, 1924/25, S. 67.

[2301] ABB: BAUM, Julius: Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1913, S. 48.

Christus sinnbildlich den Neubeginn. Christus kann hier als Symbol des Erneuerers gesehen werden.[2302] Auch bei Zix hat Christus den Blick nach oben zum Himmel gewandt. Seine Erscheinung ist kraftvoll und entspricht wiederum dem Christusbild eines starken und markanten Heilands.

[2302] Im Gegensatz zu Steinhausens Christus befindet sich derjenige von Zix auf dem Abstieg, ob diese eine besondere ikonographische Bedeutung hat, entzieht sich der Kenntnis der Autorin.

14. Ergebnisse: Wandlungen im Christusbild

Auf der Grundlage des erstellten Instrumentariums eines Verzeichnisses von 1914 Werken mit Darstellungen Christi und mehr als 700 Abbildungen wurden in weitgehend chronologischer Reihenfolge Untersuchungen zum Christusbild angestellt. Die gewonnenen Erkenntnisse wurden am Ende der einzelnen Kapitel zusammengefasst. Aus der Vielzahl der in dieser Arbeit gemachten Beobachtungen sollen abschließend wesentliche Merkmale des Christusbildes der Kunst im 19. Jahrhundert hervorgehoben werden.

Vor dem Hintergrund der politischen, kirchlichen und sozialen Umbrüche dieses Jahrhunderts und den daraus resultierenden pluralistischen Tendenzen in der Kunst entwickelte sich das Christusbild „folgerichtig“:

Zu Beginn der Epoche ist sowohl innerhalb der Kirchengeschichte eine Rückbesinnung/Restauration als auch im Christusbild ein Anknüpfen an Traditionen zu beobachten. In der Kunst der ersten Jahrhunderthälfte beider Konfessionen herrscht ein klassisch geprägtes Christusbild vor, das das Göttliche im Ideal vollkommener Schönheit betont.

Das klassizistische Christusbild wurde von den Maximen Lessings, Schillers oder Sulzers und somit von demselben Schönheitsideal geprägt, welches Winckelmann vertrat. Das Aussehen Christi orientiert sich insbesondere an der Kunst Raffaels und auch Guido Renis. Das Christusbild des Klassizismus wirkt zudem distanziert, Christus tritt in als Lehrer und Wundertäter oder oftmals auch als Verklärter, Erhöhter und Auferstandener auf. Die Darstellungen Christi zeichnen sich durch weitgehenden Verzicht auf den Ausdruck von Emotionen und Schmerzen aus, selbst in den Passionsszenen. In Anlehnung an Lavater und Gall sollte das Christusbild die Vereinigung unvergleichlicher Reinheit mit der Seele des göttlichen Jesus ausdrücken.

Im Zuge der Romantik tritt der Aspekt der Humanitas im Gottesbild stärker in den Vordergrund: Zwar ist die Gestalt Christi weiterhin idealisiert gezeigt (oft im klassisch antikisierenden Gewand, mit Nimbus, schulterlangem Haar, Vollbart und ebenmäßig schöner Physiognomie), aber die Vermittlung einer größeren Nähe und der Beziehung Christi zu den Menschen ist neu, ebenso wie ein inniger Ausdruck der Darstellungen. Diese Faktoren, die auf der Philosophie der Romantik gründen, wurden von den meisten Künstlern berücksichtigt und stießen in der Kunstkritik auf positive Resonanz. Nicht der abgehobene, sondern der menschennahe Gottessohn wurde dargestellt.

Das maßgeblich von den Nazarenern geprägte Christusbild stellte sich jedoch weniger einheitlich dar, als zunächst erwartet. Konfessionelle Unterschiede bei der Christusdarstellung konnten herausgestellt werden:

Die katholischen Künstler entwickelten das im Klassizismus vornehmlich gebräuchliche Christusbild Raffaels weiter, indem sie den Ausdruck und die „Innerlichkeit" und somit auch den religiösen Anspruch vertieften. Dies äußerte sich in einem milden und teilweise süßlichen Erscheinungsbild Christi, das insbesondere in der kirchlichen Kunst noch bis heute auftritt. Auch die Spätnazarener und die katholischen Kirchenmaler blieben diesen Werten treu bis zum Jahrhundertende, was mit der konservativen antiliberalen Haltung der katholischen Kirchenpolitik verbunden werden kann. In der katholischen Kunst trat Christus häufig als Wundertäter und Retter der Menschen (und des Glaubens) auf, auch Darstellungen wie „Noli me tangere" und das Thomaswunder als Schlüsselszenen im Auferstehungszyklus wurden häufiger abgebildet, was einerseits als Manifestation der Deitas Christi gewertet werden kann, aber gleichzeitig auf das Nichterkennen bzw. den Zweifel der Menschen am althergebrachten und überkommenen Gottesbild anspielt.

In der protestantisch geprägten Kunst der ersten Jahrhunderthälfte wird Christus ebenfalls näher an die menschliche Ebene heran gerückt, indem er weniger erhöht und distanziert auftritt, sondern häufig inmitten der Menschen erscheint. Dieser Ansatz wurde bereits in Kunstwerken der Reformation beobachtet und kam dem pietistischen Frömmigkeitsgefühl des 19. Jahrhunderts entgegen. Auf der Basis des Pietismus hatte sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zunächst auf über-konfessioneller Ebene die Frömmigkeitsbewegung der Erweckung für breitere/untere Bevölkerungsschichten entwickelt. Wiedergeburt und Nächstenliebe bildeten die Pfeiler des Pietismus und spiegeln sich auch in den gewählten Themen, in denen Christus als Kinderfreund oder als Helfer und Tröster auftritt. Wesentliche Einflüsse schöpfte die Erweckungsbewegung zunächst aus Schleiermachers „Reden". In der Zeit zwischen 1815 und 1830 wurde sie zu einer wahren Volksbewegung, die sozialdiakonische Aufgaben wahrnahm und Bibel- und Missionsgesellschaften unterhielt. Die entsprechenden Bilder zeichnen sich durch eine „gefühlsbetonte Frömmigkeit" aus.

Trotz dieser Wandlungen in Ausdruck und (teilweise auch im Inhalt) blieb das idealisierte Erscheinungsbild Christi auch in der protestantischen Kunst lange Zeit weitgehend erhalten. In Anlehnung an Luthers Predigt über das Johannesevangelium (Joh. 2,1-11) traten zudem verstärkt „Alltagsszenen" auf, in welche die biblischen Figuren eingebunden wurden. Als Beispiele sind zu nennen: die Darstellungen der Zimmermannswerkstatt, die

heilige Familie bei der Arbeit, das Jesuskind lernt Laufen und weitere. Außerdem wurde im Zuge der Rückbesinnung auf die Kunst des Mittelalters häufiger der etwas markantere dunkelhaarige, auf die byzantinische Ikonenmalerei und den Lentulusbrief zurückgehende Christustypus der altdeutschen und altniederländischen (und flämischen) Kunst verwendet.
In der Druckgraphik wurde das nazarenische Christusbild weiter trivialisiert, so dass fast durchgängig ein zur Süßlichkeit tendierender, ursprünglich an Raffael oder auch an Leonardo orientierter Christustypus (mit betont femininen Zügen) beobachtet werden konnte. Er trug im Sinne der katholischen Kirche der Frömmigkeit der breiten Schichten Rechnung und konnte teilweise zu überaus „kitschigen" Darstellungen führen. Häufig traten hier allegorische Motive auf, die ausschließlich auf das Gemüt des Betrachters abzielten, wie der Gute Hirte (oder Christus an die Türe anklopfend), Christus als Retter der Menschen sowie Herz-Jesu-Darstellungen (ein rein katholisches Motiv) als Symbol der von den Menschen vielfach verkannten und missachteten Liebe des Gottessohnes oder von Gottes allumfassender Liebe. Die Kindersegnung ist ein weiteres, gerne verwendetes und auf Emotionen ausgerichtetes Thema des 19. Jahrhunderts sowohl in der Druckgraphik als auch in großformatigen Gemälden.
In den populären und in großen Auflagen publizierten Bilderbibeln hingegen ist trotz einer großen künstlerischen Bandbreite die Tendenz zu einer eher ausdrucksstarken (und weniger lieblichen) Christusfigur erkennbar.
Der Aspekt der Humanitas Christi wurde zur Jahrhundertmitte hin immer wichtiger und trat in der zweiten Jahrhunderthälfte verstärkt in den Vordergrund. Beeinflusst vom Aufschwung der Wissenschaft, die im 19. Jahrhundert zur „Weltanschauung" wurde, hatten sich in Folge der Aufklärung innerhalb der Theologie eine kritische Bibelforschung, die rationalistische Leben-Jesu-Forschung und die Kritik am biblischen Jesusbild, insbesondere vertreten durch Strauß (beeinflusst durch Hegel), Bauer, Feuerbach und Renan etabliert. Mit ihr ging eine Liberalisierung der Theologie einher. Diese Bibelkritik ist als Gegenentwurf des emanzipierten Bürgertums, das auch als Auftraggeber fungierte, zum althergebrachten dogmatisierten Christusbild der Kirchen zu sehen. Christologische Darstellungen erhielten im Zuge der historisierenden Orientmalerei ein „realitätsnahes" Erscheinungsbild, in dem man die biblischen Handlungen vor den „Originalschauplätzen" abbildete und mit orientalischen/"jüdisch" aussehenden Darstellern versah. Häufig traten Passionsszenen (insbesondere auch Golgatha-Darstellungen) auf. Wie gezeigt, wurde Christus dennoch häufig weiterhin „klassisch" mit rot-blondem Haar, hellem Bart und antikisierender Kleidung dargestellt, teilweise bemühte man sich aber auch um eine Gestalt

im Sinne ethnographischer Authentizität, also um eine jüdische Physiognomie, mit gebogener Nase, dunklen Locken und orientalisch anmutenden Zügen. Profildarstellungen dienten dazu, diese Kennzeichen des Juden Jesus besonders gut zum Ausdruck zu bringen.
Als Gegenentwurf zum Orientalismus versetzte man Christus in der „historischen Reformationsmalerei" zunächst in eine altdeutsche Kulisse. Die Christusfigur entspricht der dunkelhaarigen, die in der altdeutschen und altniederländischen Kunst verwendet wurde und ist weniger innovativ, als bisher von der Forschung dargestellt wurde. Der Christustypus der nazarenisch-protestantischen Tradition wurde formal weiter entwickelt. Der volkstümliche Christus, nun häufig in schlichter Kleidung, eingebunden in Alltagsszenen und in die häusliche Umgebung, kann mit der sozialen Frage in Verbindung gebracht werden, mit der sich auch die Kirchen auseinander setzten. Andererseits wurde das speziell altdeutsche Ambiente mit dem Bestreben, eine „deutsche Kunst" und somit einen „deutschen Christus" zu schaffen, in Verbindung gebracht. Dieses kann wiederum als Spiegel der politischen Ereignisse gedeutet werden: Das Thema des Nationalen und das Nationalbewusstsein kann als eines der Leitmotive sowohl in der Gesellschaft als auch in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts bezeichnet werden; es fand seinen Höhepunkt schließlich im Zusammenschluss zum neuen Deutschen Kaiserreich 1871.
Schließlich versah man Christus sogar mit einem „zeitgenössischen" Aussehen und integrierte so die biblische Figur in ein Umfeld des 19. Jahrhunderts. Christus erschien inmitten der einfachen Menschen, nahm Anteil an deren Alltag, Sorgen und Nöten und wurde so zum „Menschenfreund" und Tröster, ein Motiv das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verstärkt auftritt. Zum Jahrhundertende hin erscheint das Christusbild in der „Armeleutemalerei" in deutlicher Verbindung mit den sozialen und gesellschaftlichen Umwälzungen der Epoche. Die alten Stereotypen wie diejenigen des segnenden und lehrenden Christus wurden dennoch auch hier beibehalten, neue ikonographische Aspekte kamen, wie ausgeführt wurde, hinzu. Von den Kirchen wurde diese sozialkritische Kunst abgelehnt.
Neu erscheint auch die in der zweiten Jahrhunderthälfte auftretende Darstellung (autonomer auftragsungebundener Bildschöpfungen) des einsamen und (auch von Gott) verlassenen Christus: als Wanderer fernab der Zivilisation, allein in der Wüste kauernd oder verzweifelt am Ölberg betend (ohne die traditionelle Darstellung der schlafenden Jünger). Die sehr emotionale Schilderung von Aspekten des Zweifelns, des Ausgeliefertseins und des Schmerzes Christi verstärkt die Sicht auf seine menschliche Seite. Somit wird auch die Identifikation und Verbundenheit des religiösen Betrachters mit Christus verstärkt, in einer

Zeit, in der das althergebrachte Gottesbild längst nicht mehr verbindlich war. Dieser Aspekt des einsamen und zweifelnden Christus kann als wirklich neues Element im Christusbild der zweiten Jahrhunderthälfte gewertet werden.

Trotz dieser Tendenzen wurde Christus auch in der zweiten Jahrhunderthälfte selten „nur" als Mensch/Menschensohn ohne göttliche Attribute geschildert: Selbst in armseliger Kleidung, in erbarmungsvollem Zustand und mit menschlichen Gefühlsregungen wurde Jesus oft vom Licht als Gottessymbol und Kennzeichen seiner göttlichen Herkunft begleitet (oder auch von Engeln als Himmelboten). Diese Lichtsymbolik setzte nicht erst mit dem Jugendstil ein, wo ein jünglingshaftes Lichtwesen auftritt, sondern wird in der Romantik, teilweise in formaler Anlehnung an den Barock, vorbereitet und konnte in dieser Untersuchung in vielen Beispielen für das gesamte 19. Jahrhundert belegt werden.

In der Malerei und insbesondere in der Sakralplastik zum Jahrhundertende hin wurde die Tendenz zu einem ausdrucksvolleren, teilweise sogar „starken" Christustypus beobachtet, der Auffassung gemäß, dass Christus nicht weichlich dargestellt werden dürfe, sondern stark und kraftvoll. Diese Kraft bezieht sich nicht nur auf den Körper, sondern auch auf geistige Größe und Willensstärke sowie folglich auf die Stärke der Liebe Christi zu den Menschen. Somit wurde Christus als Vertreter des Optimismus und des (Neu-) Idealismus gewertet.

In Privataufträgen oder in selbstständig von den Künstlern entwickelten Bildern wurde außerdem das Auftreten und die Konzentration auf Zweifigurendarstellungen beobachtet - Christus im Zwiegespräch oder in Interaktion mit einem einzelnen Menschen (der Samariterin, mit Nikodemus, oder auch mit Thomas und Petrus). Diese Szenen wirken sehr persönlich und auf das Wesentliche reduziert.

Die verstärkte Einbindung seiner Person in die Natur (häufig in der Rolle als Prediger), die zum Jahrhundertende oftmals in ihrer vollen Schönheit geschildert wird, ist im Sinne einer Annäherung an ein allumfassendes Welt- und Gottesbild des Jahrhundertendes zu werten. Dieses kommt auch in den Werken der Symbolisten zum Ausdruck, die Elemente aus Mystik, Naturreligion oder Pantheismus kombinieren. Auch die (in der zeitgenössischen Kunstkritik kontrovers diskutierte) Aktdarstellung Christi tritt nun in Bildern des Gekreuzigten und in Pietà-Darstellungen auf. Die Darstellung des einsamen nackten Leichnams Christi ist der radikalste und unverblümteste Ausdruck seiner Humanitas. Die Überwindung des Todes und Auferstehung Christi werden in solchen, allerdings wenig häufiger auftretenden, Darstellungen geschildert. Die Betonung des leidenden

Gottmenschen ist aber nicht als Kritik an der Göttlichkeit zu verstehen, sondern nur als Versuch einer Annäherung, einer „Rekonstruktion von Wirklichkeit".

Neben der Gottesliebe wurde auch häufig der Aspekt der Liebe der Menschen zu Christus dargestellt, so der Schmerz der Mutter Maria in der „Imago pietatis" oder derjenige von Maria Magdalena. Sie ist nicht nur in Trauer und Schmerz anlässlich der Kreuzigung und des Todes Christi dargestellt, sondern auch in profanen Handlungen wie der Salbung der Füße des Leichnams Christi.

Analog zu den kulturgeschichtlichen Entwicklungen der Epoche wandelt sich das Christusbild also von dem Aspekt der Deitas Christi hin zu einer stärkeren Betonung der Humanitas, die sich sowohl im äußeren Erscheinungsbild als auch in den angesprochenen ikonographischen Aspekten zeigt. Trotz der Tendenzen zu individuellen Lösungen einzelner Künstler und der Versuche zum Jahrhundertende hin, Christus entweder komplett zu vermenschlichen oder das gegenständliche Christusbild abzulösen oder zu ersetzen, hat sich das dualistische Bild der Zwei-Naturen-Lehre Christi bis in unsere Zeit erhalten. Das große Verdienst der Künstler, Philosophen und Kunstförderer des 19. Jahrhunderts war es, durch den Wandel der Darstellung Christi in Verbindung mit neuen ikonographischen Aspekten eine höhere Identifikation mit dem Christusbild zu ermöglichen.

15. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

LIT: Literatur
ABB: Abbildungen

Kat.: Katalog
AK: Ausstellungskatalog
SK: Sammlungskatalog

o.: ohne
o.A.: ohne Angabe
o. J.: ohne Angabe von Jahreszahl
o.S.: ohne Seitenangabe (nicht ermittelbar oder nicht paginiert)

16. Literaturverzeichnis

Anmerkungen zur Auswahl der Literatur

Beiträge aus Ausstellungskatalogen werden nur separat aufgeführt, insofern sie besonders relevant sind.

Häufig zitierte Literatur wird im Text wie folgt abgekürzt:
Kürzel: AUTOR Jahr, Seitenangabe.

Ist kein Autor/oder nur ein Kürzel genannt, wie dies mehrfach in Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts der Fall ist, werden entsprechende Artikel unter ANONYMUS (ggf. Kürzel) geführt und chronologisch geordnet.

Autoren, die sich im selben Jahr in mehreren Schriften geäußert haben, erhalten im Kürzel zusätzlich zu der Jahreszahl einen Kurztitel. (z.B. LASCH: Dorfkirchen, 1909, S. 233.) Ausstellungskataloge werden im Text mit einem Kurztitel (AK: …) abgekürzt, die sich auf den Titel oder den Ausstellungsort beziehen.

Bestandskataloge werden im Text mit BK, Sammlungskataloge mit SK abgekürzt.

Mit * gekennzeichnete Literatur war der Verfasserin trotz intensiver Bemühungen zur Zeit der Erstellung der Arbeit leider nicht zugänglich.

Quellen

CASSIRER, Else (Hrsg.): Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, Berlin 1923.

DIE BIBEL. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Psalemen und Neues Testament, ökumenischer Text. Studienausgabe, Stuttgart 1984.

GOETHE, Johann Wolfgang von: Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden, Bd. 33, München 1962.

*KRETZER, Max: Das Gesicht Christi, Roman, Dresden 1897.

LAVATER, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie, 1775-78, insb. Bd. 4, S. 433-456.

LAVATER, Johann Caspar: Jesus Christus unser Alles und Einziges: Eine Predigt über I Cor. I. V. 30. gehalten zu Bockenheim bey Franckfurt den 31. Julius 1774 / von Johann Caspar Lavater, Frankfurt am Mayn: bey den Eichenbergischen Erben, 1774.

MEYER, Johann Heinrich: Neu-deutsche religiös patriotische Kunst, 1798. (Abgedruckt in: BEYROTH, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 1: Kunsttheorie und Malerei, Stuttgart 1982, S. 129-135.

RENAN, Ernest: Das Leben Jesu (‚Histoire des origines du Christianisme', Bd. 1, Leipzig 1863), Zürich 1981.

RICHTER, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. u. ergänzt von Heinrich Richter, 31.-40. Tausend der Volksausgabe des Dürerbundes, Leipzig o.J. (1909).

SCHADOW, Wilhelm: Ueber den Einfluss des Christenthums auf die bildende Kunst. Vorlesung gehalten am 30. September 1842 vor der General-Versammlung des Congrés Scientifique zu Strassburg, Düsseldorf 1842.

SCHADOW, Johann Gottfried: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Komm. Neuausg. der Veröffentlichung von 1849, hrsg. von Götz Eckhardt, Berlin 1987.

SCHELLING, Friedrich W. J.: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Wiederabdruck der Rede Schellings vom 12. Okt. 1807 mit seinen Anmerkungen. Nachwort von Arnold Bergsträsser, Marbach 1954.

SCHELLING, Friedrich, W. J.: Philosophie der Kunst, Darmstadt 1960.

SCHLEGEL, August Wilhelm: Der Bund der Künste mit der Kirche, 1800. (Abgedruckt in: BEYROTH 1982, S. 53-56.).

SCHLEGEL, Friedrich: Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden 1802 bis 1804. Sämtliche Werke.

SCHLEIERMACHER, Friedrich: Ästhetik, hrsg. von R. Odebrecht, Berlin/Leipzig 1923.

SCHLEIERMACHER, Friedrich: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799), Stuttgart 1982.

STEINLE, Eduard von: Briefwechsel mit seinen Freunden I, Freiburg/Breisgau 1897.

STRAUSS, David Friedrich: Das Leben Jesu für das deutsche Volk bearbeitet, Leipzig 1864.

STRAUSS, David Friedrich: Ein Nachwort als Vorwort zu den neuen Auflagen meiner Schrift: Der alte und der neue Glaube, Bonn 1873.

VEIT, Philipp: Über die christliche Kunst, in: *Broschüren-Verein*, 5, Nr. 2, Frankfurt/Main 1869, S. 1-20.

WACKENRODER, Wilhelm H. (u. Ludwig TIECK): Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797. (Abgedruckt in: Reclams Universal-Bibliothek 7860, Stuttgart 1955.)

Sekundärliteratur

Ausstellungskataloge

AK: AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, Düsseldorf 1909.

AK: 100 JAHRE KUNST IN DEUTSCHLAND 1885-1985, Kat. Ausst. Ingelheimer Tage 1985, Ingelheim 1985.

AK: ANGELIKA KAUFFMANN, Kat. Ausst. Kunstmusem Düsseldorf, Haus der Kunst München und Kunstmuseum Bern 1998/99, hrsg. u. bearb. von Bettina Baumgärtel mit Beiträgen von Brian Allan, Ostfildern-Ruit 1998.

AK: ANGESICHTS DER EREIGNISSE: FACETTEN DEUTSCHER HISTORIENMALEREI ZWISCHEN 1800 UND 1900, Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1999, Köln 1999.

AK: ANSICHTEN CHRISTI, Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum Köln 2005, Köln 2005.

AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK. Die Künstlerfamilie Riepenhausen, Kat. Ausst. Stendal 2001, Mainz 2001.

AK: ANTON RAPHAEL MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS, Kat. Ausst. Padua/Dresden 2001, München 2001.

AK: BERTEL THORVALDSEN, Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen, Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. Kat. Ausst. Kunsthalle Köln 1977, Köln 1977.

AK: BILDER CHRISTI IN BÜCHERN DES 15. BIS 20. JAHRHUNDERTS. Kat. Ausst. im Barocksaal am Kreuzgang, Dombibliothek Freising 1987, bearb. v. Sigmund Benker, Freising 1987.

AK: BILDER SIND NICHT VERBOTEN – Kunstwerke seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit ausgewählten Kultgeräten aus dem Zeitalter der Aufklärung, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1982, Düsseldorf 1982.

AK: CASPAR DAVID FRIEDRICH 1774-1840, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1974, München 1974.

AK: CHARLES FILIGER, 1863-1928, Kat. Ausst. Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye 1981, Paris 1981.

*AK: CHRISTLICHE KUNST. Ausstellungskatalog mit zahlreichen Illustrationen erschienen im Verlag L. Schwann, Kat. Ausst. Kunstpalast Düsseldorf 1909, Düsseldorf 1909.

AK: CHRISTUS IM LEIDEN. Kruzifixe; Passionsdarstellungen aus 800 Jahren, Kat. Ausst. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1985/86, Stuttgart 1985.

AK: CISERI: Ommaggio a Antonio Ciseri, Kat. Ausst. Galleria Moderna di Palazzo Pitti 1991, Florenz 1991.

AK: DER FRÜHE REALISMUS IN DEUTSCHLAND, 1800-1850, GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG GEORG SCHÄFER, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1966.

AK: DER HIMMELNDE BLICK. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Kat. Ausst. Gemäldegalerie Alter Meister Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1998, Emsdetten 1998.

AK: DER TRAUM VOM GLÜCK. Die Kunst des Historismus in Europa, Kat. Ausst. Wien 1996/97, Wien 1996, Bd. 1: Beiträge.

AK: DEUTSCHE KÜNSTLER UM LUDWIG I. IN ROM, Kat. Ausst. Schloss „Villa Ludwigshöhe“ bei Edenkoben/Pfalz. Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München 1982, München 1982.

AK: DEUTSCHE ROMANTIK, Kat. Ausst. Staatliche Museen Berlin 1965, Berlin 1965.

AK: DEUTSCHE MALEREI IM 19. JAHRHUNDERT: Sammlung Georg Schäfer, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1977, Schweinfurt 1977.

AK: DEUTSCHE ROMANTIK. AQUARELLE UND ZEICHNUNGEN, Kat. Ausst. Museum Georg Schäfer Schweinfurt 2000, München 2000.

AK: DIE DÜSSELDORFER MALERSCHULE, Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf und Mathildenhöhe Darmstadt 1979, Mainz 1979.

AK: DIE MÜNCHENER SCHULE 1850-1914, Kat. Ausst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München 1979, bearb. v. E. Ruhmer, München 1979.

AK: DIE NAZARENER, Kat. Ausst. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main 1977, Frankfurt/Main 1977.

AK: DIE NAZARENER IN ROM, EIN DEUTSCHER KÜNSTLERBUND DER ROMANTIK, Kat. Ausst. Galleria Nazionale d‘ Arte Moderna, Rom 1981, dt. Ausg. München 1981.

AK: DIE PRÄRAFFAELITEN, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1973-1974, Baden-Baden 1973.

AK: DÜSSELDORF UND DER NORDEN, Kat. Wanderausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1976, Düsseldorf 1976.

AK: EDVARD MUNCH, Kat. Ausst. Museo di Arte Moderna, Citta di Lugano 1998, Mailand 1998.

AK: ETHOS UND PATHOS. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914, Kat. Ausst. Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz 1990 im Hamburger Bahnhof, Berlin 1990.

AK: HANS THOMA. LEBENSBILDER. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Kat. Ausst. Augustinermuseum Freising 1989, Königstein/Taunus 1989.

AK: HIPPOLYTE, AUGUSTE ET PAUL FLANDRIN: une fraternité picturale au XIXe siècle, Kat. Ausst. Musée du Luxembourg Paris u. Musée des Beaux Arts Lyon 1984-85, Paris 1984.

AK: FRITZ KUNZ UND DIE RELIGIÖSE MALEREI: Christliche Kunst in der Deutschschweiz von 1890 bis 1960, Kat. Ausst. in der Burg Zug und im Kaufhaus 1990, Zug 1990.

AK: FRITZ VON UHDE. Vom Realismus zum Impressionismus, Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen und Museum der Bildenden Künste Leipzig 1998, Ostfildern-Ruit 1998.

AK: GABRIEL VON MAX. MALERSTAR, DARWINIST, SPIRITIST, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010/ 2011, München 2010.

AK: LUDWIG GLÖTZLE (1816-1884) Lithograph, Maler, Verleger - 150 Jahre Allgäuer Anzeigeblatt, Kat. Ausst Immenstadt 2009, Immenstadt 2009.

AK: GOETHE UND DIE KUNST, Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main u. Kunstsammlungen zu Weimar 1994, hrsg. von Sabine Schulze, Ostfildern-Ruit 1994.

AK: GOTTLIEB SCHICK: EIN MALER DES KLASSIZISMUS, Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1976, hrsg. von Ulrike Gauss und Christian v. Holst, Stuttgart 1976.

AK: GUIDO RENI UND EUROPA. RUHM UND NACHRUHM. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 1988/89, Bololgna 1988.

AK: ICH MALE FÜR FROMME GEMÜTER. Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Kat. Ausst. Kunstmuseum Luzern 1985, Luzern 1985. (=AK: LUZERN)

AK: IDYLLE KLASSIZIMUS UND ROMANTIK. Deutsche Druckgraphik zu Wallraf-Richartz Zeiten, Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1974, Köln 1974.

AK: IGNAZ HEINRICH VON WESSENBERG 1774-1860. Kirchenfürst und Kunstfreund, hrsg. von Barbara Stark, Kat. Ausst. Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz 2010, Konstanz 2010.

AK: IMAGO CHRISTI, Kat. Weltausst. Brüssel 1958, Pavillon des Heiligen Stuhles. Internationale Untersektion «Kunst», Antwerpen 1958.

AK: INTERNATIONAL EXHIBITION 1862. Official Catalogue of the Fine Art Department, Kat. Ausst. London (1862).

AK: IN UNS SELBST LIEGT ITALIEN, Kat. Ausst. Haus der Kunst München 1987/1988, München 1987.

AK: JACQUES-LOUIS DAVID, Kat. Ausst. Musée National du Louvre Paris 1989/90, Paris 1989.

AK: JOHANN FRIEDRICH OVERBECK. 1798-1869, Kat. Ausst. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck 1989, Lübeck 1989. (=AK: LÜBECK)

AK: JOHANN HEINRICH VON DANNECKER. Der Bildhauer, Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1987, Stuttgart 1987.

AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD: Aus dem zeichnerischen Werk. Blätter aus Berlin, Dresden, Leipzig und Weimar, bearb. v. Gottfried Riemann und Ursula Riemann-Reyher, Kat. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin 1974.

AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener, Neuss 1982.

AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD: 1794-1872, Kat. Ausst. Museum der Bildenden Künste Leipzig und der Kunsthalle Bremen 1994, Leipzig 1994.

AK: KLASSIZISMUS UND ROMANTIK IN DEUTSCHLAND. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1966, Schweinfurt 1966.

AK: KOSMOS RUNGE: DER MORGEN DER ROMANTIK, Kat. Ausst. Hamburg 2010, München 2010.

*AK: KUNST IM LEBEN DES KINDES: Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus, Kat. Ausst. Berlin 1901, Leipzig 1901.

*AK: KUNST IN DRESDEN, 18.-20. Jahrhundert. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1964, Heidelberg 1964.

*AK: KUNST IN SACHSEN VOR HUNDERT JAHREN, Kat. Ausst. Sächsischer Kunstverein Dresden 1928, Dresden 1928.

AK: L'IMAGE DE PIÉTÉ EN FRANCE 1814-1914, Kat. Ausst. Paris 1984.

AK: LA PEINTURE ALLEMANDE À L' ÉPOQUE DU ROMANTISME, Kat. Ausst. Orangerie des Tuillèries Paris, 1976/77 Paris 1976.

AK: LE SALON IMAGINAIRE. Bilder aus den großen Kunstsammlungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein) Berlin/Akademie der Künste, Berlin 1968.

AK: LOVIS CORINTH UND DIE GEBURT DER MODERNE, Kat. Ausst. Paris, Leipzig/Regensburg 2008/09, Bielefeld/Leipzig 2008.

AK: LUDWIG RICHTER UND SEIN KREIS, Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden und Landesmuseum Hannover 1984, Leipzig 1984.

AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1983-84, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983.

AK: MAX KLINGER 1857-1920, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/Main 1992, Leipzig 1992.

AK: MENSCHEN GLEICH. Die Suche nach dem Christusbild, Kat. Ausst. Bischöfliches Dom und Diözesanmuseum Trier 1996, Trier 1996. (= AK: TRIER)

AK: MENZEL, DER BEOBACHTER, Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1982, München 1982.

AK: MIHÁLY MUNKÁCSY 1844-1900. Malerei aus den Jahren 1867-1894, Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neuer Meister 1967, Dresden 1967.

AK: MIRACULA CHRISTI, Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1962, Recklinghausen 1962.

AK: „MÜNCHEN LEUCHTETE“, Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München, Kat. Ausst. Haus der Kunst München 1984, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, München 1984.

AK: NOBLE GÄSTE - MEISTERWERKE DER KUNSTHALLE BREMMEN IN 22 DEUTSCHEN MUSEEN, Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2009, hrsg. von Herzogenrath, Wulf und Lähnemann, Ingmar, Bremen 2009.

AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 2001, Ostfildern-Ruit 2001.

AK: RAINER MARIA RILKE UND DIE BILDENDE KUNST SEINER ZEIT, hrsg. von Gisela Götte, Kat. Ausst. München 1996, München, 1996.

AK: RAPHAEL ET L'ART FRANÇAIS. Hommage à Raphael, Kat. Ausst. Galeries nationales du Grand Palais Paris 1983/84, Paris 1983.

AK: RELIGIÖSE GRAPHIK AUS DER ZEIT DES KÖLNER DOMBAUS 1842-1880, Kat. Ausst. Diözesanmuseum Köln 1980/81, Köln 1981.

*AK: RELIGIÖSE BILDER, Kat. Ausst. Berlin o.J. (Vlg. der Photographischen Gesellschaft)

*AK: RELIGIÖSE BILDER, Kat. Ausst. München o.J. (Vlg. Franz Hanfstaengl München)

AK: RELIGION, MACHT, KUNST, Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 2005, hrsg. von Max Hollein u. Christa Steinle, Köln 2005.

AK: ROMANTIC ART IN BRITAIN. Paintings and Drawings 1760-1860, Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art 1968, bearb. von Frederick Cummings, Robert Rosenblum u. Allen Staley, o.O., 1968.

AK: ROMANTIK IM DEUTSCHEN NORDEN, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1937, hamburg 1937.

AK: RUSSISCHE Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Baden-Baden, Hannover 1981, Baden-Baden 1981.

AK: RUSSISCHE MALEREI IM 19. JAHRHUNDERT, Kat. Ausst. Zürich 1989, Zürich 1989.

AK: SCHWÄBISCHER KLASSIZISMUS ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT: 1770-1830, Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1993, hrsg. von Christian von Holst, Stuttgart 1993.

AK: THE AGE OF NEOCLASSIZISM, Kat. Ausst. Victoria & Albert Museum London 1972, London 1972.

AK: THE AGE OF ROSSETTI, BURNE-JONES AND WATTS. Symbolism in Britain 1860-1910, Kat. Ausst. Tate Gallery London 1997, hrsg. von Andrew Wilton u. Robert Upstone, London 1997.

AK: THE BODY OF CHRIST IN THE ART OF EUROPE AND NEW SPAIN 1150-1800, Kat. Ausst. Museum of Fine Arts Houston 1988, bearb. von James Clifton, München/New York 1988.

AK: THE PRE-RAPHAELITES, Kat. Ausst. Tate Gallery London 1968, London 1968.

AK: THE PRE-RAPHAELITES, Kat. Ausst. Tate Gallery London 1984, London 1984.

AK: THE ROMANTIC SPIRIT IN GERMAN ART 1790-1990, Kat. Ausst. National Gallery Edinburgh 1994, hrsg. von Keith Hartley, Henry Meyric Hughes, Peter-Klaus Schuster und William Vaugham, Stuttgart 1994.

AK: TRAUM UND WAHRHEIT, Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik, Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern 1985, Teufen 1985.

AK: ... UND HAT ALS WEIB UNGLAUBLICHES TALENT (Goethe). Angelika Kauffmann (1741-1807); Marie Ellenrieder (1791-1863). Malerei und Graphik, Kat. Ausst. Rosgartenmuseum Konstanz 1992, Konstanz 1992. (= AK: KAUFFMANN/ ELLENRIEDER)

AK: VERA IKON, 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau, Kat. Ausst. Freising 1987, München/Zürich 1987.

AK: VERGESSEN UND WIEDERENTDECKT. Deutsche Zeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen des 19. Jahrhunderts,

Kat. Ausst. Schloß Cappenberg 1985, Cappenberg 1985.

AK: WELTAUSSTELLUNGEN IM 19. JAHRHUNDERT, Kat. Ausst. Staatliches Museum für angewandte Kunst München 1973, München 1973.

*AK: WERKE VON CARL GOTTFRIED PFANNSCHMIDT. XXVI, Kat. Sonder-Ausstellung in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1888, Berlin 1888.

AK: WESTFÄLISCHE KÜNSTLER IM 19. JAHRHUNDERT, Kat. Ausst. Münster 1983.

AK: WILHELM SCHADOW: 1788-1862, Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1962, Düsseldorf 1962.

AK: WILHELM TRÜBNER 1851-1917, Kat. Ausst. Heidelberg/München 1994/95, Heidelberg 1994.

AK: WILLIAM BOUGUEREAU, 1825-1905, Kat. Ausst. Petit Palais Paris, Paris 1984.

AK: ZEICHEN DES GLAUBENS – GEIST DER AVANTGARDE. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Stuttgart, Stuttgart 1980.

AK: ZEICHNUNGEN AUS DER SAMMLUNG PRINZ JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, Kat. Ausst. im Kupferstichkabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1989, Dresden 1989.

AK: ZWISCHEN POESIE UND WIRKLICHKEIT, ERWIN UND OTTO SPECKTER. Zwei Hamburger Künstler in der Nachfolge Runges, Kat. Ausst. Hamburg 1977, o.O. 1977.

AK: ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT: Künstlerinnen der Goethe Zeit zwischen 1750-1850, Kat. Ausst. Gotha und Konstanz 1999, Oestfildern-Ruit 1999.

Allgemeine Sekundärliteratur

ALBERTI, Konrad: Zum Glaubensbekenntnis des Realismus, in: *Die Gesellschaft*, 5, 1889, S. 1167-1171.

ALDENHOVEN, C.: Religiöse Kunst, in: *Die Nation*, 8, 1891, S. 791-793.

AMAURY-DUVAL, Eugène Emmanuel: L'Atelier d'Ingres, Paris 1878.

AMISHAI-MAISELS, Ziva: Gauguin's Religious Themes, New York/London 1985.

AMISHAI-MAISELS, Ziva: The Jewish Jesus, in: *Journal of the Jewish Art*, 9, 1982, S. 84-104. (Stabi)

AMOR, Anne Clark: William Holman Hunt: The true Pre-Raphaelite, London 1989.

*AMPACH, Christian Leberecht von: Zur Erläuterung der Anschauung der neuen Christusgemälde, Naumburg 1828.

ANDERSEN, Wayne: Gauguin's Calvary of the Maiden, in: *Art Quarterly*, 34, 1971, S. 87-104.

ANDERSEN, Wayne: Gauguins Paradise lost, New York 1971/London 1972.

ANDREE, Rolf: Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. Mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei Bd. 1, Düsseldorf 1968.

ANDREE, Rolf: Arnold Böcklin. Die Gemaälde, Basel 1977.

ANDRESEN, A: Deutsche Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1866-1874.

ANDRESEN, Carl u. DENZLER, Georg: Wörterbuch der Kirchengeschichte, München 1982.

ANDREWS, Keith: The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rom, Oxford 1964.

ANDREWS, Keith: I Nazareni (Mensili D'Arte), Mailand 1967, übersetzt von Elisabeth Tacoli: Die Nazarener, München 1974.

ANGRAND, Pierre: Monsieur Ingres et son temps, Paris 1967.

ANONYMUS (gez. Donatus): Etwas über die Ausstellung von Kunstwerken bey der Königl. Sächsischen Akademie der bildenden Künste zu Dresden, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 13, 1816, S. 49f, 14, S. 53-55 u. 15, 1816, S. 58f.

ANONYMUS: Nachricht von einem Christus-Kopf. Nach Raphael, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 2, 1817, S. 5f.

ANONYMUS (gez. D.): Kunstausstellung in München (Aus einem Brief an d. R.), in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 22, 1817, S. 185-188.

ANONYMUS: Über die Geschichtsmahler Schick aus Stuttgart und Kratzenstein Stubb aus Kopenhagen, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blat*t, 3, 1818, S. 9-11.

ANONYMUS: An die Leser, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt,* 13, 1820, S. 1-4.

ANONYMUS (gez. ber.): Über Kunst-Vereine, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 13, 1820, S. 49-52.

ANONYMUS (gez. S. B.): Kunst-Verein in London, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 21, 1820, S. 81.

ANONYMUS (gez. ber.): Neue Kupferstiche, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 60, 1821, S. 241.

ANONYMUS: Die Schlesische Kunstausstellung in Breslau, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 60, 1821, S. 237-240, 241-243.

ANONYMUS (gez. ber.): Die Karlsruher Kunstausstellung im August 1821, in*: Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 77, 1821 S. 305-307, 78, 311f.

ANONYMUS: Ueber eines der frühesten Gemälde Raphaels, aus der Schule des Perugino, nebst einer kurzen pragmatischen Betrachtung über das Verhältnis einer Schule zu ihren Zöglingen, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 5, 1821, S. 17-24.

ANONYMUS: Ueber eine Gemälde von Peter Perugino der k. Gallerie zu München, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 10, 1821, S. 38f .

ANONYMUS (gez. ber.): Blicke auf den gegenwärtigen Zustand der Malerei, besonders bey den Deutschen, in: Fiorillo's F. D., Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. IV, 1820. 8. von Seite 79 bis 116, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 51, 1821, S. 201-203 u. 52, S. 205-207.

ANONYMUS (gez. P.A.): Die diesjährige Pariser Kunstausstellung, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 50, 1822, S. 197-200.

ANONYMUS: Ueber die deutschen Kunstvereine, nach Princip, Zweck und Nutzen aufgefaßt, in*: Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 13, 1832, S. 53-55, 57-67 u. 69-71.

ANONYMUS: Über die deustchen Kunstvereine, nach prinzip, Zweck und Nutzen aufgefasst. Fünf Briefe, in: *Kunst-Blatt,* 1832, S. 53-55, 57-67, 69-71.

ANONYMUS: Kunstverein Halberstadt. Statut des Kunst-Vereins zu Halberstadt, in: *Museum*, 2, 1834, S. 73-75.

ANONYMUS: Über die Kunstsvereine, in: *Museum*, 4, 1836, S. 81-84, 90-92.

ANONYMUS (gez. F. Th.): Über den Beruf und die Bildung des Künstlers, in: *Museum*, 4, 1836, S. 1-6.

ANONYMUS: Neueste Kunstwerke in München, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt,* 38, 1840, S. 149ff., 39, S. 154f. u. 40, S. 157ff.

ANONYMUS: Neue Holzschnitte. D. Pletsch's Weihnachtsbild und L. Richter's Haussegen, in*: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 2, 1858, S. 51-53.

ANONYMUS (gez. G. K.): Bericht über die Große Berliner Ausstellung im Herbst 1858, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 1859, S. 17-24.

ANONYMUS (gez. G.): Beratungen über christliche Kunst auf dem Hamburger Kirchentage, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1859, S. 1-6, 11-15 u. 33-37.

ANONYMUS: Der Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche in Berlin, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1859, S. 138-140.

ANONYMUS (gez. B. U. H.): Die christliche Kunst in den Wohnungen des Volkes, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1859, S. 91-95, 111f. u. 118-120.

ANONYMUS: Schelling über das Kunstideal Christi, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1859, S. 143f.

ANONYMUS (gez. R.): Aufruf zur Bildung eines Vereins für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1860, S. 12.

ANONYMUS: Beratungen des Barmer Kirchentages über christliche Kunst, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 4, 1861, S. 33-44.

ANONYMUS (gez. E.): Über Christusbilder, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 4, 1861, S. 166-170.

ANONYMUS (gez. V.A.H.): Zur neuesten christlichen Kunst in England, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 4, 1861, S. 140-144 u. S. 152-157.

ANONYMUS (gez. K. S.): Über die Darstellung des Heilandes, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 4, 1861, S. 113-119.

ANONYMUS: Aus der Redaktion: Volksbibel von Gustav König und Julius Thäter, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 6, 1863, S. 61-63.

ANONYMUS: Die Kunstausstellung. VI, in: *Unterhaltungsblatt Neueste Nachrichten*, 60, 30.7.1863.

ANONYMUS (gez. R.) : Über das Verhältnis des Christentums zu den bildenden Künsten, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 8, 1865, S. 58-64.

ANONYMUS: Die Berliner Kunstausstellung von 1866, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 10, 1867, S. 17-22.

ANONYMUS: Über die malerische Darstellung der Person Christi II, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 10, 1867, S. 68-91, 120-125 u. 133-136.

ANONYMUS (gez. D.B.): Neue Gemälde bei Fritz Gurlitt in Berlin, in: *Tägliche Rundschau* 1883, S. 1106f ANONYMUS: Rückblick, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 25, 1883, S. 1-6.

ANONYMUS: Die Gustav-Richter-Ausstellung, in: *Neue Evangelische Kirchenzeitung*, 26, 1884, Sp. 371f.

ANONYMUS: Thomas von Kempen, Nachfolge Christi, illustriert von Führich, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 27, 1885, S. 26-28.

ANONYMUS: Ein Golgathabild von E. von Gebhardt, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 27, 1885, S. 113-115.

ANONYMUS: Die kirchliche Kunst auf der internationalen Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in Nürnberg 1885, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 27, 1885, S. 158-160.

ANONYMUS: Christlicher Haussegen, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 27, 1885, S. 174.

ANONYMUS: Eine deutsche Ausstellung, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 1, S. 45-46.

ANONYMUS: Kunst und Religion, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 1, S. 91-92.

ANONYMUS: Die religiöse Kunst in der Berliner Jubiläums-Kunstausstellung, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche*, *Schule und Haus*, 28, 1886, S. 161-169.

ANONYMUS: Eindrücke von den Münchener Ausstellungen, in: *Archiv für christliche Kunst*, 6, 1888, S. 102-107 u. 111-114.

ANONYMUS: Moderne Malerei. Zum Anschluß an die Münchener Jahresausstellung, in: *Archiv für christliche Kunst*, 7, 1889, S. 105-110 u. 113-117.

ANONYMUS (gez. R. D.): Das Abendmahl des Leonardo da Vinci und dasjenige des Fritz von Uhde, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 31, 1889, S. 49f.

ANONYMUS (gez. H.): Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunsttätigkeit in Deutschland, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2, 1889, Sp. 325-336 u. Sp. 353-362.

ANONYMUS (gez. H.): Das Antlitz Christi auf dem Schweißtuch der Veronika, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2, 1889, Sp. 208.

ANONYMUS: Die religiösen Bilder für die Kinder und für das Haus, in: *Archiv für christliche Kunst*, 8, 1890, S. 37-39, 72-75, 89-90, 97-100 u. 109-111.

ANONYMUS: Fritz von Uhde der ‚Evangelienmaler', in: *Bayrischer Kurier*, München 12.9.1890.

ANONYMUS: Ein neues Vorlagenwerk für die kirchliche Kunstpraxis, in: *Archiv für christliche Kunst*, 9, 1891, S. 102-104.

ANONYMUS: Generalversammlung des christlichen Kunstvereins der Diözese Rottenburg, in: *Archiv für christliche Kunst*, 10, 1892, S. 77f.

ANONYMUS: Rede über die christliche Kunst, gehalten von Odilo Wolff, Prior des Klosters Emaus in Prag, auf der Katholikenversammlung zu Mainz 1892, in: *Archiv für christliche Kunst*, 10, 1892, S. 93-100.

ANONYMUS: Gedanken über die moderne Malerei, in: *Archiv für christliche Kunst*, 10, 1892, S. 178ff., 11, 1893, S. 58-63 u. 69-70, 13, 1895, S. 48-50, 66-71, 78-80, 96-100 u. 110-111.

ANONYMUS: Eine neue Gesellschaft für christliche Kunst, in: *Archiv für christliche Kunst*, 11, 1893, S. 34-37.

ANONYMUS: Zur Förderung kirchlicher Kunst von Seiten des Staats im Königreich Sachsen, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 34, 1892, S. 190f.

ANONYMUS: Neue religiöse Kunstwerke, in: *Archiv für christliche Kuns*t, 12, 1894, S. 8.

ANONYMUS: Die Bemalung unserer Kirchen, in: *Archiv für christliche Kunst*, 12, 1894, S. 17-20, 47-54.

ANONYMUS: Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst, in: *Archiv für christliche Kunst*, 12, 1894, S. 92-96, 101-104.

ANONYMUS: Gedanken an die moderne Malerei, in: *Archiv für christliche Kunst*, 13, 1895, S. 83ff.

ANONYMUS: Die erste Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, in: *Archiv für christliche Kunst*, 13, 1895, S. 81-86 u. 89-94.

ANONYMUS (gez. Kretinski): Die christliche Kunst und der Fabrikbetrieb religiöser Kunstwerke, in: *Archiv für christliche Kunst*, 13, 1895, S. 101-103.

ANONYMUS: Generalversammlung des christlichen Kunstvereins der Diözese Rottenburg, in: *Archiv für christliche Kunst*, 13, 1895, S. 73-75.

ANONYMUS (gez. M. I.): Fritz von Uhde: Die Himmelfahrt Christi, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 39, 1897, S. 172-174.

ANONYMUS: Ausstellungen und Sammlungen, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 157.

ANONYMUS: Die Biercksche Christusausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 305-309.

ANONYMUS: Peter Janssen, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1899, 1. Hbd., S. 57-80.

ANONYMUS (gez. M. I.): Uhdes neueste Darstellung des ‚letzten Abendmahls', in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 41, 1899, S. 17-21.

ANONYMUS: Zum 60. Geburtstage des Meisters, in: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 2983, 30.8.1900, S. 306.

ANONYMUS: Wilhelm Volz, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 411-417.

ANONYMUS (gez. B.): Die Auferweckung des Töchterlein Jari von Gabriel von Max, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 45, 1903, S. 84-86.

ANONYMUS: Zur XI. Generalversammlung der deutschen. Gesellschaft für christliche Kunst, in: *Die christliche Kunst*, 1, 1904/05, S. 20-24.

ANONYMUS: Christliche Kunstwerke auf Ausstellungen 1906, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906/07, H. 1, Beilage, S. I.

ANONYMUS: Christliche Kunst auf Ausstellungen, in*: Die christliche Kunst*, 3, 1906/07, H. 10, Beilage, S. Vf.

ANONYMUS: Ludwig Fahrenkrog, in: *Der Türmer*, 9, 1906/07, S. 146ff.

ANONYMUS: Biblische Wandbilder für Schule und Haus, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, H. 3, Beilage, S. 21-24.

ANONYMUS: (gez. W.): Um einen neuen Jesustyp in der Malerei, in: *Hochland*, 6, Nr. 1, 1908/09, S. 237-39.

ANONYMUS: (gez. W.): Du sollst dir kein geschnitztes Bild machen, in: *Hochland*, 8, Nr. 1, 1910/11. S. 103ff.

ANONYMUS: Dr. Karl Gottfried Pfannschmidt, in: *Ueber Land und Meer*, o.J., S. 951f.

ANSIEAU, Joëlle: Deux Sculptures de Georges Lacombe: Isis et le Christ, in: *Revue du Louvre*, 33, 1983, S. 187-195.

ANTAL, Frederik: Classicism and Romanticism: With other Sudies in Art History, London 1966.

ANZELEWSKY, Fedja: Dürers Selbstbildnis aus dem Jahre 1500, in: Ars aurio prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicta, Warzawa 1981, S. 287-290.

ANZELEWSKY, Fedja: Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonografischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen, Berlin 1983.

ARNOLD, Ignaz Ferdinand: Anleitung zur Beurteilung der Kunstwerke der Malerei, Altenburg 1804.

ARS SACRA: Blätter heiliger Kunst mit begleitenden Worten von Jos. Bernhart. Vom Erlöser, 1te Serie, München, o.J.

ARS SACRA: Blätter heiliger Kunst mit begleitenden Worten von Jos. Bernhart: Gleichnisse des Herrn, 2te Serie. München, o.J.

ATTILA, Bartha: A Munkácsy-hagyaték fotográfiáirol, *Művézet*, 7, 1978, S. 8-11.

AUER, Max: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk, Leipzig ^{3}1941.

AURENHAMMER, Hans: Lexikon der christlichen Ikonographie, Wien o.J. (1959-67).

AVENARIUS, Ferdinand: Fritz von Uhde, in: *Der Kunstwart*, 21, 1908, S. 193-200.

BAHR, Hans-Eckehard: Poiesis. Theologische Untersuchung der Kunst, Stuttgart 1961.

BALKE, Gisela: Das Freskenwerk Philipp Veits. Ein Beitrag zur Geschichte des Freskos im 19. Jahrhundert, Phil. Diss. Berlin 1986.

BANDMANN, Günter: Kirchliche Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, in: Handbuch der Kirchengeschichte, hrsg. von Hubert Jedin, Bd. 6.2, Freiburg/Breisgau/Basel/Wien 1973, S. 297-312.

BANN, Stephen: Paul Delaroche. History Painted, London 1997.

BARRINGER, Tim: The Pre-Raphaelites: Reading the Image, London 1998.

BASTARD, George: James Tissot, in: *Revue de Bretagne*, 2. Serie, 36, November 1906, S. 253-78.

BARTNING, Ludwig: Die religiöse Malerei am Anfang der Neuzeit, in: *Preußische Jahrbücher*, 137, 1909, S. 397-409.

BÄTSCHMANN, Otto: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1984.

BAUM, Julius: Einleitung zum Katalog: Christian Landenberger, Ebingen 1951.

BAUM, Julius: Romantische Malerei Oberschwabens (Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte), Ulm 1932.

BAUMGART, Fritz: Vom Klassizismus zur Romantik 1750-1830. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration, Köln 1974.

BAUMGART, Fritz: Idealismus und Realismus 1830-1880. Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft, Köln 1975.

BAUMANN, E.: Eine Christusausstellung, in: *Die Christliche Welt*, 10, 1896, Sp. 610-15.

BECK, Herman: Das kirchliche Leben der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern, (Evangelische Kirchenkunde, Teil 4), Tübingen 1909.

BECK, Rainer, VOLP, Rainer u. SCHMIRBER, Gisela (Hrsg.): Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984.

BECKER, Benno: Budapest (Von Ausstellungen und Sammlungen), in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 210f.

BECKER, Hermann: Deutsche Maler. Von Asmus Jakob Carstens an bis auf die neuere Zeit, Leipzig 1888

BECKER, H. J.: August Reichensperger (1808-1895), in: *Rheinische Lebensbilder*, 10, Köln 1892, S. 141-158.

BECKER, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 10), München 1971.

BECKMANN, Peter: Das Christusbild im Werk von Max Beckmann, in: *Kunst und Kirche*, 44, 1981, S. 16-19.

BEEH, Wolfgang: Bildwerke im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Hanau 1974.

BEENKEN, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944.

BEISSEL, Stephan: Der Entwicklungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutschland, in: *Stimmen aus Maria Laach*, 42, 1892, S. 51-67, 158-172.

BEISSEL, Stephan: Zur Reform der Ikonographie des Mittelalters, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 6, 1893, Sp. 147-160.

BEISSEL, Stephan: Ueber die Ausstattung des Inneren der Kirchen durch Malerei und Plastik, in*: Zeitschrift für christliche Kunst*, 7, 1894, S. 211-220, 243-256 u. 279-284.

BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

BENDER, E.: Die Heimkehr des verlorenen Sohnes und die Malerei, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 12, 1907, S. 278-89.

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1963.

BENZ, Richard u. SCHNEIDER, Arthur von: Die Kunst der deutschen Romantik, München 1939.

BENZ, Richard: Die Deutsche Romantik (Geschichte einer geistigen Bewegung), Leipzig ^{4}1940.

BERAUD, Antony: Annales de l'ecole Française des Beaux-Arts. Pou servir de suite et de complément aux salons de 1808 à 1824 par C. P. Landon, Paris 1808-24.

BEREND-CORINTH, Charlotte: Lovis Corinth. Die Gemälde: Werkverzeichnis, München 1992.

BERGER, Klaus: Ingrism and Pre-Raphaelitism. Actes du XIXe Congrès international d' histoire de l' art, Paris 1958, S. 479-85.

BERNHARD, Marianne (Hrsg.): Deutsche Romantik. Handzeichnungen, 2 Bde., München 1973.

BESIER, Gerhard: Kirche, Politik und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München 1998.

BETA, H.: Moderne Kunstindustrie, in: *Die Gartenlaube*, 1874, S. 518.

*BETZ, Esther: Kunstausstellungen und Tagespresse in München um die Wende des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. München 1953. (masch.)

BEUTLER, Christian: Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, in: AK: WELTAUSSTELLUNGEN IM 19. JAHRHUNDERT, Kat. Ausst. Staatliches Museum für angewandte Kunst München 1973, München 1973, S. 1-14.

BEYER-DRESDEN, Oskar: Ein Meister der religiösen Kunst, in: *Der Türmer*, 10, 1907/08, S. 465-469.

BIALOSTOCKI, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966.

BIEBER, Dietrich: Peter Janssen als Historienmaler. Zur Düsseldorfer Malerei des 19. Jahrhunderts, 2 Bde, Phil. Diss. Köln, Bonn 1979.

BIEBER, Dietrich u. MAI, Ekkehard: Gebhardt und Janssen – Religiöse Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert, in: AK: DIE DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 165-185.

BIERBAUM, Otto J.: Aus Münchner Ateliers, in: *Münchner Kunst*, 2, 1890, H. 5, S. 69f.

BIERBAUM, Otto J.: Bemerkungen über die künstlersiche Verwendung der Heilandsfigur, in: *Moderne Blätter*, 1, 1891, Nr. 3, S. 4-7.

BIERBAUM, Otto J.: Franz Stuck (Künstler-Monographien, Bd. 42), Bielefeld/Leipzig 1899.

BIERBAUM, Otto J.: Fritz von Uhde, in: *Die Gesellschaft*, 1, 1983, S. 67-76.

BIERBAUM, Otto J.: Fritz von Uhde, in: *Die Gesellschaft*, 9, 1993, S. 69.

BIERBAUM, Otto J.: Fritz von Uhdes ‚Gang nach Bethelehem', in: *Münchner Kunst*, 2, 1890, H. 5, S. 37f.

BIERBAUM, Otto J.: Klerikale Kunstförderer, in: *Münchner Kunst*, 2, 1890, H. 5, S. 37f.

*BIERCK, Theodor: Christus-Broschüre, o.O. 1896.

BIERMANN, Georg: Lovis Corinth (Künstler-Monographien, Bd. 107), Bielefeld/Leipzig 1913.

BIOGRAFISCHES LEXIKON DER SCHWEIZER KUNST, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1998.

BIRMINGHAM CITY MUSEUM AND ART GALLERY: Pre-Raphaelite Paintings and Drawings in the Birmingham Museum and Art Gallery, London 1990.

BLEY, Fritz: Kloster Loccum, in: *Die Kunst für Alle,* 2, 1887, S. 195-201.

BLEYL, Matthias: Der einsame Leichnam. Zur Darstellung toter Helden als Sonderform des Ereignisbildes, in: MAI, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 369-388.

BLOCH, Peter u. CZIMECK, Waldemar: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert, (Frankfurt/Berlin/Wien [1]1978), Berlin 1994.

BLOCH, Peter: Bildwerke 1780-1910 aus den Beständen der Skulpturengalerie und der Nationalgalerie, Berlin 1990.

BLOCH, Peter: Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf 1975.

BLOMBERG, Hugo von: Über die malerische Darstellung der Person Christi, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 8, 1866, S. 1-7 u. 9, 1867, S. 86-91, 98-102, 120-125, 133-136 u. 151-155.

BOASE, Thomas Sherrer Ross: Biblical Illustration in the Nineteenth Century English Art, in: *Journal of the Warburg and Courthauld Institute*, 29, 1966, S. 349-367.

BOESPFLUG, François: Kunst der Kirchen, religiöse und profane Kunst, in: *Welt und Umwelt der Bibel*, 18, 2000, S. 29-41.

BOETTICHER, Friedrich von: Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, 4 Bde., Dresden 1891.

BOIME, Albert: Sources for Sir John Everett Milais' Christ in the House of his Parents', in: *Gazette des Beaux Arts*, 6/86 (Sept. 1975), S. 71-84.

BONAFOUX, Pascal: Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985.

BONE, Karl: Düsseldorfer Kunstbericht, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906/07, H. 11, Beilage, S. I-III.

BONE, Karl: Zur christlichen Kunstausstellung in Düsseldorf (1907), in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/1908, S. 6-20.

BONE, Karl: Die deutsch-nationale Kunstausstellung in Düsseldorf (1907), in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/1908, S. 96.

BONE, Karl: Prof. Dr. Eduard von Gebhard und seine Gemälde in der Friedenskirche zu Düsseldorf, *Die christliche Kunst*, 4, 1907/1908, S. 201-18.

BONE, Karl: Die grossen Kunstausstellungen in Düsseldorf 1909, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 321-326.

BONHÖFFER, Dietrich: Die Kreuzigung Christi. Kolossalgruppe von Hofbildhauer Rudolf Maison, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus,* 27, 1885, S. 97-99.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Die Erwerbungstätigkeit der Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin seit 1945, in: Schloß Charlottenburg-Berlin-Preußen. Festschrift für Margarete Kühn, hrsg. von Martin Sperlich und Helmut Börsch-Supan, München-Berlin 1975.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Zur Urteilsgeschichte der Düsseldorfer Malerschule. Eduard Bendemanns Gemälde „Trauernde Juden", in: Beiträge zur Landesgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, IV. Zur Geschichte von

Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr, hrsg. von Kurt Düwell, Wolfgang Köllmann, Wuppertal 1985, S. 219-225.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marees, 1760-1870, München 1988.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Das starre und das schwankende Bild der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: *Weltkunst,* 70, 2000, S. 1709-1714.

BOTT Barbara: Gemälde hessischer Maler des 19. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Bestandskatalog Darmstadt, Heidelberg 2003.

BOTT, Gerhard (Hrsg.): Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. Kölner Berichte zur Kunstgeschichte. Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Köln 1977.

BOTT, Katharina: Der Nachlaß Albert Thorvaldsens im Besitz seiner Familie, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1994, S.48-60.

BÖTTIGER, Carl A.: Ueber die Dresdner Kunstausstellung, in: *Artistisches Notizenblatt*, 5.10.1822, S.73-78.

BOWMANN, Frank Paul: Le Christ romantique, Genf 1973.

BRAKELMANN, Günter: Kirche, soziale Frage und Sozialismus, Bd. 1: Kirchenleitungen und Synoden über soziale Frage und Sozialismus 1871-1914, Gütersloh 1977.

BRAND, Bettina: Fritz von Uhde: Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit, Heidelberg 1983.

BRANDENBURG, Hans: München leuchtete. Jugenderinnerungen, München 1953.

BRAKELMANN, Günter: Die soziale Frage des 19. Jahrhunderts (Materialreihe der evangelischen Sozialseminare von Westfalen, hrsg. von Sibylle Banke, Bd.1/2), Witten/Ruhr 1966.

BRAUN, Joseph: Handlexikon der katholischen Dogmatik, Freiburg/Breisgau 1926.

BRAUNFELS, Wolfgang: Die reformatorische Bewegung im Spiegel von Dürers Spätwerk, in: Herbert Schade (Hrsg.): Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende, Regensburg 1971, S. 123-143.

*BREDT, E. W.: Die sogenannte Kunstkritik, München 1819.

BRINGMANN, Michael: Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850-1900, Berlin 1982.

BRINGMANN, Michael: Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. Ein Beitrag zum Thema „Kunst und Öffentlichkeit" im 19. Jahrhundert, in: MAI 1983, S. 253-278.

BRINGMANN, Michael: Deutsch-Römische Kunst im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, in: In uns selbst liegt Italien, Kat. Ausst. Haus der Kunst München 1987/1988, München 1987, S. 146-156.

BRINGMANN, Michael: Philipp Veits Wandgemälde im Dom, in: *Domblätter* (Forum des Dombauvereins Mainz e.V.) 10, 2008, S. 55-65.

BRION, Marcel: Kunst der Romantik, München/Zürich 1960.

*BRONNENSCHENKEL, Karin: Berliner Kunst und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts bis zum Weltkrieg, Phil. Diss. Berlin 1942 (masch.).

BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, hrsg. von Horst Ludwig, 4 Bde., München 1981.

BRÜCKNER, Wolfgang: Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens. Veranstaltet vom Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt/Main und dem Historischen Museum Frankfurt/Main unter Mitwirkung von Christa Pieske (Lübeck), Frankfurt/Main 1973.

BRÜCKNER, Wolfgang: Trivialer Wandschmuck der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aufgezeigt am Beispiel einer Bilderfabrik in Nürnberg 1967, S. 117-131.

BRUN, geb. Münter: Brief aus Kopenhagen, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*: *Kunst-Blatt*, 14, 1820, S. 53f.

BUCHSBAUM, Maria: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert Realismus und Naturalismus, Wien 1967.

BUCHWALD, Georg: Die deutsche Kunst und kirchliche Kunst im Wandel der Jahrhunderte, Köln 1933.

BUDDE, Karl: Zu Wilhelm Steinhausens 60. Geburtstag, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 11, 1906, S. 47-53.

BUDDE, Karl: Richters Volkskunst, o.O. 1909.

BUENGER, Barbara Copeland: Max Beckmann - die frühen Bilder. Kat. Ausst. Bielefeld/ Frankfurt/Main 1982/83, Bielfeld 1982, S. 203-212.

BULST, Werner: Christusikone – Edessabild – Turiner Grabtuch, in: *Hermeneia – Zeitschrift für ostkirchliche Kunst*, 1, 1985, S. 42-61 u. 2, 1896, S. 77-84.

BULST, Werner: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild, Frankfurt/Main 1987.

*BURCKHARD, Jacob: Die Malerei und das Neue Testament (1855), in: Vorträge, hrsg. von Emil Dürr, Bd. 14, Berlin/Leipzig 1933, S. 331-344.

BURCKHARDT, Rudolf.: Eduard von Gebhardt. Zu seinem 70. Geburtstag, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 13, 1908, S. 175-85.

BURCKHARDT, Rudolf: Die Gleichnisse Jesu, illustriert von Eugéne Burnand, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 14, 1909, S. 82-85.

BURCKHARDT, Rudolf: Auf dem Schauplatz christlicher Kunst Düsseldorf 1909, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Kunst und Haus,* 51, 1909, S. 193-205.

BURCKHARDT, Rudolf: Zum Schauen bestellt. Eduard von Gebhardt, der Düsseldorfer Meister der biblischen Historie, Stuttgart 1928.

BURN, Barbara: The Life of Christ: Images from the Metropolitan Museum, o.O. 1989.

BURTON, Anthony: Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche (Prinz Albert Studien, Bd. 15), München 1998.

BUSCH, Werner: Die notwendige Arabeske – Wirklichkeitsaneignung und Stlisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985.

BUSCH, Werner: Caspar David Friederich: Ästehtik und Religion, München 2003.

BUSCH, Werner u. BEYRODT, Wolfgang: Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Bd. 1), Stuttgart 1982.

BUSER, Thomas: Gauguins Religion, in: *Art Journal*, 27, 1968, S. 375-80.

BUSSE; Joachim (Hrsg.): Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1977.

BUTLER, Edward Cuthbert: The Vatican Council (1869-1870), London 1930.

BUTLIN, Martin: Samuel Palmer's Sketchbook (1824), London 1962.

BUTLIN, Martin: The Paintings and Drawings of William Blake, 2. Bde., New Haven/London 1981.

BÜTTNER, Frank: Die klugen und die törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: *Städel Jahrbuch*, N.F. 7, 1979, S. 209-230.

BÜTTNER, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Wiesbaden 1980/1999.

BÜTTNER, Fank O.: Imitatio Pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung, Berlin 1983.

BÜTTNER, Frank: Bildungsideen und bildene Kunst in Deutschland um 1800, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, II, hrsg. von Reinart Kosellek, Stuttgart 1990, S. 259-285.

BÜTTNER, Frank: Subjektives Gefühl, künstlerisches Ideal und christliche Weisheit: Das religiöse Bild in den frühen Werken von Peter Cornelius, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 52, 1991, S. 237-261.

BÜTTNER: Katharina: Marie Ellenrieder (1791–1863). Bildfindungen einer badischen Nazarenerin, in: Kunst und Architektur in Karlsruhe: Festschrift für Norbert Schneider. Universitätsverlag Karlsruhe, Karlsruhe 2006, S. 45–58.

CALONNE, Alphonse de: Peinture sacrée Les frises de Saint-Vincent-de-Paul peinte par M. Hippolyte Flandrin, in: *Revue contemporaine*, 12, 1854, S. 630-44.

CALOW, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland (Museumskunde, Bd. 38), Berlin 1969.

CARUS, Carl Gustav: Bemerkungen über die Bilder der Düsseldorfer Schule, ausgestellt in Dresden im December 1836, in: *Kunst-Blatt*, 31, 1837, S. 109-115, 117-120.

CASTELLANETA, Carlo (Hrsg): L'Opera completa di Perugino (Classici dell'Arte, Bd. 30), Mailand 1969.

CASTERAS, Susan P. u. FAXON, Alicia Craig (Hrsg.): Pre-Raphaelite art in its European context, Madison N. J./ London 1995.

CASTERAS, Susan: Pocket cathedrals: Pre-Raphaelite book illustration, New Haven 1991.

CAUER, M.: Die religiösen Bilder auf der diesjährigen Ausstellung zu Berlin, in: *Die christliche Welt*, 8, 1894, Sp. 1104-1109.

ČELEBONOVIĆ, Aleksa: Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei, Berlin 1974.

CHAPEAUROUGE, Donat de: Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974.

CHAPEAUROUGE, Donat de: Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800-1850 und ihre politische Signifikanz, in: *Zeitschrift des dt. Vereins für Kunstwissenschaft*, 31, 1977, S. 136ff.

CHAPEAUROUGE, Donat de: Theomorphe Porträts der Neuzeit, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur, Wissenschaft und Geistesgeschichte*, 42, 1968, S. 262-301.

CHASTEL, Andrè: Les Auto-Portraits de Dürer, in: La glorie de Dürer. Colloque de Nice, Paris 1974, S. 43f.

CHRIST, Dorothea u. GEELHAAR, Christian: Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel, Einsiedeln 1990.

CHRISTLICHE KUNST – Erlesene Festgeschenke von bleibendem Werte aus dem Verlage der Gesellschaft für christliche Kunst, München o.J. (1910).

CHRISTOFFEL, Ulrich: Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind, München 1920.

CLARK, Kenneth: The Romantic Rebellion. Romantic Versus Classic Art, London 1973.

CLEMEN, Paul: Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. I,4), Düsseldorf 1892.

CLEMEN, Paul: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. III/1), Düsseldorf 1894.

CLEMEN, Paul: Die Kunstdenkmäler der Städte und Kreise Gladbach und Krefeld (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. III/4), Düsseldorf 1896.

CLEMEN, Paul: Die Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. IV/4), Düsseldorf 1900.

CLEMEN, Paul: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. V/3), Düsseldorf 1905.

*CLEMEN, Paul: Kirche und Kunst (Vortrag) Dresden 1907.

CONRAD, Michael Georg: Künstlers Leitspruch, in: *Die Kunst für Alle*, 11, 1895/96, S. 100.

*CONRADT, Walther: Lovis Corinth als religiöser Maler, Phil. Diss. Königsberg/Pr. 1921 (masch.).

COSTA, Valérie da: Das neue Erscheinen Christi, in: *Welt und Umwelt der Bibel*, 18, 2000, S. 43-83.

CRANE, Leif: Die Kirche im 19. Jahrhundert. Europäische Perspektiven, Göttingen 1987.

CRANACH-SICHART, Eberhard von: Fritz von Uhde/ Zu seinem hundertsten Geburtstag, in: *Der Zwiebelturm, Monatsschrift für das bayerische Volk und seine Freunde*, 4, 1949, H. 1, S. 8-12.

CULEBRAS, R. Rodriguez: El rostro de Christo en el arte español, Madrid 1974.

DAELEN, E.: Skizzen- und Studien-Ausstellung in der Kunsthalle zu Düsseldorf, in: *Die Kunst für Alle*, 4, 1888/89, S. 252f.

DAEHLING, Heinrich Anton: Künstler und Kritiker, in: *Berliner Kunst-Blatt*, 2, 1829, S. 18-23.

DAHM, Inge: Das Schornsche „Kunstblatt" 1816-1849, Phil. Diss. München 1953.

DAUN, Bertold: Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart, Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei, Berlin 1909.

DAWSON, Christopher: Progress and Religion, London 1936.

DEISSNER, Kurt: Das völkische Christusbild, Berlin 1925.

DENIS, Maurice: Histoire de l´art religieux, Paris 1939.

DERI, Max: Die Malerei im 19. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage, 2 Bde., Berlin 1920.

DETZEL, Heinrich: Christliche Ikonographie, Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst, 2 Bde., Freiburg/Breisgau 1894.

DEUSCH, Werner E.: Die Malerei der deutschen Romantiker und ihrer Zeitgenossen, Berlin 1937.

DEUTSCHES BIBLIOGRAPHISCHES ARCHIV, hrsg. von B. Fabian, bearb. unter der Leitung von W. Gorzny, München/New York, London/Paris 1982.

DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG ZU BERLIN 1906, 2 Bde., München ²1906.

DIE KATALOGE DER BERLINER AKADEMIE-AUSSTELLUNGEN 1786-1850, bearbeitet von Helmut Börsch-Supan (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 4), 3 Bde., Berlin 1971.

DIE KUNST DEM VOLKE. München. Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst, 1911-1918.

DITTMAR, Peter: Der zwölfjährige Christus im Tempel von Adolf Menzel – Ein Beispiel für den Antijudaismus im 19. Jahrhundert, in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 6, 1987, S. 81-96.

DOBSCHÜTZ, von Eduard: Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Leipzig 1899.

DOCEN, B. J.: Sinnbilder der göttlichen Liebe, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 104, 1821, S. 413-416.

DOERING, Oskar: Von der VIII. internationalen Ausstellung in Venedig, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 289-298.

DOHME, Robert (Hrsg.): Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1883-85.

DOHMEN, Christopher: Religion gegen Kunst? Liegen die Anfänge der Kunstfeindlichkeit in der Bibel? in: DOHMEN 1987, S. 11-23.

DOHMEN, Christopher u. STERNBERG, Thomas: Kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987.

*DONCOEUR, Paul: Le Christ dans l'Art Français, Paris 1939.

DORÉ, Gustave: Illustrationen zur Bibel, 2 Bde., 1866.

DRECHSLER, Maximiliane: Zwischen Kunst und Kommerz: Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905, München/Berlin 1996.

DREGER, Moritz: Joseph Führich, Wien 1912.

DREISSNER, Kurt: Das völkische Christusbild, Berlin 1925.

DRESDNER, Albert: Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie, I, München 1915.

DRESSLER, Willy O. (Hrsg.): Dresslers Kunstjahrbuch 1908, Dresden 1908.

DRISKEL, Michael P.: Representing belief, religion, art and society in 19th century France, Pennsylvania 1992.

DÜRR, Emil (Hrsg.): Die Malerei und das Neue Testament. 27. Oktober 1885, in: Vorträge, Bd. 14, Berlin/Leipzig 1933.

EBERLEIN, Kurt Karl: Overbeck und sein Kreis, Lübeck 1926.

EBERLEIN, Kurt Karl: Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829-1929 (Schriften des Städtischen Kunstmuseums in Düsseldorf, Bd. 3), Düsseldorf 1929.

EBERLEIN, Kurt Karl: Nazarenische Kunst, Düsseldorf o.J.

EBERTSHÄUSER, Heidi (Hrsg.): Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983.

ECK, G.: Eine Christusausstellung, in: *Die christliche Welt. Evangelisch-lutherisches Gemeindeblatt für gebildete aller Stände*, 10, 1896, Nr. 26, Sp. 610-614.

EGENTER, Richard: Kitsch und Christenleben, Ettal 1958.

EGGERS, Friedrich: Die deutschen Kunstvereine, in: *Deutsches Kunstblatt*, 7, 1856, S. 337-341.

EIMER, Gerhard: Caspar David Friedrich, Auge und Landschaft. Zeugnisse in Bild und Wort interpretiert, Frankfurt/Main 1974.

EIMER, Gerhard: Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. 1), Frankfurt 1982.

EIMER, Gerhard: Thorvaldsens Christus. Der schöpferische Prozeß im Spiegel des Quellenmaterials, in: Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag, hrsg. von Jörg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel, Hildesheim/Zürich/ New York 1987, S. 127-169.

EINEM, Herbert von: Deutsche Malerei des Klasszismus und der Romantik 1760-1840, München 1978.

EINEM, Herbert von: Ein unveröffentlichter Brief des Peter Cornelius aus Rom, in: Deutschland-Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für Wilhelm Waetzold zu seinem 60. Geburtstage 21. Febrauar 1940, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg, Berlin 1941, S. 308-314.

EINEM, Herbert von: Peter Cornelius, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 19, 1954, S. 104-160.

EINEM, Herbert von: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 27, 1965, S. 19-30.

EINEM, Herbert von: Thorvaldsens Christus, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hrsg. von Justus Müller-Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 177-193.

EISENMAN, Stephen F.: Nineteenth Century Art. A critical History, London 1998.

ELIAS, Julius: Bildende Kunst, in: *Die Nation*, 8, 1891, S. 422-423.

ELVERS, Hans-Gerhard: Religiöse Plastik, in: Rudolf Zeitler (Hrsg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1966, S. 153-156.

ELZE, Martin: Das Verständnis der Passion Jesu im ausgehenden Mittelalter und bei Luther, in: Geist und Geschichte der Reformation. Festgabe Hanns Rückert zum 65. Geburtstag, Berlin 1966, S. 126-151.

ENDELL, August: Um die Schönheit. Eine Paraphrase über die Münchner Kunstausstellung 1896, München 1896.

ETTLINGER, Leopold: Nazarener und Praeraffaeliten, in: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, S. 205-220.

ETTLINGER, Max: Matthäus Schiestl, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906-07, S. 121ff.

EVERS, Hans Gerhard: Zur Anordnung der Stile, in: HAGER/ KNOPP 1977, S. 20-28.

EWALS, Leonardus Joseph Ignatius: Ary Scheffer. Sa vie et son Œuvre, Nijmegen 1987.

FABER, Richard u. KRECH, Volkhard (Hrsg.): Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte, Würzburg 1999.

FABRE, Abel: Histoire de l'art religieux, Paris o.J.

*FABRE, Abel: Overbeck et l'école de Beuron, in: *Rome*, 10, 1913, S. 175-86.

FAGERBERG, H.: Luthertum II. Neuluthertum, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart,* 4, 1960, Sp. 536-540.

FAHNE, Anton: Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836, Düsseldorf 1837.

FAHRENKROG, Ludwig: Die Gleichnisse Jesu und ihre Darstellung, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus,* 51, 1909, S. 42-44.

FAHRENKROG, Ludwig: Ist der herkömmliche Christustyp echt, in: *Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist*, 9, 1906/07, S. 424-429.

FALLANI, G.: Imagine de Christo. Cappolavori della Pittura, Napoli 1974.

*FASTABEND, Otto: Über die russische religiöse Malerei seit 1830, Bochum ²1948.

FASTERT, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86), München 2000.

FAXON, Alicia Craig: Pre-Raffaelite Art in its European Context, New York 1996.

*FEILER, Bernd Ralf: Die Entwicklung der kirchlichen Malerei in München von 1893 bis 1943 und die Bedeutung der Gesellschaft für christliche Kunst, Phil. Diss. München 1999.

FEIST, Peter H.: Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Der Zugang zum Kunstwerk, Wien u.a. 1986 (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, hrsg. von Hermann Fillitz u. Martina Pippal, Bd. 4, Sekt. 4.

FEIST, Peter H./ DOLGNER, Dieter/ KRENZLIN, Ulrike u. LAMMEL, Gisold: Geschichte der deutschen Kunst, 1848-1890, Leipzig 1987.

FERNOW, Carl Ludwig: Über den Zweck der bildenden Kunst, in: *Deutsches Magazin* 1799, S. 352f.

FEUCHTMÜLLER, Rupert: Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, Wien 1970.

FIALA, Vladimir: Die russische realistische Malerei des 19. Jahrhunderts, Prag 1953.

FICKER, Johannes: Die religiöse Kunst auf der akademischen Ausstellung in Berlin, in: *Evangelisch-Lutherisches Gemeindeblatt für die gebildeten Glieder der evangelischen Kirche*, 1, 1887, S. 133-182.

FINKE, Heinrich: Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels 1818-1820 während Dorotheas Aufenthalt in Rom, Kempten 1923.

FINKE, Heinrich: Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen, Köln 1896.

FINKE, Heinrich: Der Madonnenmaler Franz Ittenbach. (Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland, 2), Köln 1898.

FIRMENICH-RICHARTZ, Eduard: Peter Cornelius und die Kunst der Romantik, in: *Hochland,* 17, Bd. 2, 1920, S. 291-313.

FISCHEL, Oskar: Ludwig von Hofmann (Künstler-Monographien, Bd. 63), Bielefeld/Leipzig 1903.

FISCHER, Adolf: Josef von Führich. Zur hundersten Wiederkehr seines Geburtstages, 9. Februar 1900, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 229-232.

FISCHER, Friedhelm W.: Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus, in: HAGER, Werner u. KNOPP, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, S. 33-48.

FLEISCHER, Margot u. HENNIGFELD, Jochem: Philisophen des 19. Jahrhunderts. Eine Einführung, Darmstadt 1998.

FEY, J.: Zur Geschichte Aachener Maler des 19. Jahrhunderts, in: *Aus Aachens Vorzeit. Mitteilungen des Vereins für Kunde der Aachener Vorzeit*, 10, 1897, Nr. 4/8, S. 61f.

FRIEDELL, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1998 (Sonderausgabe der Erstauflage 1927-31).

FUCHS-SHABAK, Hildegard: Christliche Bibelillustrationen 1800-1900, Phil. Diss. Erlangen 1986.

FUHRMANS, Albert: Bilder in Gebetbüchern, in: *Archiv für christliche Kunst*, 3, 1865, S. 11f.

FUHRMANS, Albert: Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1, 1888, Sp. 387-398.

FÜRST, Max: Peter von Cornelius und seine Fresken in der Ludwigskirche, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 73-90.

FÜRST, Max: Johann von Schraudolph, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 290-293.

GALLIG, Kurt (Hrsg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 6 Bde., Tübingen ^{3}1957-1962.

GASSIER, Pierre: Francisco de Goya, Würzburg 1983.

GAUSS, Ulrike: Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (Bestandskatalog), Stuttgart 1976.

GEISMEIER, Willi: Die Malerei der deutschen Romantik, Dresden 1984.

GELLER, Hans: Deutsche Künstler in Rom, von Raffael Mengs bis Hans von Marees (1741-1887), Rom 1961.

GENERALVERSAMMLUNG des Berliner Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche am 15. Mai, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 16, 1874, S. 113-117.

GENERALVERSAMMLUNG des Berliner Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche am 20. Mai 1878, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 20, 1878, S. 113-119.

GENSEL, Walther: Die französische Kunst im Jahre 1900, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 11, 1900, S. 219ff.

GENSEL, Walter: Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution, in: KNACKFUSS, Hermann u. ZIMMERMANN, Max Georg: Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. 3, Bielefeld/Leipzig 1903.

GERDES, Hayo: Das Christusbild Sören Kirkegaards: Verglichen mit der Christologie Hegels und Schleiermachers, Düsseldorf 1960.

GERKENS, Gerhard: Zwei Kartons der Nazarener im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 31), o. O. 1992, S. 115-128.

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST (Hrsg.): Sieben Jahresmappen.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München 1906-1912.

GETHMANN-SIEFERT, Annemarie: Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern, in: KURZ 1984, S. 263-288.

GEULEN, Jacques: Das Problem des Menschenbildes und des Jesusbildes in Kunst und Theologie der Gegenwart, Phil. Diss. Aachen 1983.

GEYER, Carl-Friedrich (Hrsg.): Religionsphilosophie der Neuzeit. Klassische Texte aus Philosophie, Soziologie und Politischer Theorie, Darmstadt 1999.

GIERSE, Ludwig: Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, in: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK AUS DER ZEIT DES KÖLNER DOMBAUS 1842-1880. 1981, S. 21-28.

*GISECKE, Georg: Lovis Corinth als religiöser Maler, in: *Daheim*, 27. März 1926, S. 10-13.

GÖRLAND, Albert: Ästhetik; Kritische Philosophie des Stils, Hamburg 1937.

GOHR, Siegfried: Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen, in: BOTT 1977, S. 343-365.

GOHR, Siegfried: Sakralskulptur, in: Bertel Thorvaldsen, Kat. Ausst. Kunsthalle Köln 1977, Köln 1977, S.77-79.

GÖPEL, Erhard: Edvard Munch. Selbstbildnisse und Dokumente, München 1955.

GÖRNER, Ulrike: Wandel und Charakter von Dürer-Feiern im 19. Jahrhundert in Deutschland, in: Albrecht Dürer, Kunst im Aufbruch. Vorträge der kunstwissenschaftlichen Tagung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer. Karl-Marx-Universität Leipzig 1971, hrsg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1973, S. 207-212.

GÖTZ, Wolfgang: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunswissenschaft*, 24, 1970, S. 196-212.

GRABAR, André: Christian Ikonography. A Study of its Origins, Washington 1968.

GRADMANN, Eugen: Geschichte der christlichen Kunst, Calw/Stuttgart 1902.

GRAF, Dieter: Die Düsseldorfer Spätnazarener in Remagen und Stolzenfels, in: AK: DIE DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 121-129.

GRANE, Leif: Die Kirche im 19. Jahrhundert. Europäische Perspektiven, Göttingen 1987.

GRASS, Hans u. KÜMMEL, Werner Georg (Hrsg.): Jesus Christus. Das Christusverständnis im Wandel der Zeiten. Eine Ringvorlesung der Theologischen Fakultät der Universität Marburg, Marburg 1963.

GRASS, Hans: Die Christologie der neueren sytematischen Theologie (19. Jahrhundert und Gegenwart), in: GRASS u. KÜMMEL 1963, S. 109-121.

GRAUL, Richard: Fritz von Uhde (Die graphischen Künste, Bd. 15) o.O. 1892, S. 105-25.

GRAY, Christopher: Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin, New York ²1980.

GREWE, Cordula: Wilhelm von Schadow. Teil 1: Religiöse Malerei, in: *Weltkunst*, Bd. 68, H. 3, 1998, S. 558f.

GREWE, Cordula: Wilhelm Schadow (1788 - 1862); Monographie und Catalogue raisonné, Diss. Phil., Freiburg/Breisgau, 1998.

GREWE, Cordula: Die klugen und die törichten Jungfrauen. Wilhelm von Schadows Parabeln auf konfessionelle Versöhnung und soziale Fürsorge 1835-1842, in: *Pantheon*, 57, 1999, S. 127-150.

GRIES, Carola Bettina: Eduard von Gebhardt: Ein protestantischer Historienmaler im 19. Jahrhundert, Phil. Diss. Aachen 1993, Mainz 1995.

GRIGSON, Geoffrey: Samuel Palmer: The Visionary Years, London 1947.

GRIMM, Reinhold u. JOST, Hermand (Hrsg.): Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik, Stuttgart 1975.

GROHN, Hans-Werner und STUBBE, Wolf (Hrsg.): Museum und Kunst: Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1970.

GROSS, Friedrich: Biblischer Orient und Präraffaeliten, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 482-498.

GROSS, Friedrich: Nazarenertum im Widerspruch der Zeit, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 499-503.

GROSS, Friedrich: Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts, in: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 476-481.

GROSS, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1914. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Phil. Diss. Hamburg 1982, Marburg 1989.

GROSS, Friedrich: Vom Alltagsgetriebe fern: Der Große Einzelne in Klingers ‚Kreuzigung Christi' und ‚Christus im Olymp, in: AK: MAX KLINGER 1992, S. 72-83.

GROSSMANN, Joachim: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850, Berlin 1994.

GROTE, Ludwig: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 31), Berlin 1938.

GROTE, Ludwig: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1970.

GROTE, Ludwig: Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke, München 1972.

GROTE, Ludwig: Der Weg zur Romantik, in: ders. Von Dürer bis Gropius. Aufsätze zur deutschen Kunst, hrsg. von Wulf Schadendorf, München 1975, S. 80-94.

GRUBB, Nancy: Das Leben Christi. Kleine Museums-Bibliothek, Stuttgart 1980.

GRUBB, Nancy: Scènes de la vie du Christ, New York/Paris/London 1996.

GRUBB, Nancy: Relevations. Art of the Apokalypse, New York/London/Paris 1997.

GRÜTZMACHER, Curt: Novalis und Philipp Otto Runge. Die Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume - Das Kind - Das Licht, München 1964.

GURLITT, Cornelius: Die deutsche Kunst des Neunzehnten. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin ²1900. (Erstausg. 1899)

GURLITT, Cornelius: Die Präraffaeliten – eine britische Malerschule, in: *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*, 36, April - Juli 1892, S. 106-136.

GURLITT, Cornelius: Die Präraffaeliten, in: *Das Museum*, 3, 1898, S. 13-16.

GURLITT, Cornelius: Kirche und Kunst, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 9, 1904, S. 116-122.

GUTENSOHN, E.: Die Kunst im bürgerlichen Heim, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 298-310.

HAACK, Friedrich: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts, 2 Bde., Esslingen ²1907.

HADORN, Wilhelm: Was heißt christliche Kunst? In: Gedenkbuch zu Wilhelm Steinhausens sechzigstem Geburtstag, Konstanz 1906, S. 18-31.

HAEBLER, Hans Carl von: Das Bild Christi in der evangelischen Kirche, Berlin 1957.

HAFTMANN, Werner: Emil Nolde, Köln 1966.

HAGEN, August: Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, 2 Bde., Berlin 1857.

HAGER, Werner u. KNOPP, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 38), München 1977.

HALLMANN, Gerhard: Russische Realisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Rosenheim 1989.

HAMANN, Richard: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig/Berlin 1925.

HAMANN, Richard: Geschichte der Kunst. Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, München/Zürich 1932.

HAMANN, Richard u. HERMAND, Jost: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, 4. Bde.: Gründerzeit, Naturalismus, Impressionismus, Stilkunst, Frankfurt 1977.

HARBARTH, Anita: Wer ist dieser Mensch? Mainz 1981.

HARDERING, Klaus: Die Abteikirche von Klosterrath. Baugeschichte und Bedeutung. De Abdijkerk te Rolduc. Bouwgeschiedenis en Betekenis (Clavis. Kunsthistorische Monographieen, Bd. 18), Utrecht 1998.

HARNACK, Adolf von: Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studierenden aller Fakultäten im Wintersemester 1899/1900 an der Universität Berlin, Leipzig [2]1900.

HARTIG, Michael: Das deutsche Herz-Jesu-Bild, in: *Das Münster*, 2, H. 3/4, 1948, S. 77-99.

HARTLAUB, Gustav Friedrich: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919.

HARTMANN, Reinhold: Erneuerungsversuche der christlich-religiösen Malerei im 19. Jahrhundert, insbesondere Bestrebungen auf naturalistischer Basis in der 2. Jahrhunderthälfte, Phil. Diss. Tübingen 1954. (masch.)

HASENCLEVER, A.: Aus Geschichte und Kunst des Christentums. Abhandlungen zur Belehrung für gebildete Gemeindemitglieder, Bd.1, Braunschweig 1890, Bd. 2 Braunschweig 1898.

HASENFUSS, Josef: Zur Philosophie der christlichen Kunst. Vorlesungen von Herman Schell (1850-1906). 1898/99, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 2, 1889, S. 209-229.

HATTLER, Franz: Die bildlichen Darstellungen des göttlichen Herzens und die Herz-Jesu-Idee, Innsbruck [2]1894.

HAUSER, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2, München 1958.

HEFTRICH, Eckhard: Das ästhetiosche Bewußtsein und die Philosophie der Kunst, in: KOOPMANN, Helmut u. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Joseph Adolf: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Frankfurt/Main 1971, S. 30-43.

HEHN, Johannes: Zum Terminus ‚Bild Gottes', in: Festschrift E. Sachau, Berlin 1915, S. 36-52.

HEILMEYER, Alexander: Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München, (Kultur und Geschichte Bd. 6), München 1931.

HEINZ-MOHR, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Köln [7]1983.

HEISE, Carl Georg (Hrsg.): Overbeck und sein Kreis, München 1928.

HEISE, Carl Georg: Grosse Zeichner des 19. Jahrhunderts, Berlin [2]1959.

HEITGER, Elisabeth: Die Koblenzer Maler und ihre Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes im ausgehenden 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Bonn 1982.

HELD, Jutta u. SCHNEIDER, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993.

HELFERICH, Hermann: Die Jubiläumsausstellung III, IV, in: *Die Nation*, 3, 1885/86, S. 527-529, S. 558-560, S. 588-590.

HELFERICH, Hermann: Neue Kunst, Berlin 1887.

HELFERICH, Hermann: Über die Kunst in England, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1887/88, S. 11f., S. 21-26, 65-68, 81-84, 147-156.

HELFERICH, Hermann: Kunstbrief aus England, in: *Die Kunst für Alle*, 4, 1888-89, S. 161-169, 177-183.

HEMPEL, Eberhard: Christustypus, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. 3, 1954, Sp. 732-744.

HERMAND, Jost: Der lebende Leichnam. Gedanken zu einer Neubewertung der sogenannten Salonmalerei, in: *Kritische Berichte*, 2, 1974, S. 106 u. 119.

HENCKEL, Wilhelm: Eine russische Künstlerunterhaltung nach Kasanowskij, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 96-104.

HESSE, Petra: Kunstreich und stylgerecht. Die Paramentenstickereien der Schwestern vom Armen Kinde Jesus aus Aachen und Simpelveld (1848 - 1914); ein Beitrag zum sakralen Kunsthandwerk des Historismus im Rheinland Phil. Diss. Mainz 1997, München 2001.

HESSELBACHER: Eugéne Burnands ‚Gleichnisse Jesu', in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 65-73.

HETTINGER, F.: Aus Welt und Kirche, 2 Bde., Freiburg/Breisgau [3]1893.

HEUSER, August: Christusbild im Menschenbild: In memoriam Roland Peter Litzenburger, Akad. der Diözese Rottenburg-Stuttgart, (Hohenheimer Protokolle), Stuttgart 1988.

HEUSSI, Karl: Kompendium der Kirchengeschichte, [5]1922.

HEVESI, Ludwig: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, 1. Teil 1800-1848, Leipzig 1903.

HEYCK, Eduard: Die ‚Allgemeine Zeitung', 1798-1898, Stuttgart 1898.

HEYCK, Eduard: Feuerbach. (Künstler-Monographien, Bd. 76), Bielefeld [3]1915.

HILDEBRAND, Adolf von: Kunsttheoretische Schriften. Das Problem der

Form in der bildenden Kunst., Baden-Baden/Straßburg 1961 (Erstaufl. 1893)

HILDEBRAND, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Handbuch der Kunstwissenschaften, Wildpark-Potsdam 1924.

HILL, George Francis: The Medallic Portraits of Christ, Oxford 1920.

HIMMELHEBER, Georg: Kunst des Biedermeier 1815-1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, München 1989.

HINZ, Bertold: Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks ‚Werk und Wort' im Wiederspruch seiner Zeit, in: *Städel Jahrbuch*, N.F. Bd. 7, 1979, S. 149-170.

HINZ, Peter: Deus Homo, Bd. 1, Berlin 1973; Bd. 2, Berlin 1983.

HÖFLE, Frieda: Cottas Morgenblatt für gebildetet Stände und seine Stellung zur Literatur und zur literarischen Kritik, Phil. Diss. München 1933, Berlin 1937.

*HOFF, Johann, Friedrich: Ludwig Richter. Maler und Radierer, o.O. 1877.

HOFFMANN, Konrad: Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf, in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausst. zum 500. Geburtstag Martin Luthers. veranstaltet vom germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, hrsg. von Gerhard Bott, Frankfurt/Main 1983, S. 219-254.

HOFMANN, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München [2]1974.

HOFMANN, Werner: Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar" und die Tradition der protestantischen Frömmigfkeit, in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1, 1982, S. 135-162.

HOFMANN, Werner: Das leere Kreuz 1901, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 580f.

HOFMANN, Werner: Der bezweifelte Gott, in: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN FÜR DIE KUNST 1983, S. 572-592.

HOFMANN, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830 (Universum der Kunst, Bd. 40), München 1995.

HOFSTÄTTER, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln [3]1975.

HOFSTÄTTER, Hans H.: Jesus Seelenfreund - Ausstellungsbesprechungen. Bemerkungen zum Religiösen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: *Das Münster*, 30, 1977, S. 194-202.

HOFSTÄTTER, Hans H.: Das Christliche in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: *Das Münster*, 31, 1978, S. 47-58.

HOFSTÄTTER, Hans H.: Symbolismus und Religion. Theologie und Kirche im 19. Jahrhundert, in: AK: LUZERN 1985, S. 253-280.

HOLLAND, Hyacinth: Ludwig Richter, in: *Die Kunst dem Volke*, 2, 1910.

HOLSTEN, Siegmar: Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, Hamburg 1981.

HOLTZMANN, Oskar: Das Christusbild der Geschichte und das Christusbild der Dogmatik: ein Vortrag von Oskar Holtzmann, Darmstadt 1890.

HORN, Curt: Das Christusbild unserer Zeit, Berlin 1929.

HORN, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928.

HORN, Paul: Der Kupferstecher Joseph von Keller, sein Leben, sein Werk und seine Schule, Düsseldorf 1931.

HOWE, Günter (Hrsg.): Das Gottesbild im Abendland. Glaube und Forschung, Berlin/Witten 1957.

HOWITT, Margret: Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen, 2 Bde., Freiburg/Breisgau 1886.

HÜBNER; Julius: Verzeichnis der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden, [4]1876.

HÜBNER, Julius: Schadow und seine Schule. Festrede, Düsseldorf, Bonn 1869.

*HÜBNER, Klaus Achim: Die Kunst für alle. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst, Phil. Diss., Berlin 1954.

*HUNZINGER, August Wilhelm: Selbstbiographie und Kantvorträge/Vorträge über Schleiermacher, Fichte und das Christusbild im Wandel der Zeiten, Für Freunde gesammelt und im Manuskript herausgegeben von W. Adloff u.a., Hamburg 1921.

HUPPERTZ, A.: Holman Hunt (1827-1910), in: *Die christliche Kunst*, 7, 1910/11, S. 88f.

HÜTT, Wolfgang: Adolf von Menzel, Leipzig 1965.

HÜTT, Wolfgang: Der Einfluß des preußischen Staates auf die Ewntwicklung von Inhalt und Form der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert, Dresden 1955.

HÜTT, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule, Leipzig 1964.

ILGES, F. Walter: Michael von Munkacsy, (Künstler-Monographien, Bd. 40), Bielefeld/Leipzig 1899.

IMMEL, Ute: Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert. Phil. Diss. Heidelberg 1967.

JAKOB, Georg: Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst, Landshut 1885.

JANITSCHEL, H.: Von moderner Malerei. Nachwort zur zweiten Münchener Jahresausstellung, in: *Die Nation,* 8, 1890/91, S. 101-104.

JANSEN, Gudrun: Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration. Die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption (Kunstwissenschaft in der Blauen Eule), Phil. Diss. Bochum 1991, Essen 1992.

JAWORSKA, Wladyslawa: Christ in the garden of olive-trees by Gauguin: the sacred or

the profane?, in: *Artitus et historiae*, 19, 1988, S. 77-102.

JEDLICKA, Gotthard: Über einige Selbstbildnisse von Edvard Munch, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 20, 1958, S. 225-260.

JENDERKO-SICHELSCHMIDT, Ingrid: Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings, Phil. Diss. Köln 1973.

JENSEN, Jens Christian: Friedrich Overbeck. Die Werke im Behnhaus (Lübecker Museumshefte, Bd. 4), Lübeck 1963.

JENSEN, Jens Christian: I Nazareni. Das Wort, der Stil, in: AK: KLASSIZISMUS UND ROMANTIK IN DEUTSCHLAND 1966, S. 46-52.

JENSEN, Jens Christian: Die Kunst des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Bedingungen und Entwicklungen, in: AK: DEUTSCHE MALEREI IM 19. JAHRHUNDERT 1977, S. 19-27.

JENSEN, Jens Christian: Aquarelle und Zeichnungen der deutschen Romantik, Köln 1978.

JEREMIAS, Joachim: Der gegenwärtige Stand der Debatte um das Problem des historischen Jesus, in: RISTOW/MATTHIAE ³1964, S. 12-25.

JÖCKLE, Clemens: Das Christusbild des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: *Das Münster*, 41, 1988, S. 119-126.

JULLIAN, Philippe: Les Orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens au 19e siècle, Freiburg/Breisgau 1977.

JUNOD, Philippe: Das (Selbst-) Portrait des Künstlers als Christus, in: BILLETER, Erika (Hrsg.), Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Bern 1985, S. 59-79.

JORDAN, Max: Gedächtnisrede auf Gustav Jäger bei Ausstellung der hinterlassenen Werke im Kunstverein zu Leipzig am 26. Nov. 1871 gehalten, Leipzig 1872.

JUNGNITZ, Ingobert u. POPP, Winfried G.: Die Nazarener-Fresken im Mainzer Dom. Zum 100. Todestag von Philipp Veit, Mainz 1976.

JURSCH, Hanna: Das Christusbild in seinen Wandlungen, Ein Beitrag zur Frömmigkeitsgeschichte, in: Der historische Jesus und der kerygmatische Christus, in: RISTOW/MATTHIAE ³1964, S. 647-674.

JUSTI, Ludwig: Corinths Ecce Homo, in*: Museum der Gegenwart*, Berlin 1930/31, S. 74-82.

JUSTI, Ludwig: Von Runge bis Thoma, Berlin 1932.

KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979.

KAFFANKE, Eva-Maria: Der deutsche Heiland. Christusdarstellungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 383), Frankfurt/Main 2001.

KAISER-STROHMANN, Dagmar: Theodor Wilhelm Achtermann (1799-1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813-1879). Ein Beitrag zum Problem des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Bern/New York 1985.

KALINOWSKI, Konstanty u. HEILMANN, Christoph (Hrsg.): Sammlung Graf Raczynski, München 1992.

KALNEIN, Wend von (Hrsg.): Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule. Teil 1: Die erste Jahrhunderthälfte, 2 Bde., bearb. v. Ute Ricke-Immel (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf III 3/2, Teil 1: Text, Teil 2: Tafeln), Düsseldorf 1978.

KARLINGER, Hans: München und die Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1966.

KÄSS, Josef: Die III. Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Regensburg, in: *Die christliche Kunst*, 1, 1904/05, S. 49-54.

KASSNER, Rudolf: Das 19. Jahrhundert, Zürich 1948.

*KATZENBERGER, J. M.: Relgion und Kunst. Oder „Welche Erhebung gewann durch die christliche Religion die Idee der Schönheit und damit die moderne Kunst?, Bamberg 1851.

*KAUFMANN, Franz: Andreas Müller, ein Altmeister der Düsseldorfer religiösen Malerschule, in: *Frankfurter zeitgemässe Broschüren*, N.F. Bd. 6, H. 12, 1895.

KELLER, Harald: Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin (Sonderdruck) 1966.

KELLER, Horst: Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts, München 1979.

KEPPLER, Paul.: Aus der Münchener Ausstellung, in: *Archiv für christliche Kunst*, 7, 1887, S. 72.

KEPPLER, Paul: Die Darstellung der Auferstehung, in: *Archiv für christliche Kunst*, 2, 1884, S. 67-70.

KEPPLER, Paul: Die Darstellung der Geiselung, in: *Archiv für christliche Kunst*, 2, 1884, S. 42-45.

KEPPLER, Paul: Die Darstellung des Heilandes am Ölberg, in: *Archiv für christliche Kunst*, 2, 1884, S. 13-15.

KEPPLER, Paul: Gedanken über die moderne Malerei, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 5, 1892, S. 177-188, 209-220, 241-252.

KEPPLER, Paul: Nachtragsbemerkungen zur Nürnberger Ausstellung, in: *Archiv für christliche Kunst*, 3, 1885, S. 117-120.

KEPPLER, Paul: Rede über die Pflege der christlichen Kunst. Gehalten von Prof. Dr. Keppler auf der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, in: *Archiv für christliche Kunst*, 11, 1888, S. 97-101.

KEPPLER, Paul: Was noch zu tun ist, in: *Archiv für christliche Kunst*, 4, 1885, S. 1-4 u. S. 11-17.

KESTNER, E.: Berlin (Vom Kunstmarkt), in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 191.

KESTNER, E.: Düsseldorf (Vermischtes), in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 94.

KESTNER, E.: Französische Bilder in Berlin, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 181.

KEYNES, Geoffrey: William Blake's Illustrations to the Bible, London 1957.

KEYSSNER, Gustav: Die VII. Internationale Kunstausstellung in München, Bd. 5: Die Secession, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 309, 9.7.1889.

KIRCHBACH, Wolfgang: Georg Papperitz. Aus einem Malerleben, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 1-22.

KIRCHBACH, Wolfgang: Die Jubiläumsausstellung in Berlin, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 61-84.

KIRCHBACH, Wolfgang: Religiöse Kunst, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1898, 1. Hbd., S. 97-136.

KIRSCHBAUM, Engelbert u.a. (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom/Freiburg/Breisgau/Basel/Wien (1968) Sonderausgabe 1990.

*KITZINGER, Ernst u. SENIOR, Elisabeth: Portraits of Christ, Harmondworth 1940.

*KLEIN, Julius Leopold: Bericht über die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1838, 1839, 1840, 1842, Berlin o.J. (aufgefunden v. Hilmar Frank)

KLEINSCHMIDT, Beda: Geschichte der christlichen Kunst, Paderborn ^{2}1926.

*KLEINSTÜCK, Erwin: Zu den Bildern aus dem Nachlaß von Wilhelm Steinhausen, in: Das neue Testament unsres Herrn und Heilandes Jesus Christus. Mit Bildern von Wilhelm Steinhausen, Stuttgart 1954.

KLUCKHOHN, Paul: Das Ideengut der deutschen Romantik, Tübingen 1953.

KNACKFUSS, Hermann: Deutsche Kunstgeschichte, Bielefeld/Leipzig 1888.

KNACKFUSS, Hermann: Menzel (Künstler-Monographien Bd. 7), Bielefeld/Leipzig 1898.

KNÖPFLER, Alois: Das Christusbild und die Wissenschaft: Rede beim Antritt des Rektorats der Ludwig-Maximilians-Universität, gehalten am 25. November 1911, München 1911.

KOCH, David: Moderne Kunst und München, in: *Die christliche Welt*, 11, 1897, Sp. 929-932.

KOCH, David: Eduard von Gebhardt. Ein deutsch-protestantischer Maler, in: *Deutsch-evangelische Blätter*, 6. 9. 1898, H. 9, S. 613-623.

KOCH, David: Wilhelm Steinhausen, Heilbronn 1902.

KOCH, David: Die religiöse Kunst in München 1902, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 45, 1903, S. 26-29 u. S. 40-46.

KOCH, David: Drei religiöse Bilder in Künstlersteinzeichnungen von Wilhelm Steinhausen, in: *Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 45, 1903, S. 86-91.

KOCH, David: Ludwig Richter und die religiöse Kunst, in: *Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 45, 1903, S. 113-123, 129-143 u. 145-156.

KOCH, David: Peter Cornelius. Ein deutscher Maler, Stuttgart 1905.

KOCH, David: Kirchliche Kunst auf der Ausstellung München 1908, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 19-23.

KOCH, David: Unsere Konfirmandenscheine von Eduard von Gebhardt und Fritz von Uhde, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 23-25.

KOCH, David: Kampf gegen die sentimentalen Kunstverderber!, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 1-4.

KOCH, David: Jesus und Nikodemus, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 63f.

KOCH, David: Hans Thoma. Zum festlichen Gruß, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 289-300.

KOCH, David: Eduard von Gebhardt, Berlin o.J. (1910).

KOCH, David: Das Illustrierte Burnand-Album, o.O. 1910.

KOCH, David: Christliche Kunst im 19. Jh. bis zur Gegenwart (Die Religion in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von M. Schiele u. Friedrich Michael Zscharnack, Bd. 3) 1912, Sp. 1865-1898.

KOCH, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung. Die Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

KÖDERA, Tsukasa: Vincent van Gogh. Christianity versus Nature, Phil. Diss. Amsterdam 1988, Amsterdam 1990.

KOEPPEN, Alfred: Die moderne Malerei in Deutschland ([1]1902), Bielefeld/Leipzig 1914.

KÖRNER, Hans: Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler, München 1996.

*KOLLER, Angelico: Das Ideal der Nazarener in seiner Gestaltung durch die Meister der Apollinariskirche, Theol. Diss. Bonn 1935.

*KONKURRENZEN der Gesellschaft für christliche Kunst, 2 Hefte, München 1910.

KOOPMANN, Helmut u. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Joseph Adolf: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, 2 Bde., Frankfurt/Main 1971.

KOPPEL, Ernst: Arnnold Böcklin, in: *Vom Fels zum Meer*, 2, 1884, S. 378-380.

KRAUS, Franz Xaver: Geschichte der christlichen Kunst, 3 Bde., Freiburg/Breisgau 1896-1908.

KRAUS, Franz Xaver: Real-Enzyklopedie, 2, Freiburg/Breisgau 1886.

*KREITMAIER, Josef: Edward von Steinle, in: *Die Kunst dem Volke*, 1917.

*KREITMAIER, Josef: Die Krisis der christlichen Kunst. Konfessionelle Kunst, in: ders.: Von Kunst und Künstlern. Gedanken zu alten und neuen künstlerischen Fragen, Freiburg/Breisgau 1926, S. 116-150.

*KREUSER, J.: Bildnerbuch als Leitfaden für Kunstschulen, Künstler, geistliche und weltliche Kunstfreunde zur Wiederauffindung altchristlicher Legende, Paderborn 1863.

KRÜGER, Gustav: Das Christusbild unserer Altvordern (Volksschriften zum großen Krieg, Nr. 106/107), 1917.

KUBACH Ernst und HAAS, Walter: Der Dom zu Speyer, 3 Bde (Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz 5), München 1972.

KUGLER, Franz: Über die akademischen Kunstausstellungen von Berlin, in: *Museum*, 4, 1836, S. 153-156.

KUGLER, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, Leipzig (1837) ^{3}1867.

KUGLER, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart (1841/42) ^{2}1848.

KUGLER, Franz: Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Preußischen Staate, Berlin 1859.

KUHLMANN-HODICK, Petra: Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1993.

*KUHN, Alfred: Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit, Berlin 1921.

KUHN, P. Albert: Die neuesten Werke des Malers Fritz Kunz, in: *Die Christliche Kunst*, 5, 1908/09, S. 97-103.

KÜHNER, Karl: Grundsätze über den Bilderschmuck einer biblischen Geschichte, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 91-93.

KÜHNER, Karl: Von Overbeck bis Fahrenkrog, eine Christusbild-Studie, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 161-172.

KÜHNER, Karl: Motive für die Gestaltung und Wandlung des Christusbildes in der bildenden Kunst der Neuzeit, in: *Deutsches Christentum*, 4, 1909/10, S. 14-31.

KÜHNER, Karl: Kunst und Religion bei Henry Thode, in: *Christliche Welt*, 1911, S. 431ff.

KUNERT, Fritz: Aus unserem modernen Kunstleben, in: *Die neue Zeit*, 12, 1893/94, 1. Hbd., S. 388-396.

KÜNSTLE, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Freiburg/Breisgau 1928.

KÜNSTLE, Karl: Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der christlichen Ikonographie (1928), in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, S. 64-80.

KUNSTVEREIN FÜR RHEINLANDE UND WESTFALEN. Verhandlungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1, 1829 – 15, 1843/44.

KUNSTVEREIN FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN. Verzeichnis der Kunstwerke in der Ausstellung des Kunstvereins, Düsseldorf 1829-1860.

KUPISCH, Karl: Bürgerliche Frömmigkeit im Wilhelminischen Zeitalter, in: SCHOEPS 1967, S. 40-59.

KUPISCH, Karl: Zwischen Idealismus und Massendemokratie. Die Geschichte der evangelischen Kirche in Deutschland von 1815-1945, Berlin 1945.

KUPISCH, Karl: Kirche und soziale Frage im 19. Jahrhundert (Theologische Studien, H. 73), Zürich 1963.

KUPISCH, Karl: Die deutschen Landeskirchen im 19. und 20. Jahrhundert. Geschichte – Dokumentation – Synopse, (Die Kirche in ihrer Geschichte, Bd. 4), Kassel 1971.

*KURTH, Willy: Deutsche Maler im 19. Jahrhundert (Die Buchgemeinde), Berlin 1926.

KURZ, Gerhard (Hrsg.): Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte, Düsseldorf 1984.

LAAG, Heinrich: Die Darstellung Christi in der bildenden Kunst der Gegenwart: Jesus Christus – das Christusverständnis im Wandel der Zeiten, hrsg. von GRASS, Hans u. KÜMMEL, Werner Georg, Marburg 1963, S. 149-60.

LANDOW, George P.: William Holman Hunt and typological Symbolism, New Haven/London 1979.

LANDOW, George P.: Shadows Cast by the Light of the World. William Holman Hunt's Religious Paintings, 1883-1905, o.O. o.J., S. 471-484.

LADENDORF, Heinz: Die Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Festschrift Dr. h. c. Eduard Trautscholdt zum 70. Geburtstag am 31.1.1963, hrsg. von Heinz Ladendorf, Hamburg 1965, S. 173-188.

*LAMPRECHT, Theodor: Gabriel Max. Eine Studie zu seinem 70. Geburtstage, 23. August 1910, in: *Der Sammler*, 79, 1910, S. 2-4.

*LANDSBERGER, Franz: Die Kunst der Goethezeit, Leipzig 1931.

LANGENSTEIN, York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens (Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 122), München 1983.

LANKHEIT, Klaus: Caspar David Friedrich und der Neuprotestantismus, in: *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 24, 1950, S. 129-143.

LANKHEIT, Klaus: Zur Säkularisation christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert. Nibelungen-Illustrationen der Romantik, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 7, 1953, S. 95-112.

LANKHEIT, Klaus: Malerei und Plastik - V. Im 19. Jahrhundert, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 4, 1960, Sp. 685-692.

LANKHEIT, Klaus: Revolution und Restauration. Kunst der Welt. Ihre geschichtlichen, geistigen und religiösen Grundlagen, Baden-Baden 1965.

LANKHEIT, Klaus: Klassizismus und Romantik, in: AK: KLASSIZISMUS UND ROMANTIK IN DEUTSCHLAND 1966, S. 17-20.

LANKHEIT, Klaus: Vision, Wundererscheinung und Wundertat in der christlichen Kunst, in: WIORA 1971, S. 76-101.

LANKHEIT, Klaus: Kunst und Christentum im 19. Jahrhundert. Vortrag, gehalten am Lehrstuhl der technischen Universität Karlsruhe. (Manuskript)

LASCH, Gustav: Das Christusbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 9, 1904, S. 348-54.

LASCH, Gustav: Religion und Kunst, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 11, 1906, S. 245-251 u. 280-284.

LASCH, Gustav: Fahrenkrog'sche Bilder, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 14, 1909, S. 50f.

LASCH, Gustav: Hans Thoma als religiöser Künstler, *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 14, 1909, S. 285-89.

LASCH, Gustav: Bildende Kunst in einer elsässischen Dorfkirche, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 232-236.

LE BRUN, J.: Politics and Spirituality: The Devotion to the Sacred Heart, in: *Concilium*, 69, 1971, S. 29-43.

LEDERGERBER, Karl: Kunst und Religion in der Verwandlung, Köln 1961.

LEGNER, Anton: Der gute Hirte (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 9), Düsseldorf 1959.

LEHMANN, Ernst Herbert: Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland, Leipzig 1932.

LEHR, Fritz Herbert: Die Blütezeit der romantischen Bildkunst. Franz Pforr der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924.

LEJA, Michael.: Die Nazarener, Wackenroder und das Motiv der ‚zärtlichen Begegnung', in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1, 1982, S. 163-177.

*LEISCHING, Julius: Die Hauptströmungen der Kunst des 19. Jahrhunderts, Brünn 1904.

LENZ, P. Desiderius: Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Wien/Leipzig 1898.

*LEJARD, André: Le Christ Glorifié par les Poetes et les Peintres, Paris 1942.

LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE (LThK), hrsg. von HÖFER, Josef u. RAHNER, Karl, 10 Bde, Freiburg/Breisgau 1957-1965.

LICHTWARK, Alfred: Deutsche Kunst, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 441-449.

LIEBENWEIN-KRÄMER, Renate: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Frankfurt/Main 1977.

LIEBERMANN, Max: Des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst Bd. 19, Stuttgart/Leipzig 1911.

LIETZMANN, Hilda (Bearb.): Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1940-1966 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 4), München 1968.

LILL, Georg: Das Problem der christlichen Kunst, in: *Die christliche Kunst*, 21, 1924/25, S. 65-85.

LINDTKE, Gustav: Overbecks Einzug Christi in Jerusalem. Zur Geschichte eines Bildes, in: *Sankt Marien Jahrbuch*, 1961, S. 48-61.

LOBE, Matthias u. CLAUSSEN, Johann Hinrich: Die Theologie als „Schrittmacher"?, in: *Kunst und Kirche*, 62, 1999, S. 140-145.

LOCHNER, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005.

LÖHNEYSEN, Wolfgang Frhr. von: Kunst und Kunstgeschmack von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, in: Schoeps, Hans Joachim (Hrsg.): Zeitgeist im Wandel, Bd. 1: Das Wilhelminische Zeitalter, Stuttgart 1967, S. 87-120.

LOTTES, Wolfgang: Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten, München 1984.

LOUANDRE, Charles: Du Movement catholique en France depuis 1830, in: *Revue des Deux Mondes*, N.F. 5, 1944, S. 98-133, 325-51, 462-96.

LOWENTAL-HENSEL, Cécile u. Jutta ARNOLD: Wilhelm Hensel. Maler und Porträtist 1794-1861, Berlin 2004.

LUBAC, H. de: Prudhon et le christianisme, Paris 1945.

*LUCANUS, Friedrich: Die als Vereinsgeschenke von den Kunstvereinen ausgegebenen Kupferstiche, Radirungen und Lithographien, in: *Kunst-Blatt*, 20, 1839, S. 117f.

LÜBBECKE, Fried: Wilhelm Steinhausen (Künstler-Monographien, Bd. 109), Bielefeld/Leipzig 1914.

LÜBKE, Wilhelm: Die heutige Kunst und Kunstwissenschaft, Leipzig 1866.

LÜBKE, Wilhelm: Neueste Kunst. Betrachtungen auf der Münchner Jubiläumsausstellung, in: *Westermanns illustrierte Deutsche Monatshefte*, 65, 1888-89, S. 498-512.

LÜBKE, Wilhelm: Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart 1890.

LÜBKE, Wilhelm u. HAACK, Friedrich: Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Esslingen 1913.

LÜCK, Wolfgang: Das Bild in der Kirche des Wortes. Eine Einführung in die Bilderwelt evangelischer Kirchen (Ästhetik – Theologie – Liturgik, hrsg. von Horst Schwebel, Bd. 18), Münster 2001.

LUDWIG, Horst: Franz von Stuck und seine Wegbereiter in München, in: AK: Franz von Stuck 1863-1928. Museum Villa Stuck, München 1982.

LUDWIG, Horst: Münchener Malerei im 19. Jahrhundert, München 1978.

*LUNDBERG, Mabel: Kristen bildkonst under 1800-talet och de tidiga 1900-talet, Lund 1984.

LÜTHGEN, Eugen (Hrsg.): Johann Peter Langer. Sein Leben und sein Werk. Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, Bonn 1930.

LÜTGENS, H.: Raffaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte, Diss. Phil. Göttingen 1929.

LÜTZELER, Heinrich: Bild Christi, Freiburg/Breisgau 1940.

LYNTON, Norbert: Das 19. und 20. Jahrhundert. Malerei, Plastik, Architektur, Graphik. Schätze der Weltkunst, London 1965.

MAAS, Jeremy: Holman Hunt and the Light of the world, London ²1984.

MACGREGOR, Neil u. LANGMUIR, Erika: Seeing Salvation. Images of Christ in Art, London 2000.

MADER, W.: Der deutsche Christus, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 12, 1907, S. 289-90.

MADER, W.: Die moderne religiöse Malerei, in: *Deutsch-evangelische Blätter*, 25, 1900, S. 129-32.

MAI, Ekkehard u.a. (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich (Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 3), Berlin 1983.

MAI, Ekkehard: Programmkunst oder Kunstprogramm? Protestantismus und bildende Kunst am Beispiel religiöser Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: MAI 1983, S. 431-460.

MAI, Ekkehard: Die Düsseldorfer Kunstakademie im 19. Jahrhundert – Cornelius, Schadow und die Folgen, in: KURZ 1984, S. 197-237.

MAI, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990.

MAI, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, Berlin 1986.

MAI, Ekkehard: Ausstellungen – Pflicht und Kür des Museums, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 9, 2001, S. 49-58.

MÂLE, Emil: L' Art religieux, 4 Bde., Paris 1947-51.

MANITZ, Bärbel: Gustav Eberleins Bronzegruppe „Der Gekreuzigte" vor der ehemaligen Garnisonskirche zu Kiel, in: Kunstsplitter, Festschrift für Wolfgang J. Müller, Husum 1984, S. 144-161.

MANN, Golo (Hrsg.): Das Neunzehnte Jahrhundert (Propyläen Weltgeschichte, Bd. 8), Berlin/Frankfurt/Main 1960.

MANN, Nikolaus: Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze von Nikolaus Mann, Leipzig 1888.

MANSKOPF, Johannes: Böcklins Kunst und die Religion, München 1905.

MANSKOPF, Johannes: Osterbilder in religiös-psychologischer Beleuchtung, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 97-102.

MANSKOPF, Johannes: Der Mann Gottes in der bildenden Kunst, Tübingen 1910.

MARGGRAF, R.: Überblick über die Kunstleistungen zu München im Jahre 1839, in: *Deutsche Blätter für Literatur und Kunst*, München 1840, S. 31ff.

*MARHEINEKE: Christliche Symbolik, Heidelberg 1810-1813, 3 Bde. 1848.

MARKOWITZ, Irene u. ANDREE, Rolf: Die Düsseldorfer Malerschule, Bildheft des Kunstmuseums Düsseldorf, überarbeitete Neuauflage, Düsseldorf 1977.

MARKOWITZ, Irene: Die Düsseldorfer Malerschule, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei, Bd. 2, Düsseldorf 1969.

MARKOWITZ, Irene: Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, hrsg. Von Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 47-84.

MATSCHKE VON WICHT, Betka: Der Westfälische Kunstverein in Münster, in: Westfalen, 59, 1981, S. 3-87.

MARX, Harald: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog in zwei Bänden, Bd. 2: Illustriertes Gesamtverzeichnis Köln 2005. (= BK GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN)

MAUER, Otto: Kunst und Christentum, Wien 1946.

MEER, Frits van der u. SIBBELLEE, Hans: Christus der Menschensohn in der abendländischen Plastik, Freiburg/Breisgau/Basel/Wien 1980.

MEIER-GRAEFE, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 1, Stuttgart 1904.

MEIER-GRAEFE, Julius: Max Liebermann, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd. 15: Freie Kunst der „Kunst für Alle", 22, 1907, S. 177-195.

MEISSNER, Carl: Wilhelm Steinhausen, in: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 193-197.

MEISSNER, F. Hermann: Der Münchener Glaspalast, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 8, 1897, 2. Hbd., S. 8-88.

MEISSNER, F. Hermann: Gabriel Max, in: *Die Kunst unserer Zeit*, München 1899, 1. Hbd., S. 1-32.

MENNEKES, Friedhelm (Hrsg.): Zwischen Kunst und Kirche, Stuttgart 1987.

MERZ, Heinrich: Die neueren Bilderbibeln und Bibelbilder, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1860, S. 81-92, 105-111 u. 120-125.

MERZ, Heinrich: Die Bestattung Jesu, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 27, 1885, S. 49-52.

MERZ, Heinrich: Akademische Kunstausstellung in Berlin, in: *Christliches*

Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 34, 1892, S. 129-134.

MERZ, Heinrich: Vom Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 34, 1892, S. 189f.

MEURER, Heribert: Triumph und Passion. Zur Entwicklung des Kruzifixes, in: Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren hrsg. vom Würtembergischen Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1985, S. 21-32.

*MEYER, A. G.: Die Münchner Kunstausstellung, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. IV, 1893, S. 25ff, 51ff, 99ff.

MEYER, Wilhelm, David: Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden?, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 45, 1903, S. 188-191.

MICHEL, Otto: Jesus der Jude, in: Der historische Jesus und der kerygmatische Christus, in: RISTOW / MATTHIAE ^{3}1964, S. 310-317.

MIELKE, Robert: Der Einzelne und seine Kunst, München/Leipzig 1904.

MITTELSTÄDT, Kuno: Die Selbstbildnisse Paul Gauguins, Wien/München 1968.

MITTIG, Hans-Ernst u. PLAGEMANN, Volker (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung. Arbeitskreis Kunstgeschichte (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20), München 1972.

MOELLER, Bernd: Geschichte des Christentums in Grundzügen, 10. Teil: Das 19. und 20. Jahrhundert in der Kirchengeschichte, Göttingen ^{3}1983.

MÖLLER, Holger: Das deutsche Messe- und Ausstellungswesen. Standortstruktur und räumliche Entwicklung seit dem 19. Jahrhundert (Forschungen zur deutschen Landeskunde, Bd. 231), Trier 1989.

MÖLLER, Robert: Die Ausstellung für christliche Kunst in Dortmund, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 9, 1896, Sp. 220-222.

MOHN, V. Paul: Ludwig Richter (Künstler-Monographien, Bd. 72), Bielefeld/Leipzig 1904.

MONSCHAU-SCHMITTMANN, Birgid: Julius Hübner (1806-1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Münster/Hamburg 1993.

MORNAND, Piere: Das Antlitz Christi, Paris 1938.

*MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, Wolfgang: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren, Leipzig 1854.

MÜLLER-TAMM, Pia: Nazarenische Zeichenkunst (Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bd. 4), Mannheim 1993.

*MÜNCHENER JAHRBUCH FÜR BILDENDE KUNST, hrsg. von Rudolph Maggraff, 1838-1840.

*MÜNCHENER SECESSION, Offizieller Katalog der internationalen Kunstaustellung des Vereins bildender Künstler (a.V.) ‚Secession', München ^{5}1894.

MUTHER, Richard: Bruno Piglhein, in*: Zeitschrift für bildende Kunst*, 22, 1887, S. 163-172.

MUTHER, Richard: Die internationale Kunstausstellung in München I, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23, 1888, S. 284-292.

MUTHER, Richard: Geschichte der englischen Malerei, Berlin 1903.

MUTHER, Richard: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, 3 Bde., München 1893/94.

MUTHER, Richard: Geschichte der Malerei, Leipzig 1909.

MUTHER, Richard: Studien, hrsg. von Hans Rosenhagen, Berlin 1925.

MUTHER, Richard: Studien und Kritiken, Bd. 1: 1900, Bd. 2: 1901, Wien.

NAGLER, Georg K.: Neues allgemeines Künstlerlexikon, 22 Bde., München 1835-52.

NAUMANN, Friedrich: Christlich-sozial, in: Friedrich Naumann. Werke, Bd. 1: Religiöse Schriften, hrsg. von Walter Uhsadel, Köln/Opladen 1964 (Erstausg. Göttingen 1894), S. 341-370.

NAUMANN, Friedrich: Jesus als Volksmann, in: Friedrich Naumann. Werke, Bd. 1: Religiöse Schriften, hrsg. von Walter Uhsadel, Köln/Opladen 1964 (Erstausg. Göttingen 1894), S. 371-388.

NELKEN, Leonie: Religiöser Wandschmuck. Das Schlafzimmer als Reservat?, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 66, 1970, S. 136.

NEMITZ, Fritz: Christliche Kunst am Scheideweg, in: *Christ und die Welt*, 4, Nr. 32, 9.8.1951.

NEUBERG, Christoph: Die Versöhnungskirche in Dresden-Striesen, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 264-273.

NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, Berlin 1953ff.

NEUMEYER, Alfred: Die präraffaelitische Malerei im Rahmen der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 11, 1933, S. 67f.

NEUSS, Wilhelm: Das Wesen der Nazarenerkunst und ihre Bedeutung für die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Bd. 1), Augsburg 1928, S. 62-86.

NEUSS, Wilhelm: Das Christusbild, in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. 3, 1954, S. 609-744.

NEWMANN, Teresa u. WATKINSON, Raymond: Ford Madox Brown and the Pre-Raphaelite Circle, London 1991.

NIESSEN, Johann (Hrsg.): Katalog und Führer in den geistigen Inhalt der Gemälde-Sammmlung des Museums Wallraf-Richartz in

Köln, dargeboten als beschreibendes Verzeichniss nebst kunstgeschichtlichen Exkursen und biographischen Skizzen, sowie kritischen Erörterungen und in gebundener Form gehaltenenen künstlerisch-religiösen Betrachtungen, 6. verm. Aufl., Köln 1888.

NIPPERDEY, Thomas: Wie die Kunst autonom wurde, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.8.1987.

NIPPERDEY, Thomas: Religion im Umbruch. Deutschland 1870-1918, München 1988.

NIPPERDEY, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat, München ^{5}1991.

NIPPERDEY, Thomas. Deutsche Geschichte 1866–1918, Bd. 1-2, München 1990-1992

NITHACK-STAHN, Walther: Zum Christustypus. Eine Umfrage. II., in: *Der Türmer*, 9, Bd. 2, 1907, S. 359-361.

NOVALIS (Freiherr Friedrich von Hardenberg): Die Christenheit oder Europa, in: Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt/Main 1992, S. 124-144.

NOWACK, Kurt: Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, München 1995.

NÜRBERGER, Richard: Das Zeitalter der Französischen Revolution und Napoleons, in: MANN, Golo (Hrsg.): Das Neunzehnte Jahrhundert (Propyläen Weltgeschichte, Bd. 8), Berlin/Frankfurt/Main 1960, S. 59-192.

OESER, Hermann: Über heilige Kunst, in: Gedenkbuch zu Wilhelm Steinhausens sechzigstem Geburtstag, Konstanz 1906, S. 32-35.

OETTINGER, Karl: Dürers Selbstdarstellung, in: *Das neue Erlangen*, 24, 1971, S. 1814-1835.

OLDENBERG, F.: Ein Streifzug durch die Bilderwelt, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1860, S. 38-46 u. 56–63.

OLDENBURG, Rudolf: Die Münchener Malerei des 19. Jahrhunderts, 1. Teil: Die Epoche Max Josephs und Ludwig I., München 1983.

OPPERMANN, Theodor: Thorvaldsen, Kopenhagen 1927-30 (3 Bde.).

OSTEN, Gert von der: Lovis Corinth, München 1955, S. 176.

OSTINI, Fritz von: Der Münchner Salon, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 302, 8.7.1891.

OSTINI, Fritz von: Ernst Zimmermann, in: *Die Kunst unserer Zeit*, München 1902, S. 113-132.

OSTINI, Fritz von: Fritz von Uhde, in: *Die Kunst für Alle*, 23, 1907/08, S. 1-15.

OSTINI, Fritz von: Hans Thoma (Künstler-Monographien, Bd. 46), Bielefeld/Leipzig 1925.

OSTINI, Fritz von: Fritz von Uhde (Künstler-Monographien, Bd. 61), Bielefeld/Leipzig 1902.

OVERBECK, Johann Friedrich: Der Triumph der Religion in den Künsten, in: Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt/Main 1992, S. 466-477.

PANIZZA, Oskar: Die Frühjahrs-Ausstellung der Münchner Sezession, in: *Die Gesellschaft*, 10, 1894, S. 789-794.

PANIZZA, Oskar: Ein Besuch bei den Sezessionisten, in: *Die Gesellschaft*, 9, 1893, S. 1194-1201.

PANOFSKY, Erwin: ‚Imago Pietatis'. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmanns' und der ‚Maria Mediatrix', in: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261-308.

PANOFSKY, Erwin: Ikonographie und Ikonologie (1939/59). Eine Einführung in die Renaissance, in: Ders. 1978, S. 36-67.

PANOFSKY, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978.

PAUL, Richard: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst. Der Triumphzug Christi, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 142f.

PAULI, Gustav: Kunsturteil und Kunstgefühl, Bremen 1900.

PAULI, Gustav: Das neunzehnte Jahrhundert, Geschichte der deutschen Kunst, hrsg. von Georg Dehio, Bd. 4, 1934.

PAULI, Gustav: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Berlin 1925.

*PAULI, Gustav: Fritz von Uhde in unserer Zeit (Cicerone, Bd. 18), 1926, S. 3-9.

PEARSON, Karl: Die Fronika. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter, Straßburg 1887.

PECHT, Friedrich: Die Kunstausstellung. VI, in: *Unterhaltungs-Blatt der Neuesten Nachrichten*, 60, 30.7.1863, S. 103-108.

PECHT, Friedrich: Zur Erinnerung an Marie Ellenrieder, Badische Hofmalerin, geb. in Konstanz den 20. März 1791, gest. in Konstanz den 5. Juni 1863, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 2, 1863, S. 159f.

PECHT, Friedrich: Kunst und Literatur, in: *Unterhaltungs-Blatt der Neuesten Nachrichten*, 49, 21.6.1863, S. 586-588.

PECHT, Friedrich: Die Kunstausstellung. IV., in: *Unterhaltungs-Blatt der Neuesten Nachrichten*, 57, 1863, S. 67-72.

PECHT, Friedrich: Kunst und Literatur, in: *Unterhaltungs-Blatt der Neuesten Nachrichten*, 81, (11.10.) 1863, S. 359f

PECHT, Friedrich: Münchener Kunstbericht, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 3, 1864, S. 253-262.

PECHT, Friedrich: Das neue Wien, in: *Botschafter*, 64, 4.3. 1864, o.S.

PECHT, Friedrich: Venetianische Briefe, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 3, 1864, S. 377-379.

PECHT, Friedrich: Münchener Kunstbericht, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 4, 1865, S. 190f.

PECHT, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 27.4.1867, S. 791-793.

PECHT, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe, Leipzig 1867.

PECHT, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 111, 14.5.1867, S. 921-923.

PECHT, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 118, 22.5.1867, S. 985-987.

PECHT, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 123, 28.5.1867, S. 1025-1027.

PECHT, Friedrich: Die Akademien und der Kunstunterricht, in: *Grenzboten*, 26, 1867, Bd. 1, S. 434-440.

PECHT, Friedrich: Bayern und die Kunst, in: *Allgemeine Zeitung*, 104, 13.4.1868, S.1581f. , 1598f. u. 1614f.

PECHT, Friedrich: Lichter und Schatten in der Kunstausstellung, in: *Neue Frankfurter Presse*, 11.10.1868,

PECHT, Friedrich: Lichter und Schatten in der Kunstausstellung. II: Die Österreichische Kunst, in: *Neue Frankfurter Presse*, 18.10.1868 M. Bl.

PECHT, Friedrich: Lichter und Schatten in der Kunstausstellung, 3., in: Die Österreichische Kunst. - Fortsetzung, in: Neue Frankfurter Presse, 30.10.1868.

PECHT, Friedrich: Münchener Kunst, in: *Süddeutsche Presse*, 80, 21.3.1868.

PECHT, Friedrich: Die internationale Kunstausstellung in München, in: *Wiss. Beiträge der Leipziger Zeitung*, 1869, S. 280-281, 298-299, 314-316, 405-407, 413-415.

PECHT, Friedrich: Die internationale Kunstausstellung in München. VIII: Deutsche Malerei. I., in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 203, 22.7.1869, S. 3133f.

PECHT, Friedrich: Die internationale Kunstausstellung in München. VIII: Deutsche Malerei. 3. Münchener Schule, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 262, 19.9.1869, S. 4050-4052.

PECHT, Friedrich: Münchner Künstleralbum, dritte Folge, Verlag von Fr. Hanfstängl, in: *Süddeutsche Presse*, 278, 27.11.1869.

PECHT, Friedrich: Kunstindustrie und Kunsthandel, in: *Beilage Allgemeine Zeitung*, 48, 17.2.1870.

PECHT, Friedrich: Münchener Kunst, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 172, 21.6.1871.

PECHT, Friedrich: Münchener Kunst, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 185, 4.7.1871, S. 3306f.

Pecht: Münchener Kunst. I., in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 323, 19.11.1871, S. 5709f.

PECHT, Friedrich: Münchener Kunst. in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 103, 12.04.1872, S. 1549f.

PECHT, Friedrich: Münchener Kunst. in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 119, 24.08.1872, S. 1802f.

PECHT, Friedrich: Münchener Kunst. in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 240, 27.08.1872, S. 3672f.

PECHT, Friedrich: Vom Weihnachtstisch der Münchener Kunst, in: *Allgemeine Zeitung*, 344, 9.12.1872, S. 5248f.

PECHT, Friedrich: München. I. in: *Ueber Land und Meer. Allgemeine Illustrirte Zeitung*, 27, 1872, S. 18f.

PECHT, Friedrich: Richter, Füßli und der Materialismus in der Kunst. in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Nr. 23, 23.01.1873, S. 346f.

PECHT, Friedrich: Kunsthandel und Literatur. in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Nr. 48, 17.02.1873, S. 719f.

PECHT, Friedrich: Briefe von der Wiener Weltausstellung. IV. Die Österreichische Kunst. 1. in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 138, 18.05.1873, S. 2113-2115.

PECHT, Friedrich: Briefe von der Wiener Weltausstellung. IV. Die Österreichische Kunst. 2. in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 139, 19.05.1873, S. 2126f.

PECHT, Friedrich: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen, Nördlingen 1877-1881.

PECHT, Friedrich: Die Münchner Internationale Kunstausstellung. VIII: Die deutsche Kunst (Forts.), in: *Allgemeine Zeitung*, 211, 10.8.1883, Beilage.

PECHT, Friedrich: Die Münchner Internationale Kunstausstellung. VII: Die deutsche Kunst (Forts.), in: *Allgemeine Zeitung*, München, 210, 30.7.1883, Beilage.

PECHT, Friedrich: Die Berliner Jubiläumsausstellung. III, in: *Die Kunst für Alle*, 1, 1886, S. 263-271.

PECHT, Friedrich: Die beiden Münchener Ausstellungen für 1888, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 193ff. u. *Die Kunst für Alle*, 3, 1887/88, S. 275-283. (=PECHT: Münchener Ausstellungen, 1887)

PECHT, Friedrich: Unsere Bilder, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 347f.

PECHT, Friedrich: Die Berliner Jubiläumsausstellung. IX: Die Bildhauerei, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 33ff.

PECHT, Friedrich: Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888.

PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 275-283.

PECHT, Friedrich: Die erste Münchener Jahresausstellung 1889, in: *Die Kunst für Alle*, 4, 1888/89, S. 305-309.

PECHT, Friedrich: Die Berliner Jahresausstellung 1893 der

Künstlergenossenschaft München, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 321ff.

PECHT, Friedrich: Die Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 321-332.

PECHT, Friedrich: Moderne Kirchenmalerei, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 24.

PECHT, Friedrich: Die deutsche Kunst an der Wende des Jahrhunderts, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 157-161 u. 169-172.

PECHT, Friedrich: Gabriel von Max, Christus als Arzt (Kunstliteratur), in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 167.

PELIKAN, Jarowslav: The illustrated Jesus trough the centuries, New Haven/London ²1999.

PELTZER, Alfred: Die religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: *Religion und Geisteskultur*, 1, 1907, S. 245-267.

PEVSNER, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

PFANNSCHMIDT, Martin: D. Carl Gottfried Pfannschmidt: ein deutsches Künstlerleben; mit 12 Blättern Pfannschmidt'scher Schöpfungen und mehreren Holzschnitten, Stuttgart 1896.

PFAU, Ludwig: Kunst und Kritik: Ästhetische Schriften, Bd. 1: Maler und Gemälde. Artistische Studien, Stuttgart/Leipzig/Berlin 1888.

PFEIFFER, Heinrich: Gottes Wort im Bild, München 1986.

PFUNDHELLER: Fritz von Uhde und die religiöse Malerei, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 14, 1909, S. 232-37.

PIESKE, Ch.: Katalog der lithographischen Anstalt E. G. May, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1967, S. 132-162.

PIETSCH, Ludwig: Die Deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1886, München 1886.

PIETSCH, Ludwig: Aus deutschen Malerateliers, in: *Vom Fels zum Meer*, 1886, Bd. 2, S. 418-449.

PIETSCH, Ludwig: Friedrich August von Kaulbach, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 8, 1897, 1. Hbd., S. 1-32.

*PIETSCHKER, K.: Carl Gussow und der Naturalismus in Deutschland, Berlin 1898.

PINDER, Wilhelm: Von den Künstlern und der Kunst, Berlin 1948.

PLEHN, A. L.: Käthe Kollwitz, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 227-230.

PLOETZ, Karl: Auszug aus der Geschichte, Stuttgart ²1974.

POCHAT, Götz: Geschichte der Ästhetik der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

*POMMIER, Jean: La Pensée religieuse de Renan, Paris 1925.

*PONS, A. J.: Ernest Renan et les origines du christianisme, Paris 1881.

POPP, Josef: Die Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1899, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 121-127.

POPP, Josef: Die Mappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, (Kunstliteratur), in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 312.

PORTIG, G.: Die Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst, Hamburg 1887.

POSER, Renata von: Rudolf Schäfer – Kirchenausstattungen. Religiöse Malerei zwischen Bibelfrömmigkeit und Pathos (Adiaphora. Kunst & Kultur im Protestantismus, Bd. 3), Regensburg 1999.

PRAUSE, Marianne: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., München 1984.

PREUSS, Hans: Das Bild Christi im Wandel der Zeiten, Leipzig 1915.

PREUSS, Hans: Die deutsche Frömmigkeit im Spiegel der bildenden Kunst, Berlin 1926.

PRIEBE, Hans: Das Christusbild in der Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, Phil. Diss. Berlin 1932.

PÜTTMANN, Hermann: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839.

RACZYNSKI, Athanasius: Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bde., Berlin 1836-1841.

RAICH, F. M. (Hrsg.): Die lebendige Sprache der Kunst. Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst (Frankfurter zeitgemäße Broschüren, Bd. 15, H. 2), Frankfurt/Main 1894.

RANFTL, Johann: Romantik und Präraffaelismus, in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*, Bd. 138, 1906, S. 449-468.

*RANKE, Wilhelm: Die Verirrungen der christlichen Kunst, 1855. Dazu s.: *Dt. Kunstblatt*, 1855, S. 320.

RAPP, Gottlob Heinrich: Das Christusbild von Dannecker, Stehende Figur 8 Fuß Rheinisch hoch, in: *Kunst-Blatt*, 70, 30. August 1824, S. 277-279.

RASCHZOK, Klaus: Christuserfahrung und künstlerische Existenz. Praktisch-Theologische Studien zum christomorphen Künstlerselbstbildnis (Schriften zur praktischen Theologie, Bd. 32), Frankfurt/Main u.a. 1999.

RAVE, Paul Ortwin: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Berlin o.J. (1949).

RAUCHENBERGER, Johannes: Biblische Bildlichkeit. Kunst – Raum theologischer Erkenntnis, Paderborn 1999.

REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE (RDK), begonnen von Otto Schmitt, fortgesetzt von Ernst Gall. u. Ludwig Heinrich Heydenreich, Stuttgart 1937ff.

RÉAU, Louis: L'iconographie de l'art chrétien, Bd. 2, Paris 1957, S. 211-590.

REBER, Franz von: Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 3, Leipzig ²1884.

REBER, Franz von: Fritz von Uhde, in: *Die Kunst für Alle*, 1, 1886, S. 207-11, 219-23.

RÉE, Paul Johannes: Der Albrecht-Dürer-Verein in Nürnberg, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 65-69 u. 81-84.

RÉE, Paul Johannes: Der Albrecht-Dürer-Verein in Nürnberg, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 65-69 u. 81-84.

*REICH, Emil: Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Klassen, Leipzig 1892.

REICHENSPERGER, August: Vermischte Schriften über christliche Kunst, Leipzig 1851.

REICHENSPERGER, August: Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, Leipzig 1854.

REICHENSPERGER, August: Die Kunst, Jedermanns Sache, Frankfurt/Main 1865.

RHEIN, Karin: Deutsche Orientmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika, Berlin 2003.

REINER, Wilhelm: Wilhelm Steinhausen, der Künstler und Freund, Stuttgart 1926.

REINLE, Adolf: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, II, in: Stadt Luzern, Stadtentwicklung Kirchen, Basel 1953, S. 215.

DIE RELIGION IN GESCHICHTE UND GEGENWART (RGG), 6 Bde. und Registerbd., Tübingen ³1957-62.

RELIGIÖSE BILDER des Vereins zur Verbreitung religiöser Bilder, Düsseldorf, Düsseldorf 1842-66.

RELIGIÖSE BILDER – Eine Auswahl, Bd. 1: Photographische Gesellschaft, Berlin o.J., Bd. 2 – Franz Hanfstaengl, München o.J.

RELLING: Die Berliner Kunstausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 289-292.

REMARQUE, Erich Maria: Die drei Kameraden, Roman, München 1951.

RÉVILLE, Albert: La Divinité de Jésus-Christ; Aperçu historique sur les origines et la formation de ce dogme dans l´église chrétienne, in: *Revue Germanique*, 30, 1864, S. 20-43.

RHEINLAND – Raum und Ausstattung rheinischer Kirchen 1860-1914. Mit Beiträgen von Hans-P. Hilger, Gerda Kaltenbrunner u.a., Düsseldorf 1981.

RICHSTAETTER, Karl: Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters, Paderborn 1919.

RICHTER, Rainer: Carl Christian Vogel von Vogelstein – ein Nazarener in Sachsen, in: *Jahrbuch der staalichen Kunstsammlungen Dresden.* Beiträge, Berichte 1983, Bd. 15, S.40-69.

RICKE-IMMEL, Ute: Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts, Düsseldorfer Malerschule, Teil 1: Die erste Jahrhunderthälfte hrsg. von W. Kalnein, (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Serie 3: Handzeichnungen), Düsseldorf 1978.

*RIEGEL, Hermann: Deutsche Kunststudien, Hannover 1868.

RIEGEL, Hermann: Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877.

RIEGEL, Hermann: Peter Cornelius. Festschrift zu des großen Künstlers hundertsten Geburtstage 23. September 1883, Berlin 1883.

RIEGL, Alois: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Karl Maria Swoboda, Augsburg/Wien 1929.

RIEHL, Berthold: Albrecht Dürer ein deutscher Meister, in: *Die christliche Kunst*, 1, 1904/05, S. 25-31.

RIETSCHEL, Christian: Das Antlitz. Selbstbildnisse und Christusbilder der Zeiten, Berlin ²1954.

RILKE, Rainer Maria: Uhde's Christus – 1897, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Bd. 5, Frankfurt 1965, S. 351-357.

RISTOW, Helmut u. MATTHIAE, Karl (Hrsg.): Der historische Jesus und der kerygmatische Christus, Berlin (1960) ³1964.

ROETTGEN, Steffi: Anton Raphael Mengs in Dresden und Madrid: Zur Geschichte des Hochaltarbildes in der katholischen Hofkirche (Akten des interdisziplinären Kolloquiums Dresden, 22.-23. Juni 1998), hrsg. von Christoph Rodiek. Frankfurt/Main 2000, S. 13-23.

ROGNER, Klaus P. und BERNHARD, Marianne: Verlorene Werke der Malerei in der Zeit von 1939-1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien, Bd. 1: Malerei, München 1965.

ROHR, Ignaz: Der Vernichtungskampf gegen das biblische Christusbild, in: Biblische Zeitfragen, gemeinverständlich erörtert. Ein Broschürenzyklus, hrsg. von Johannes Nikel und Ignaz Rohr, Münster 1908, S. 93-132.

ROHR, Ignaz: Ersatzversuche für das biblische Christusbild, in: Biblische Zeitfragen, gemeinverständlich erörtert. Ein Broschürenzyklus, hrsg. von Johannes Nikel und Ignaz Rohr, Münster 1908, S. 137-173.

ROMBOLD, Günter u. SCHWEBEL, Horst: Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Freiburg/Breisgau 1983.

ROMBOLD, Günter: Am Ende der sakralen Kunst?, in: *Wort und Wahrheit*, 22, 1967, S. 47-52.

ROMBOLD, Günter: Passion und Beckmann, in: *Christliche Kunstblätter*, 1967, H. 4, S. 105.

ROMBOLD, Günter: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde, in: *Kunst und Kirche*, 43, 1980, S. 102-104.

ROMBOLD, Günter: Zur Problematik des Christusbildes, in: *Kunst und Kirche*, 44, 1981, S. 2f.

ROMBOLD, Günter: Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988.

RONIG, Franz J.: Die Ausstattung, in: *Der Trierer Dom. Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz,* 1978/79, 1980, S. 231-362.

RÖRIG, Karl: Der Christustyp von Ludwig Fahrenkrog, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 11, 1906, S. 294-298.

RÖRIG, Karl: Vor Fahrenkrogs Christus, in: *Der Türmer*, 9, 1907, Bd. 2, S. 510.

ROSENBERG, Adolf: Geschichte der modernen Kunst, 3 Bde., Leipzig 1884-1889.

ROSENBERG, Adolf: Die Internationale Kunstaustellung in München, III: Die Malerei in München, Düsseldorf, Karlsruhe und Weimar, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 19, 1884, S. 129-136, 157-161.

ROSENBERG, Adolf: Eduard von Gebhardt, ein Maler der Reformation, in: *Vom Fels zum Meer*, 1884, Bd. 1, S. 296-305.

ROSENBERG, Adolf: Die akademische Kunstaustellung in Berlin. Die Malerei IV, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 20, 1885, S. 93-98.

ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 463-471, 559-566.

ROSENBERG, Adolf: Die Jubiläumsausstellung in Berlin, III: Die Münchner Schule, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 22, 1887, S. 10-16.

ROSENBERG, Adolf: Die akademische Kunstaustellung in Berlin, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23, 1888, S. 43-51.

ROSENBERG, Adolf: Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen, Leipzig 1889.

ROSENBERG, Adolf: Eduard von Gebhardt, Bielefeld/Leipzig 1899.

ROSENBLUM, Robert: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik, München 1981.

ROSENHAGEN, Hans: Die zweite Ausstellung der Berliner Sezession, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1901, S. 459-479.

ROSENHAGEN, Hans: Eugene Burnand, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 241-248.

ROSENHAGEN, Hans: Wilhelm Trübner, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 361-369.

ROSENHAGEN, Hans: Die fünfte Ausstellung der Berliner Sezession, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 433-443.

ROSENHAGEN, Hans: A. V. Keller (Künstler-Monographien, Bd. 104), Bielefeld/Leipzig 1907.

ROSENHAGEN, Hans: Uhde, des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 12), Stuttgart/Leipzig 1908.

ROSKILL, Marh: Holeman Hunt's Differing Versions of the »Light of the World«, in: *Victorian Studies*, 6, 1962/63, S. 329-342.

ROTERMUND, H. M.: Wandlung des Christustypus bei Rembrandt, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 18, 1956, S. 197-237.

ROTERS, Eberhard: Weltanschauung der Gründerzeit, in: AK: MAX KLINGER 1976, S. 49-54.

ROTERS, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts: Themen und Motive, 2 Bde. Köln 1998.

ROTHES, Walter: Christus. Des Heilands Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte, Köln [10]1911.

ROTHES, Walter: Gebhard Fugel. Eine Einführung in des Meisters Werk und Leben, München 1925.

*ROTHSCHILD, Ruth Deborah: A Study in the Problems of Self-Portraiture. The Self-Portrait of Paul Gauguin, Phil. Diss. Columbia 1961 (masch.).

RUDRAUF, Lucien: Le repas d' Emmaüs, Paris 1955/56.

SACHS, Hannelore,BADSTÜBNER, Ernst u. NEUMANN, Helga: Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst, Leipzig/Berlin o.J.

SÄGMÜLLER: Eindrücke von Münchener Ausstellungen, in: *Archiv für christliche Kunst*, ?, 1888, S. 102-107 u. S. 111-114.

SALOMON, Gottfried: Das Mittelalter als Ideal der Romantik, München 1922.

SAMMLUNGSKATALOG BERLIN: Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, bearb. von Barbara Dieterich, Peter Krieger u. Elisabeth Krimmel-Decker, Berlin 1976.

SAMMLUNGSKATALOG BIRMINGHAM: The Pre-Raphaelites and his Circle, Birmingham Museum and Art Gallery 1979.

SAMMLUNGSKATALOG BONN: Rheinisches Landesmuseum Bonn, Auswahlkat. 4, Kunst und Kunsthandwerk Mittelalter und Neuzeit, Köln/Bonn 1977.

SAMMLUNGSKATALOG MEISTERWERKE DEUTSCHER UND RUSSISCHER MALEREI AUS SOWJETISCHEN MUSEEN: Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Nr. 87, Köln-Bonn 1978.

SAMMLUNGSKATALOG BREMEN: Gerhard Gerkens und Ursula Heiderich: Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1973.

SAMMLUNGSKATALOG DÜSSELDORF: Verzeichnis der in der städtischen Gemäldesammlung zu Düsseldorf befindlichen Kunstwerke, Düsseldorf 1913.

SAMMLUNGSKATALOG FRANKFURT: Hans Joachim Ziemke: Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1972. (= ZIEMKE 1972)

SAMMLUNGSKATALOG HAMBURG: Eva Maria Krafft und Wolfgang Schünemann: Kat. der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969.

SAMMLUNGSKATALOG HANNOVER: Ludwig Schreiner: Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhundert in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover, München 1973.

SAMMLUNGSKATALOG KARLSRUHE: Jan Lauts u. Werner Zimmermann: Neuere Meister 19. u. 20. Jahrhundert, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2 Bde, Karlsruhe 1971.

SAMMLUNGSKATALOG KOBLENZ: Weschenfelder, Klaus (Hrsg.): Bestandskataloge

des Mittelrhein-Museums Koblenz, Bd. 4: Die Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, Koblenz 1999.

SAMMLUNGSKATALOG KÖLN: Rolf Andree: Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museums, Köln 1964.

SAMMLUNGSKATALOG KÖLN: Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Cöln, Köln 1914.

SAMMLUNGSKATALOG LEIPZIG: Verzeichnis der Kunstwerke im Städtischen Museum der Bildenden Künste zu Leipzig, Leipzig ^{9}1897.

SAMMLUNGSKATALOG MANCHESTER: Pre-Raphaelites Paintings. The Collection of Paintings, Drawings and Sculpture by the Pre-Raphaelites and their followers. City of Manchester Art Galleries, Manchester 1974.

SAMMLUNGSKATALOG MÜNCHEN: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. 2, Schack-Galerie, bearb. von Eberhard Ruhmer mit Rosel Gollek, Christoph Heilmann, Hermann Kühn und Regina Löwe, München 1969.

SAMMLUNGSKATALOG MÜNCHEN: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Malerei der Gründerzeit, bearb. v. H. Ludwig, München 1977.

SAMMLUNGSKATALOG MÜNCHEN: Neue Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, München ^{4}1977.

SAMMLUNGSKATALOG MÜNSTER: Hildegard Westhoff-Krummacher: Gemälde des 19. Jahrhunderts im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1975.

SAMMLUNGSKATALOG POITIERS: Charvanne, Blandine u. Gaudichon, Bruno: Catalogue Raisonnè des Peintures des XIX^{e} et XX^{e} siècles (artistes nés après 1774) dans la Collections du Musée de la ville de Poitiers et de la société des Antiquaires de l‘ ouest, Musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l‘ ouest, o.O. 1988.

SAMMLUNGSKATALOG STOCKHOLM: Paintings and Sculpture of the Northern Schools before the Modern Period, Stockholm 1952.

SAMMLUNGSKATALOG STUTTGART: Verzeichnis der plastischen Sammlung im königlichen Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, Cannstatt 1897.

SAMMLUNGSKATALOG WIESBADEN: Ulrich Schmidt: Städtisches Museum Wiesbaden, Gemäldegalerie, Wiesbaden 1967.

SAMMLUNGSKATALOG WUPPERTAL: Uta Laxner-Gerlach: Von der Heydt-Museum Wuppertal, Gemälde des 19. Jahrhunderts, Wuppertal 1974.

SAINT-LAURENT, Grimouard C. de: Les images du Sacre Coer, Paris 1880.

SAUER, Joseph: Wesen und Wollen der christlichen Kunst, Freiburg/Breisgau 1926.

SAUERHERING, Friedrich: Vademecum für Künstler und Kunstfreunde, 3 Bde., Stuttgart 1904.

SCAPINELLI, Carl: Anselm Feuerbach, in: *Die Christliche Kunst*, 1, 1904/05, S. 73-80.

SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 257-263.

SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Die Düsseldorfer Künstler-Vereinigung 1829, in: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 246ff.

SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1902.

SCHADE, Herbert: Das Heilige und die moderne Malerei, in: Karl Forster (Hrsg.): Christus und die Heiligen im künstlerischen Ausdruck der Gegenwart, Würzburg 1963, S. 113-187.

SCHADE, Herbert: Gestaltloses Christentum. Perspektiven zum Thema Kirche und Kunst (Der Christ in der Welt, 15. Reihe: Die christliche Kunst, Bd. 1a/b), Aschaffenburg 1971.

SCHADOW, Wilhelm von: Einige Worte über Kunstkritik, in: *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen*, 1, 1845, S. 17-20.

SCHADOW, Wilhelm von: Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Berlin 1854.

SCHAHL, Adolf: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1936.

SCHARF, Barbara: Der leidende Christus. Ein Motiv der Bildkunst Frankreichs im ausgehenden 19. Jahrhundert (Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 29), München 1988.

SCHARF, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Studien zur Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes (Veröffentlichungen des Staatlichen Amtes für Denkmalpflege Stuttgart, Reihe C, Bd. 5), Stuttgart 1968.

SCHARFE, Martin: Religion des Volkes. Kleine Kultur- und Sozialgeschichte des Pietismus, Gütersloh 1980.

SCHARFE, Martin, SCHENDA, Rudolph u. SCHWEDT, Herbert: Volksfrömmigkeit, Stuttgart 1967.

SCHEFFLER, Karl: Deutsche Maler, Zeichner im 19. Jahrhundert, Leizig 1920.

SCHICKEDANZ, K.: Christusbilder, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 4, 1862, S. 136-140.

SCHIELE, Friedrich Michael u. ZSCHARNACK, Leopold (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch in gemeinverständlicher Darstellung. Unter Mitwirkung von Hermann Gunkel und Otto Scheel, 5 Bde., Tübingen 1911.

SCHIEDER, Martin: Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im Ancien régime (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 9) Berlin 1997.

SCHIEDER, Wolfgang: Sozialgeschichte der Religion im 19. Jahrhundert. Bemerkungen zur Forschungslage, in: W. Schieder (Hrsg.): Religion und Geschichte im 19. Jahrhundert (Industrielle Welt, Schriftenreihe des Arbeitskreises für modernen Soziologie, Bd. LIV), Stuttgart 1993, S. 18.

SCHIEDER, Wolfgang: Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 9), Berlin 1997.

SCHIFF, Gert: Zeitkritik und Zeitflucht in der Malerei der Präraffaeliten, in Ludwig Grote (Hrsg.): Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1970, S. 167-197.

SCHIFFER, Anne: Die malerische Ausstattung der Schloßkapelle von Stolzenfels durch Ernst Deger. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhundert (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 148), Frankfurt/Main 1992.

SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, 4 Bde., Gütersloh 1966.

SCHILLER: Die „deutsche Gesellschaft für christliche Kunst" auf der Münchener Jahresausstellung, in: *Archiv für christliche Kunst*, 12, 1894, S. 75f.

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

SCHLEINITZ, Otto von: W. Holman Hunt (Künstler-Monographien, Bd. 88), Bielefeld/Leipzig 1907.

SCHLINK, Wilhelm: Jakob Burkhardt und die Kunsterwartung im Vormärz (Frankfurter Historische Vorträge, Bd. 8), Wiesbaden 1982.

SCHMIED, Wieland: Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980.

SCHMID: Franz: Ludwig Glötzle / Zu seinem 60. Geburtstag, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906/07, S. 217-21.

*SCHMID, Heinrich Alfred: Arnold Böcklin, München ²1922.

SCHMID, Max: Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., 1904/1906.

SCHMID, R.: Ein bartloser Christustypus, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, Bd. 50, 1908, S. 13.

SCHMIDT, Anke: Doré illustriert die Bibel, in: Gustave Doré 1832-1883, Illustrator, Maler, Bildhauer, Beiträge zum Werk, Kat. Ausst. Hannover/Göttingen 1983, Dortmund 1982, Bd. 1, S. 131-150.

SCHMIDT, Paul Ferdinand: Die Lukasbrüder. Der Overbecksche Kreis und seine Erneuerung der religiösen Malerei, Berlin 1924.

SCHMIED, Wieland (Hrsg): Zeichen des Glaubens/ Geist der Avantgarde, Stuttgart/Mailand 1980.

SCHMIDKUNZ, Hans: Große Berliner Kunstausstellung 1905, in: *Die christliche Kunst*, 2, 1905 (Beilage), S. I.

SCHMIDKUNZ, Hans: Große Berliner Kunstausstellung, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 75.

SCHMIDKUNZ, Hans: Dresden, Große Kunstausstellung, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 278 u. 301.

*SCHMITT, Georg: Kampf dem Kitsch-Versuch einer Definition, Basel 1946.

*SCHMITT, P. T. (Hrsg.): Joseph W. Führich: Religiöse Kunst, Berlin 1920.

SCHMÖLDERS, Claudia (Hrsg.): Der exzentrische Blick: Gespräch über Physiognomik, Berlin 1996.

SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Josef Adolf: Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo, Festschrift für Kurt Badt, hrsg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, S. 77-95.

SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Josef Adolf: Zur Christus-Darstellung um 1900, in: Fin de Siécle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. von Roger Bauer u.a. (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts 35), Frankfurt/Main 1977, S. 403-420.

SCHNAASE, Carl: Über die Richtung der Malerei unserer Zeit, in: *Kunst-Blatt*, 1831, S. 325f.

SCHNAASE, Karl: Geschichte der bildenden Künste, 1843/44.

*SCHNAASE, Karl: Über das Verhältnis der Kunst zum Christentum, Berlin 1852.

SCHNAASE, Karl: Die neue Kirche zu Callenberg im Königreich Sachsen. Nebst einer Vergleichung der Stilarten des christlichen Kirchenbaues, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 3, 1860, S. 2-13.

SCHNAASE, Karl: Über das Erbauliche in der Kunst, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 5, 1862, S. 97-103.

SCHNAASE, Karl: Über die Richtung der Malerei unserer Zeit, in: *Kunstblatt* 1831, 12, Nr. 82-85, S. 325-336 u. S. 340.

SCHNAPPER, Antoine: Lews académies peintes et le Christ en Croix de David, in: *Revue du Louvre et des Musees de France*, 24/6, 1974.

SCHNELL, Hugo: Rezension zu: Ewiges Vorbild. Zeichnungen zum Alten und neuen Testament von Josef Hegenbarth, in: *Das Münster*, 17, 1964, S. 358.

SCHNELL, Werner: Georg Friedrich Kersting (1785-1847): Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog, Berlin 1994.

SCHNORR VON CAROLSFELD, Franz (Hrsg.): Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1909.

SCHNORR VON CAROLSFELD, Julius: Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817-1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit, hrsg. von Franz Schnorr von Carolsfeld, Gotha 1886.

*SCHNORR VON CAROLSFELD, Julius: Bibelillustration: Die heilige Schrift, mit Bildern von Schnorr von Carolsfeld, Privil. Württ. Bibelanstalt Stuttgart o.J.

SCHNORR VON CAROLSFELD, Julius: Das Buch der Bücher in Bildern. 240 Darstellungen 11.-15. Tausend, Leipzig o.J. (1908).

SCHNÜTGEN, Alexander: Zur Eröffnung der Zeitschrift, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1, 1888, Sp. 2-6.

*SCHNÜTGEN, Alexander: Bücherschau: Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen, in Holzschnitt ausgeführt nach Originalzeichnungen von Prof. L. Seitz. Keppler: Die Vierzehn Stationen des heiligen Kreuzwegs nach Komposition der Malerschule des Klosters Beuron, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1, 1888, Sp. 293-295.

SCHNÜTGEN, Alexander: Rezension zu: Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum hl. Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien, Frankfurt/Main 1891, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 4, 1891, S. 287-293.

SCHOCH, Rainer, MENDE Matthias u. SCHERBAUM Anna: Albrecht Dürer. Das Druckgraphische Werk, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, Bd. 1, München u. a. 2002.

SCHOEPS, Hans Joachim (Hrsg.): Zeitgeist im Wandel, Bd. 1: Das Wilhelminische Zeitalter, Stuttgart 1967.

SCHÖNE, Wolfgang: Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: HOWE, Günter (Hrsg.): Das Gottesbild im Abendland. Glaube und Forschung, Witten $^{2?}$1957, S. 7-56.

SCHÖNE, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954.

SCHÖNENBERG, Marianne: Die Ausmalung des Speyrer Doms (1846-1853/1862) durch Johann Bapstist Schraudolph und seine Gehilfen, Phil. Diss. Berlin 1988, Köln 1989.

SCHÖTTLER, Johannes: Die Friedenskirche in Düsseldorf, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 11, 1906, S. 89-94.

SCHÖTTLER, Johannes: Eduard von Gebhardt-Feier zum Dr. teol. h.c. der Universität Straßburg, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 11, 1906, S. 13-16.

*SCHREINER, J. G.: Die Freskogemälde der Königlichen Allerheiligen-Hofkapelle in München von H. Hess, und den unter dessen Leitung mitarbeitenden Künstlern J. Schraudolph, C. Koch und J. B. Müller. In Lithographien herausgegeben von J. G. Schreiner in München. gr. fol. mit begleitendem Text, München 1839.

SCHREYER, Lothar: Das Christusbild und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Salzburg 1960.

SCHREYER, Lothar: Christliche Kunst de XX. Jahrhunderts in der katholischen und protestantischen Welt, o.O. o.J. (1959).

SCHRÖTER, Elisabeth: Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen: ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer „Geschichte der Malerei in Italien“ (1810); mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwichen 1805 und 1816, Göttingen 1997 [Sonderdruck].

SCHUBINGER, Benno: Architektur als Bildträger. Die Monumentalmalerei in der Deutschschweiz, in: AK: LUZERN 1985, S. 131-147.

*SCHUBRING, Paul: Geschichte der religiösen Malerei im 19. Jahrhundert, o.O., o.J.

SCHULTE, Birgit: Die Darstellungen der Wundertaten Christi in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Frankfurt/Main 1987.

SCHULTE, Birgit: Neue Forschungen: die Darstellungen der Wundertaten Christi in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts, eine Untersuchung zur christlichen Ikonographie, in: *Das Münster*, 42, 1989, S. 153f.

SCHULTE-ARNDT, Monika: Ernst Rietschel als Zeichner: mit einem Werkkatalog, Mainz 1995.

SCHULTEN, Walter: Der religiöse Gedanke in der Bildwelt der Nazarener, in: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 9-15.

SCHULTZE, Paul: Die Komposition in der modernen Malerei, in: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 161-166.

SCHUMANN, Paul: Die Entwicklung der modernen Malerei, in: *Die Kunst für Alle*, 12, 1896/97, S. 339-344.

SCHUSTER, Marina: Bildende Künstler als Religionsstifter: das Beispiel der Maler Ludwig Fahrenkrog und Hugo Höppener genannt Fidus, in Kunst und Religion hrsg. von Richard Faber, 1999, S. 275-287.

SCHUSTER, Peter-Klaus: Religiöses bei Hanfstaengl, in: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE, 1984, S. 90-103.

SCHWANN, Robert: Die LXII. Kunstausstellung in Berlin, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 34, 1892, S. 190-134.

SCHWANN, Robert: Die neuesten Werke religiöser Malerei, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 28, 1886, S. 36-38.

SCHWANN, Robert: Die religiöse Kunst der Berliner Jubiläumsausstellung, I. Fritz von Uhde, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 28, 1886, S. 161-169.

SCHWANN, Robert: Die religiöse Malerei in der Berliner akademischen Ausstellung 1889, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 32, 1890, S. 20-24.

SCHWARZ, Franz Joseph: Einige Regeln für Prüfung von Altar-Entwürfen, in: *Archiv für christliche Kunst*, 1, 1883, S. 96-98 u. 2, 1864, S. 1-6.

SCHWARZ, Franz Joseph: Notwendigkeit der Diözesanvereine für christliche Kunst, in: *Archiv für christliche Kunst*, 2, 1884, S. 45-48.

SCHWEBEL, Horst: Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart, Gießen 1980.

SCHWEBEL, Horst: Die Christus-Identifikation des modernen Künstlers, in: SCHMIED 1980, S. 67-79.

SCHWEERS, Hans F.: Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke, 2. aktualis. erh., erw. u. verb. Auflage, 10 Bde., München/New Providence/London u.a. 1994.

SCHWEITZER, Albert: Geschichte der Leben Jesu Forschung, 2., neu bearb. u. verm. Aufl. des Werkes ‚Von Reimarus zu Wrede', Tübingen 1913.

SCHWICKERT, Edmund: Die Künstler des Vereins zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf, Frankfurt/Main 1895.

SEDELMEYER, Charles: M. von Munkácsy. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, Paris 1914.

SEDLMAYR, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Berlin 1955.

SEEBERG, Reinhold: Die Kirche Deutschlands im 19. Jahrhundert, Leipzig 1904.

SEELIGER, Stephan: Die Altlerchenfelder Kirche in Wien, in: *Das Münster* 1965, Bd. 18, H. 11/12, S. 415-420.

SEEWALD, Richard: Das Christusbild unserer Zeit im Spiegel der modernen Kunst, Würzburg 1983.

SEEWALD, Richard: Kunst in der Kirche, Freiburg/Breisgau 1966.

SELLIER, Veronika: Das Christusbild in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. München 1982.

SEMRAU, Max: Böcklins Entwurf zu Wandgemälden im Treppenhause des Breslauer Museums, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 7f.

SHEPPARD, Jennifer: The inscription of Manet's The Dead Christ with Angels, in: *Metropolitan Museum Journal*, 16, 1981, S. 199f.

SIEBENMORGEN, Harald: Die Beuroner Kunstschule - Peter Lenz (P. Desiderius) und seine Mitarbeiter, in: *Das Münster*, 30, 1977, S. 20-36.

SIEBENMORGEN, Harald: Die Anfänger der „Beuroner Kunstschule". Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875, Phil. Diss. Freiburg/Breisgau 1979, Sigmaringen 1983.

SIEBENMORGEN, Harald: „Kulturkampfkunst". Das Verhältniss von Peter Lenz und der Beuroner Kunstschule zum Wilhelminischen Staat, in: MAI 1983, S. 409-430.

SIEMANN, Wolfram: Gesellschaft im Aufbruch. Deutschland 1849-1871, Darmstadt 1997.

*SIGISMUND, Ernst: Die „Bilderchronik" des sächsischen Kunstvereins 1828-1836, in: 100 Jahre Sächsischer Kunstverein, Dresden 1928, S. 173ff.

SIMSON, Jutta von: Christian Daniel Rauch: Œuvre-Katalog, Berlin 1996.

SIMSON, Otto von: Philipp Otto Runge and the Mythology of landscape, in: *Art Bulletin*, 24, Dezember 1942, S. 335-59.

SIMSON, Otto von: Jesus Christus XI, in: Theologische Realenzyklopädie, hrsg. von Gerhard Müller in Gemeinschaft mit Horst Robert Balz, New York/Berlin, Bd. 17, 1988, S. 82f.

SINGER, Hans Wolfgang: Julius Schnorr von Carolsfeld, Bielefeld/Leipzig 1911.

SMEND, Julius: Die Frage nach dem deutschen Christus in der Malerei, *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 11, 1906, S. 85-89.

SMITMANS, Adolf: Das Christusbild Gebhard Fugels, in: Heilige Kunst, Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1978, S. 45ff.

SMITMANS, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodika für christliche Kunst 1870-1914, Phil. Diss. Tübingen 1980.

SMITMANS, Adolf: Das Ende der christlichen Kunst? in: Kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, hrsg. von Christopher Dohmen u. Thomas Sternberg, Würzburg 1987, S. 167- 178.

SODEN, von : Die religiöse Kunst auf der Münchener Jubiläumsausstellung, in: *Die christliche Welt*, 2, 1888, S. 477-480.

SODEN, von: Unsere Kunst. 7. Die religiöse Kunst, in: *Die christliche Welt*, 2, 1888, S. 64-65 u. S. 83-85.

SÖRRIES, Reiner: Eine Christusikone des Pietismus, zum Christusbild des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Kirche und Kunst*, 59, 1981, S. 39-48.

SPAMER, Adolf: Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert, München 1930.

SPEAR, Richard E.: The „Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven/London 1997.

SPERBER, Jonathan: Popular Catholicism in Nineteenth Century Germany, Princetown 1984.

SPICKERNAGEL, Ellen: ‚Das Innerste erschüttern und bewegen'. Zur religiösen Tafelmalerei der Nazarener, in: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 111-119.

SPICKERNAGEL, Ellen: ‚Zur Monumentalmalerei der Nazarener in Deutschland, in: Die Nazarener, Kat. Ausst., Städel 1977, Frankfurt/Main 1977, S. 111-119.

*SPITTA, Friedrich: Eugen Burnand als Erklärer der Gleichnisse Jesu, o.O. 1911.

*SPRINGER, Anton: Kritische Gedanken über die Münchner Kunst, in: *Jahrbücher der Gegenwart*, 1845, S. 1022ff.

SPRINGER, Anton: Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, Leipzig 1858.

SPRINGER, Anton: Von 1900 bis zur Gegenwart (Die Kunst des 19. Jahrhunderts),

bearb. v. Max Osborn (Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 5), Leipzig (1906) ³1925.

SPRINGER, Jaro: Die Internationale Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin 1896, in: *Die Kunst für Alle*, 11, 1895/96, S. 309-312.

STAUDHAMMER, Sebastian: Vom Panorama in Altötting, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906/07, S. 56-64.

STAUDHAMMER, Sebastian: Zur Ausmalung der Kirche des heiligen Antonius in Padua, in: *Die christliche Kunst*, 3. 1906/07, S. 265ff.

STAUDHAMMER, Sebastian: Maurice Denis, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1908, S. 97-112.

STECHOW, Wolfgang: Rembrandts Darstellungen des Emmaus-Mahles, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, 1934, S. 329-341.

STEINHAUSEN, Heinrich: Die Kunst und die christliche Moral. Ein Beitrag zur Verselbständigung über die Bedeutung der Kunt für das öffentliche Leben, Wittenberg 1886.

STEINHAUSEN, Wilhelm: Das Bild Christi in der bildenden Kunst, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 36-41.

STEINLE, Alphons Maria von: Eduard von Steinle und August Reichensperger in ihren gemeinsamen Bestrebungen für die christliche Kunst, aus ihren Briefen geschildert, Köln 1890.

STEINLE, Alphons Maria von: Eduard von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden, Freiburg/Breisgau 1897.

STEINLE, Alphons Maria von (Hrsg.): E. v. Steinle, des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, Kempten/München 1910.

*STELÈ, France: Die kunstgeschichtliche Stellung des 19. Jahrhunderts, in: Actes du 17e Congrès international du histoire de l' art, Amsterdam, 22-23 julliet 1952, La Haye 1955, S. 521-529.

STERNBERGER, Dolf: Panorama oder Ansichten des 19. Jahrhunderts, Hamburg 1946.

STÖCKER, Adolf: Wach' auf evangelisches Volk! Aufsätze über Kirche und Kirchenpolitik, Berlin 1893.

STOLZ, Michael: Die Darstellung des göttlichen Herzens Jesu in der bildenden Kunst, in: *Der Kirchenschmuck*: *Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau*, 20, 1889, S. 86-88.

STORCK, Karl: Von der äußeren Erscheinung Christi, in: *Der Türmer*, 9, Nr. 2, 1907, S. 126-129.

STORCK, Karl: Zu Uhdes 60. Geburtstag, in: *Der Türmer*, 10, Bd. 2, 1908, S. 443-47.

STREICHER, Gebhard: Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst – seit wann, wieso, wozu, heute? in: *Das Münster*, 31, 1978, S. 265-272.

STREICHER, Gebhard: „... das freie Schaffen der christlichen Künstler begünstigen!" Zur Wirksamkeit der ‚Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst' zwischen 1893 und 1912/13, in: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 60-65.

STRIEDER, Peter: Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer, in: Herbert Schade (Hrsg.): Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende, Regensburg 1971, S. 84-100.

STRYGOWSKI, Joseph: Zum Christustypus – Eine Umfrage in: *Der Türmer*, 9, Nr. 2, 1907, S. 505-510.

STUBBE, Wolf (Hrsg.): Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, 2 Bde., München ³1974.

STUHLFAUTH, Georg: Die religiöse Kunst im Werke Lovis Corinths, Lahr/Baden 1926.

SUHR, Norbert: Phillip Veit (1793-1877). Leben und Werk eines Nazareners (VCH, Acta Humaniora), Weinheim, 1991.

SUHR, Norbert: Quellen nazarenischer Kunsttheorie am Beispiel Phillip Veits, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 117-121.

SULZER, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4 Bde., Leipzig 1792ff.

TAHI, Anton: Michael von Munkacsy, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/01, S. 411-419.

TEICHMANN, Michael: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) und seine Ölgemälde: Monographie und Werkverzeichnis, Frankfurt/Main u.a. 2001.

TELESKO, Werner: Christliche Kunst im Zeitalter des Historismus – Bemerkungen zu einigen Bruchlinien zwischen Religion und Geschichte im 19. Jahrhundert, in: *Das Münster*, 49, 1996, S. 282-287.

TESAN, Harald: Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom, Köln/Weimar/Wien 1988.

*THALHOFER, Franz Xaver: Vom göttlichen Heiland. Bilder aus dem Leben Jesu. Gemalt von Philipp Schumacher, der Jugend erklärt von Franz Xaver Thalhofer, München 1909.

THEILMANN, Rudolf u. AMMANN, Edith: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett: Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, Karlsruhe 1978.

THEOLOGISCHE REALEN-ZYKLOPÄDIE, hrsg. von Gerhard Müller, Berlin/New York 1988.

THIEME, Ulrich und BECKER, felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.

THODE, Henry: Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1911.

THODE, Henry: Hans Thoma. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe, Bd. 15), Stuttgart/Leipzig 1909.

THOMA, Hans: Briefwechsel mit Henry Thode, Leipzig 1928.

THOMA, Hans: Im Herbst des Lebens, 1909.

THOMAS, Denis: Jesus Christus, sein Bild in der Kunst, Zollikon 1980.

THOMAS-ZIEGLER, Sabine: Röhrender Hirsch und betende Hände. Bildmotive und Funktion des populären Wandschmucks, Köln 1992.

THOMMEN, Heinrich: Gedanken zur Ikonographie im Werk des Zürcher Malers Ludwig Vogel, in: Unsere Kunstdenkmäler, Bd. 32, 1981, S. 406ff.

THOMSEN, Erik: Eduard von Gebhardt. Leben und Werk, Lüneburg 1991.

THULIN, Oskar: Die Sprache der Christusbilder, Berlin 1962.

TITTEL, Lutz (Hrsg.): Arnold Böcklin. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt/Main 1977.

*TODT, Rudolf: Der radikale deutsche Socialismus und die christliche Gesellschaft. Versuch einer Darstellung des sozialen Gehalts des Christentums und der socialen Aufgaben der christlichen Gesellschaft auf Grund einer Untersuchung des Neuen Testaments, Wittenberg 1878 (Erstausg. 1877).

TRAEGER, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk, München o.J.

TREUHERZ, Julian: Victorian Painting, London ²1997.

TRIER, Eduard: Die Düsseldorfer Kunstakademie in der permanenten Reform, in: Zweihundert Jahre Düsseldorfer Kunstakademie, hrsg. von Eduard Trier, Düsseldorf 1973.

TRIER, Hans (Hrsg.): 200 Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 49ff.

TRIER, Eduard u. WEYRES, Willi (Hrsg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 5 Bde., Düsseldorf 1980.

TROLL, Alexander: Ist Uhde ein religiöser Maler? (Kontroverse), in: *Der Türmer,* 10, 1908, S. 122-24.

TSCHUDI, Hugo von: Deutsche Jahrhundertausstellung, 2 Bde. München 1906.

*ÜBER DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM IM JAHRE 1819. Sämtliche Werke, 8.

*UECHTRITZ, Friedrich von: Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, 2 Bde., Düsseldorf 1839f.

UHDE, Fritz von: Erinnerungen an Michael Munkácsy, in: *Kunstchronik*, 14, 1903, S. 73-76.

UHDE-BERNAYS, Hermann (Hrsg.): Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert: 1850-1900, München 1922.

UHDE-BERNAYS, Hermann (Hrsg): Künstlerbriefe über Kunst, Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus 5 Jahrhunderten, Dresden 1927.

UHDE-BERNAYS, Hermann: Michael von Munkacsy, in: Mittler und Meister/Aufsätze und Studien, München 1948, S. 235-51.

UHLHORN, Gerhard: Das Leben Jesu in seinen neueren Darstellungen, Loccum ⁴1892.

UHR, Horst: Lovis Corinth, Berkeley, 1990.

VAASSEN, Elgan: Affaires de Russie, in: *Weltkuns*t, 52/20, 1982.

VALENTIN, Veit: Cornlius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich, in: Dohme, Robert (Hrsg.): Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, Leipzig 1886, S. 1-111.

VARELA, Fernando: Sur les origines iconographiques du Christ de l' humilité et de la Patience, une dévotion propagée par les Jésuites en Amérique espanole, in: *Gazette des Beaux Arts*, 86/12, 1975, S 207.

VAUGHAM, William: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert, Bd. 1: Vom Klassizismus zum Biedermeier, Freiburg/Breisgau/Basel/Wien 1990 (Erstausg. Paris 1989).

VAUGHAM, William: German Romanticism and English Art, New Haven/London 1979.

VÉGVÁRI, Lajos (Hrsg.): Katalog der Gemälde und Zeichnungen Mihály Munkácsys, Budapest 1959.

VEIT, Philipp: Was ist Stil? in: Zehn Vorträge über Kunst. Görresgesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, Köln 1891.

VERBEEK, Albert: Gesamtkunstwerke im sakralen Bereich, in: TRIER/WEYRES 1980, Bd.1, S. 35-54.

VERBEEK, Albert: Zur spätnazarenischen Ausmalung des Speyrer Doms, in: Festschrift 900 Jahre Speyerer Dom 1961, S. 138-164.

VERDIER, Philippe: Un manuscrit de Gauguin. L' esprit moderne et le catholicisme, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 46, 1985, S. 273-298.

VEREIN DER KUNSTFREUNDE IM PREUSSISCHEN STAATE. Ausstellung des Vereins der Kunstfreunde, in: *Museum*, 2, 1834, S. 91-94 u. 107-111.

VINCENTI, Karl von: Die Wereschagin-Ausstellung in Wien, *Die Kunst für Alle*, 1, 1886, S. 82-84.

VINCENTI, Karl von: Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus, in: *Die Kunst für Alle*, 4, 1888/89, S. 229-233.

VINCENTI, Karl von: Die Wiener Jubiläums-Kunstausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 281-284.

VIEDEBANTT, Klaus: Und ewig röhren die Hirsche, in: *Zeit-Magazin*, 13, 22.3.1973, S. 24-28.

VIGORELLO, Giancarlo (Hrsg.): L'opera complata di Giotto (Classici dell' Arte, Bd. 24), Mailand 1968.

VISCHER, E.: Aachen, Ausstellung für christliche Kunst 1907, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 94.

VOGT, Adolf Max: Kunst des 19. Jahrhunderts. Malerei. Plastik, Architektur, Stuttgart/Zürich 1991.

VOLP, Rainer: Das Kunstwerk als Symbol, Gütersloh 1958.

VOSS, Georg: Münchner Maler in Berlin, in: Die Gesellschaft, 2, 1885, S. 769-770.

VOSS, Georg: Der letzte Cornelianer, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 346f.

VOSS, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1928: Werkkatalog der Gemälde; mit einer Einführung in seinen Symbolismus, München 1973.

VOSSBERG, Herbert: Kunst und Glaube bei Albrecht Dürer, Berlin ²1971.

WAETZOLD, Wilhelm: Deutsche Malerei seit 1870 (Wissenschaft und Bildung, Bd. 144), Leipzig 1919.

WÄCHTER, A: Alte und neue Christusbilder, in: *Deutsch-Evangelische Blätter*, 1902, S. 501ff.

WAETZOLD, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 2.: Von Passavant bis Justi, Leipzig 1924.

WAETZOLD, Stephan: Bemerkungen zur christlich-religiösen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: WIORA 1971, S. 36-49.

WALLMANN, Johannes: Kirchengeschichte Deutschlands seit der Reformation, Tübingen ⁵2000.

*WALTHER, Erika: Ikonographie und Bildform der religiösen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland (Vorstudien zur Auflösung der christlichen Ikonographie und Bilddform in der modernen Malerei), Diplomarbeit, Leipzig 1950.

WARNER, Malcolm: The Question of Faith: Orientalism, Christianity and Islam, in: The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and Near East, Kat. Ausst. National gallery London 1984, London 1984, S. 32-39.

*WEBER, Paul: Kunst und Religion, Heilbronn 1911.

WEINEL, Herinrich: Jesus im neunzehnten Jahrhundert (Lebensfragen: Schriften und Reden, Bd. 16, hrsg. von Heinrich Weinel), Tübingen ³1914.

WEISS, Konrad: Fritz von Uhde als religiöser Maler, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 193ff.

WEISS, Konrad: Die christliche Kunst der Gegenwart, in: *Hochland*, 6, Nr. 2, 1909, S.668-84.

WEISS, Konrad: Zum geschichtlichen Gethsemane, Gesammelte Versuche, Mainz 1919/ Bigge ²1945.

WEIZSÄCKER, Heinrich: Wie stehen wir zu Burnand?, in: *Christliche Welt*, 1911, S. 900ff.

WELK, E: Religiöse Malerei auf den Berliner Austellungen, in: *Der alte Glaube*, 4, 1903, Sp. 878-84.

WERNER, Johannes: Die Berliner ‚Christusausstellung', in: *Die christliche Welt*, 10, 1896, Sp. 574.

WERNER, Norbert: Das religiöse Historienbild und das realistische Geschichtsbild der Düsseldorfer Malerschule, in: KURZ 1984, S. 239-361.

WERNER, Winfried: Versöhnungskirche Dresden (Schnell und Steiner Kirchenführer, Nr. 510), München 1996.

WESSELS, Anton: ‚A kind of bible'. Vincent van Gogh as evangelist, London 2000.

WESSELN, J. E.: Raffael Santi. Zu seinem vierhundertjährigen Geburtstag, in: *Vom Fels zum Meer*, 1883, Bd. 1, S. 619-639.

WESTENDORF, Brigitte: Englische Präraffaeliten in deutschen Augen. Die deutsche Rezeption der englischen Praeraffaeliten von ihren Anfängen bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs, Frankfurt/Main 1992.

WETZER UND WELTE: Kirchenlexikon oder Enzyklopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften, Bde. 1-12, Freiburg/Breisgau ²1880-1903.

WHITELEY, John: Ashmoleum Museum. Pre-Raphaelite Paintings and Drawings, Oxford 1989.

WICHER, Erika: Wilhelm Achtermann 1799-1884, Münster o.J.

WIEGMANN, Rudolf: Noch einige Worte über die heutige Kunst-Kritik, in: *Correspoindenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen*, 1, 1845, S. 25-30.

WIEGMANN, Rudolf: Die königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit, Düsseldorf 1856.

WIELAND, E: Die Jahresausstellung im Glaspalaste zu München, in: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 305-313.

WILDENSTEIN, George: Gauguin. I. Catalogue. L' Art français, 16, Paris 1964.

WINNEKES, Katharina (Hrsg.): Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Einführung, München 1989.

WIORA, Walter (Hrsg): Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1971.

WIRT, Imgard: Berliner Malerei im 19. Jahrhundert, Berlin 1990

WITTMANN, Hugo: Über die religiöse Malerei, in: *Münchner Kunst*, 2, 1890, S. 130f.

WOLF, Georg Jacob: Karl Stauffer-Bern (Bildende Künste, Bd. 1), München 1909.

WOLF, Gerhard: „sed ne taceatur…" Lavaters „Grille mit den Christusköpfen" und die Traditionen der authentischen Bilder, in: SCHMÖLDERS 1996, S. 43-76.

WOLF, P. Odillio: Beuroner Kunst, in: *Die christliche Kunst*, 7, 1910/11, S. 121-138.

WOLF-TIMM, Telse: Theodor Rehbenitz, Kiel 1991.

WOLTER, Franz: Die IX. Internationale Kunstausstellung in München, in: *Die christliche Kunst*, 2, 1905/06, S. 25-27, 43-48, 69-72, 96-98 u. 108-110.

WOLTER, Franz: Karl Johann Becker-Gundahl, in: *Die christliche Kunst*, 2, 1905/06, S. 173-177.

WOLTER, Franz: Die Frühjahrsausstellung der Sezession in München, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906/07, H. 10, Beilage, S. I.

WOLTER, Franz: Die IX. Internationale Kunstausstellung in München, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906/07, S. 68-72

WOLTER, Franz: Die Winterausstellung der Münchner Sezession 1907, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906/07, S. 169-76.

WOLTER, Franz: Münchener Jahresausstellung im Königlichen Glaspalast 1907, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 20-24 u. S. 46-48.

WOLTER, Franz: Die X. internationale Kunstausstellung in München 1909, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 328-340.

WOLTER, Franz: Die Münchener Ausstellung im Glaspalast 1908, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 103ff.

WOLTER, Franz: IX. Internationale Kunstausstellung in München 1905, in: *Die christliche Kunst*, 2, 1905/06, S. 25-27.

WOLTER, Franz: Wie sah Christus aus? München 1930.

WOLTMANN, Alfred u. WOERMANN, Kurt: Geschichte der Malerei, Leipzig 1888.

WOOD, Jeremy: Raphael Copies and Exemplary Picture Galleries in Mid Eighteenth-Century London, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, 1999, S. 394-417.

WÖRNDLE, Heinrich von: Joseph Führich's Werke. Nebst Dokumenatrischen Beiträgen und Bibliographie, Wien 1914.

WÖRNDLE, Heinrich von: Joseph Ritter von Führich, sein Leben und seine Kunst (Die Kunst dem Volke, Bd. 6), München 1925.

WURM, Alois: Die Entstehung des nazarenischen Heiligentypus, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 31, 3/4, 1918, S. 24-29.

WURZBACH, Alfred von: Eduard Steinle, Wien 1879.

WURZBACH, Alfred von: Die Naturalisten der Gegenwart, in: *Vom Fels zum Meer*, 1882, Bd. 1, S. 411-414.

ZÄNKER, Jürgen: Cruxifixae: Frauen am Kreuz, Berlin 1998.

ZEITLER, Rudolf (Hrsg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1966.

ZIEMKE, Hans-Joachim: Wilhelm von Schadow, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen, Frankfurt/Main 1994.

ZILS, Wilhelm: Geistiges und künstlerisches München, München 1913.

ZILS, Wilhelm: Ludwig Knaus, in: *Die Kunst dem Volke*, 1919.

ZUCKERKANDL, Berta: Klingers Beethoven in der Wiener Sezession, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 385-388.

17. Verzeichnis der zusammengetragenen Werke zum Christusbild des 19. Jahrhunderts und relevanter Vergleichsbeispiele

Literaturangaben

Häufig zitierte Literatur wird in der Regel analog zum Text abgekürzt.

Reihenfolge

Künstler: *Titel,* Datierung. Gattung, Maße (falls bekannt), Provenienz (falls bekannt).
LIT:
ABB:

Vorbemerkung zur Zusammenstellung der Werke

Ziel dieses Verzeichnisses ist es, eine möglichst repräsentative und aussagekräftige Materialsammlung zum Christusbild des 19. Jahrhunderts zusammenzustellen. Da viele Werke heute nicht mehr erhalten sind, wurde unter anderem in der Literatur des 19. Jahrhunderts recherchiert (mit Übernahme der dort aufgeführten Angaben zu Maßen, Provenienz etc.). Eine Literaturauswahl zum jeweiligen Werk wird angefügt (in chronologischer Reihenfolge sortiert).[1] Als besonders hilfreich erwies sich das vier Bände umfassende Werk Friedrich von Boettichers „Malerwerke des 19. Jahrhunderts", wo oftmals nicht nur Werke zum bearbeiteten Thema, sondern auch Ausstellungen, auf denen diese präsentiert wurden, genannt sind. Allerdings sind die von Boetticher aufgeführten Standorte der Werke nicht aktuell, ihr späterer Verbleib konnte nicht immer rekonstruiert werden, auch konnten in einigen Fällen keine Abbildungen mehr ausfindig gemacht werden. Dennoch erscheinen das Wissen um Künstler, Titel, Auftraggeber, mögliche Austellungen von Bildern mit Christusdarstellungen als äußerst wertvolle und auch für viele Aspekte auswertbare Quellen zu unserem Thema.

Verzeichnis

1. **Achtermann, Wilhelm:** *Kruzifixus,* 1841/42. Marmorskulptur, 135 cm, Berlin, Schloß Charlottenburg.
   LIT: BOTT/CZIMECK 1994, Sp. 217f.
   ABB: Ebda., Nr. 67.

2. **Achtermann, Wilhelm:** *Ecce Homo,* 1875. Gipsabguß, Rom, Gipsotheca Rocca di Papa.
   LIT: BOTT 1977, S. 274.
   ABB: Ebda., Nr. 18.

3. **Achtermann, Wilhelm:** *Pietà.* Skulptur, Münster/Westfalen, Dom.
   LIT: GURLITT 1900, S. 290f.
   o. ABB.

4. **Achtermann, Wilhelm:** *Kreuzabnahme.* Skulptur.
   LIT: GURLITT 1900, S. 291.
   o. ABB.

[1] Die aufgeführte Literatur erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit.

5. **Adamy, Hans:** *Dornengekrönter Christus vor Papst in Rom,* 2. Hälfte 20. Jahrhundert. Trier, Städt. Museum Simeonstift.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 215, Nr. 110.
ABB: Ebda., S. 133, Nr. 110.

6. **Afinger, Bernhard:** Tympanonrelief, 1872. Bonn, Kreuzkirche.
LIT: TRIER/WEYRES 1980, Bd. 4, S. 70.
ABB: Ebda, S. 71, Abb. 3.

7. **Ainmiller, Max Emanuel:** Fenster für den Dom zu Regensburg, Figuren und Ornamente z.T. nach Ainmillers Erfindung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 22f.
o. ABB.

8. **Amaury-Duval, Eugène:** *Couronnement de la Vierge*, 1844-46. Paris, Saint-Gerrmain-l'Auxerrois.
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Nr. 6.

9. **Amerling, Friedrich Ritter von:** *Beweinung Christi*, 1831. Tuschzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 31.
o. ABB.

10. **Andreae, Karl:** 100 Blätter, Darstellungen aus der biblischen Geschichte des alten und neuen Testaments*,* 1863. Holzschnitte von A. Gaber, Dresden.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34, Nr. 19.
o. ABB.

11. **Andreae Karl:** *Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben*, 1865. Zeichnung für den „Zwickauer Volkssschriftenverein", Holzschnitt von H. Bürkner.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34, Nr. 21.
o. ABB.

12. **Andreae, Karl:** *Noli me tangere!* 1867. Altargemälde, Kirche zu Oberwiesenthal, im sächsischen Erzgebirge.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34.
o. ABB.

13. **Andreae, Karl:** *Christus mit den beiden Jüngern in Emmaus.* Das Bild ist Boetticher zufolge in Rom entstanden, über den Verbleib gibt er keine Auskunft.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 33f.
o. ABB.

14. **Andreae, Karl:** *Der barmherzige Samariter.* Das Bild ist bei Boetticher aufgeführt, über den Verbleib gibt er keine Auskunft.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34, Nr. 7.
o. ABB.

15. **Andreae, Karl:** *Titel unbekannt.* Ausmalung der Chornische in der Kirche zu Rödlitz, im Waldenburgischen, Sachsen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34, Nr. 9.
o. ABB.

16. **Andreae, Karl:** *Die Kreuzigung.* Altargemälde, Kirche zu Fellin, Livland.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34.
o. ABB.

17. **Andreae, Karl:** *Titel unbekannt*. Ausmalung der Kirche zu Capern, Hannover.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34, Nr. 11.
o. ABB.

18. **Andreae, Karl:** Altargemälde der Dorfkirchen zu Calbitz, Kunewalde, Lohmen und Malkwitz in Sachsen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34.
o. ABB.

19. **Andreae, Karl:** Zeichnungen für die vom „Evangelischen Verein zu Berlin" herausgegebene Bibel.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34, Nr. 20.
o. ABB.

20. **Andreae Karl:** *Die Weisen aus dem Morgenlande, Jesus in Bethanien, Jesus die Kinder segnend, Jesus auf dem Weg nach Golgotha*. Vier Kompositionen in Ölfarbendruck von Stroch & Cramer.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34, Nr. 22-25.
o. ABB.

21. **Andreae Karl:** Kartons zu Glasgemälden. Ausgeführt in der Anstalt zu Lauingen an der Donau.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 34.
o. ABB.

22. **Anschütz, Hermann:** *Zwei trauernde Jünglinge*, um 1830-50. Koblenz, Mittelrheinisches Landesmuseum.
LIT: SK KOBLENZ 1999, S. 372, Nr. 325.
ABB: ebda.

23. **Anschütz, Hermann:** *Das Jüngste Gericht*. Deckengemälde (unvollendet), Koblenz, Assisensaal, zusammen mit den Künstlern Stilke und Stürmer.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 37, Nr. 1.
o. ABB.

24. **Antokolski Markus:** *Ecce Homo.*
LIT: o.A.
ABB: AMISHAI-MAISELS 1982, S. 92.

25. **Aublet, Albert:** *Ecce Homo*, 1899. Öl auf Leinwand, Paris, Brown University Library, Providence. Illustration im Katalog: Illustré du Salon de 1899, Paris 1899.
LIT: DRISKEL 1992, S. 239.
ABB: Ebda., S. 240 Fig. 96.

26. **Aubert, Joseph:** *Abendmahl*, 1898. Öl auf Leinwand, Paris, Saint Nicolas de Champs.
LIT: DRISKEL 1992, S. 213f.
ABB: Ebda., S. 214, Fig. 83.

27. **Bachta, Johann Baptist:** *Christus am Kreuz,* 1849. Öl auf Holz, 48 x 31,4 cm, Koblenz, Mittelrhein-Museum.
LIT: SCHWEERS 1994, Bd. 1, S. 57. - SK KOBLENZ 1999, S. 19, Nr. 21.
ABB: Ebda., S. 241, Nr. 21.

28. **Baehr, Johann Karl:** *Christus am Kreuz,* um 1857. Altargemälde, Zschopau/Sachsen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 45, Nr. 21 und 22.

o. ABB.

29. **Baehr, Johann Karl:** *Christus am Kreuz,* 1857. Ölgemälde, 219 x 152 cm, Dresden, Frauenkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 45, Nr. 22.
o. ABB.

30. **Baehr, Johann Karl:** *Christus mit dem Kelch,* 1860. Ölgemälde, 202 x 102 cm, Dresden, Privatbesitz (Familie Baehr).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 45, Nr. 24.
o. ABB.

31. **Baehr, Johann Karl:** *Christus.* Ausgestellt auf der akademischen Kunstausstellung 1846.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 44, Nr. 17.
o. ABB.

32. **Baehr, Johann Karl:** *Der barmherzige Samariter.* Ölgemälde, 55 x 82 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 45, Nr. 19.
o. ABB.

33. **Baehr, Johann Karl:** *Christus, und Thomas.* Befindet sich Boetticher zufolge in Kiew.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 45, Nr. 20.
o. ABB.

34. **Baierl, Theodor:** *Kreuzabnahme.* Ausgestellt auf der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst* 1908/9, S. 300.

35. **Barlach, Ernst:** *Barmherzigkeit*, 1916.
LIT: DERI 1920, Bd. 1, S. 456.
ABB: Ebda., Bd. 2, Nr. 167.

36. **Barrault, Eustache:** *Ecce Homo.* Öl auf Leinwand, 18,5 x 14,3 cm, Poitiers, Musée de la Ville.
LIT: SK POITIERS 1988, S. 96.
ABB: Ebda., Nr. 8.

37. **Bary, Robert Eduard:** *Die Heilung des Lahmen in den Hallen am Teiche Bethesda.* Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 50, Nr. 4.
o. ABB.

38. **Bary, Robert Eduard:** *Die Heilung des Lahmen durch Christus.* Ölgemälde/Altarbild für das Krankenstift Zwickau.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 50, Nr. 5.
o. ABB.

39. **Bary, Robert Eduard:** *Die Ehebrecherin vor Christo.* Ölgemälde, Dresden, Privatbesitz (Gerichtsrat Glöckner).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 50, Nr. 6.
o. ABB.

40. **Bary, Robert Eduard:** *Christus mit Weltkugel.* Farbskizze, Dresden, Album der Akademie der Künste.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 50, Nr. 9.

o. ABB.

41. **Barzaghi-Cattaneo, Antonio:** *Die Bergpredigt Christi,* um 1874. Horgen/Schweiz (Nähe Züricher See), Reformierte Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 51, Nr. 9.
o. ABB.

42. **Bat(t)oni, Pompeo Girolamo:** Christusbild.
LIT: o.A.
ABB: KÜNSTLE, Bd. 1, 1928, Abb. 352.

43. **Baumhauer, Felix:** *Christus.*
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1908/09, S. 290.

44. **Baumeister, Franz Karl:** *Christus mit Maria und Heiligen,* 1863. München, Klosterkapelle zu Sankt Jacob am Anger.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 52, Nr. 1.
o. ABB.

45. **Baumeister, Franz Karl:** *Der Erdenpilger,* 1865. Karton, gestochen von J. Burger im Auftrag des Vereins für christliche Kunst.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 52, Nr. 2.
o. ABB.

46. **Baumeister, Franz Karl:** *Die heiligen Frauen am Grabe Christi,* 1866. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 52, Nr. 3.
o. ABB.

47. **Baumeister, Franz Karl:** *Die Geburt Christi.* Ölgemälde. Holzschnitt von F. Wolf.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 52, Nr. 10.
o. ABB.

48. **Bauer, Karl:** *Christuskopf.*
LIT: o.A.
ABB: HORN, Curt: Das Christusbild unserer Zeit, Berlin 1929, Abb. 17.

49. **Baur, Albert:** *Christus als Weltenrichter,* 1865. Bleistiftzeichnung, 39 x 115cm, Karton zum Wandgemälde des Schwurgrichtssaals zu Elbernfeld, Berlin, Nationalgalerie (seit 1866).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 53.
o. ABB.

50. **Baur, Albert:** *Christus als Weltenrichter,* 1869. Wandgemälde in Ölwachsfarben, Elbernfeld, Schwurgerichtssaal.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 53, Nr. 7. - KUGLER ^{3}1967, S. 285.
o. ABB.

51. **Beck, Johann Heinrich:** *Kommet zu mir Alle!* Dreiteiliges Altarbild mit lebensgroßen Figuren, Zerbst, Nikolaikirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 56, zum Altarbild ebda. Nr. 2.
o. ABB.

52. **Beck, Johann Heinrich:** *Christus und Magdalena.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 56, Nr. 5.
o. ABB.

53. **Beck, Johann Heinrich:** *Christus zu Emmaus*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 56, Nr. 6.
o. ABB.

54. **Beckenkamp, C. B.:** *Jesus und die Samariterin am Brunnen*, um 1765/70.
ABB: SK KOBLENZ 1999, S. 243, Nr. 26.
o. ABB.

55. **Becker, Hermann:** *Noli me tangere*, 1849. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 58, Nr. 8.
o. ABB.

56. **Becker, Hermann:** *Christus empfängt den Kelch aus den Händen des Engels*, um 1849. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 58, Nr. 9.
o. ABB.

57. **Becker, Hermann:** *Die Engel am Grabe des Heilands*, 1854-55. Ölgemälde, Barmen, Gemäldesammlung des Kunstvereins.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 58, Nr. 16.
o. ABB.

58. **Becker, Hermann:** *Christus am Ölberge mit dem Engel*, 1858/59. Ölgemälde/Brustbild, lebensgroß.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 58, Nr. 20 & 21.
o. ABB.

59. **Becker, Hermann:** Entwürfe zur Ausmalung der neuen Kirche in Sinzig. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 59, Nr. 24 u. 25.
o. ABB.

60. **Becker-Gundahl, Carl Johann:** *Christus am Kreuz*.
LIT: BONE, Karl: Die grossen Kunstausstellungen in Düsseldorf 1909, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 324. - SCHULTE 1988, S. 63.
ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 330.

61. **Beckmann, Max:** *Auferstehung,* 1908/09. Stuttgart, Staatsgalerie.
LIT: SCHADE 1971, S. 85.
ABB: MAUR, Karin von (Hrsg.): Max Beckmann. Meisterwerke 1907-1950, Stuttgart 1994, S. 61, Abb. 6.

62. **Beckmann, Max:** *Kreuzigung Christi,* 1909. Ölgemälde, 150 x 150 cm, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer.
LIT: Bushart, Bruno/Eberle, Matthias/Jensen, Jens Christian: Museum Georg Schäfer Schweinfurt. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, Schweinfurt 2000, S. 33.
o. ABB.

63. **Beckmann, Max:** *Kreuztragung,* 1911. Gemälde, 175 x 174,5 cm, Privatbesitz.
LIT: GÖPEL Erhard und Barbara: Max Beckmann. Katalog der Gemälde, 2 Bd., Bern 1976, Bd. 1, S. 105, Kat. Nr. 139.
o. ABB.

64. **Beckmann, Max:** *Christus in der Wüste,* 1911. Lithographie aus der Folge zum Neuen Testament.
LIT: BECKMANN, Peter: Das Christusbild im Werk von Max Beckmann, in: *Kunst und Kirche*, 44, 1981, S. 16-19.
o. ABB.

65. **Beckmann, Max:** *Auferstehung,* 1916-18. Stuttgart, Staatsgalerie.

LIT: SCHADE 1971, S. 86.
o. ABB.

66. **Beckmann, Max:** *Christus in der Vorhölle*. o.A.
LIT: ROMBOLD, Günter: Zur Problematik des Christusbildes, in: *Kunst und Kirche*, 44, 1981, S. 3.
o. ABB.

67. **Begas, Adalbert:** *Auferstehung Christi,* 1867. Ölgemälde, Nimptsch/Schlesien, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 66, Nr. 5.
o. ABB.

68. **Begas, Karl:** *Christus am Ölberge betend*, um 1818. Ölgemälde.
LIT: RACZYNSKI 1836, S. 57.- RACZYNSKI 1841, S. 29. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 67, Nr. 3.
o. ABB.

69. **Begas, Karl:** *Taufe Christi*, 1822/23. Ölgemälde/Altarbild, Potsdam, Garnisonskirche.
LIT: RACZYNSKI 1841, S. 31. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 67, Nr. 9.
o. ABB.

70. **Begas, Karl:** *Die Auferstehung Christi*, 1827. Ölgemälde/Altarbild, Berlin, Werdersche Kirche.
LIT: RACZYNSKI 1836, S. 58. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 67, Nr. 18.
o. ABB.

71. **Begas, Karl:** *Die Bergpredigt*, 1833. Ölgemälde, 73 x 93 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 67, Nr. 24.
o. ABB.

72. **Begas, Karl:** *Die Verklärung Christi*, 1839. Ölgemälde für die Kirche von Krumöls/Schlesien.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 68, Nr. 38.
o. ABB.

73. **Begas, Karl:** *Christus den Untergang Jerusalems weissagend*, 1840. Ölgemälde, 7‘ 4“ x 8‘ 7“, für den Kaiser, Potsdam, Stadtschloß.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 68, Nr. 38.
o. ABB.

74. **Begas, Karl:** *Christus am Ölberge*, 1842. Ölgemälde, Wolgast/Pommern, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 68, Nr. 42.
o. ABB.

75. **Begas, Karl:** *Christus auf einem Throne*, um 1843. Fresko, Sakro/bei Potsdam, Altarnische der Basilika.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 68, Nr. 46.
o. ABB.

76. **Begas, Karl:** *Christus am Kreuz mit Maria und Johannes*, 1846. Ölgemälde, Sagen, Kreuzkapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 68, Nr. 49.
o. ABB.

77. **Begas, Karl:** *Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid: Ich will Euch erquicken.* Ölgemälde, Landsberg/Warthe, Stadtkirche. Linienstich von Ed. Eichens. gr. qu. fol. Preuss. Kunstverein-Blatt 1848.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 68, Nr. 47.

o. ABB.

78. **Begas, Karl:** *Der Verrat des Herrn. Gefangennahme Christi*, 1852. Ölgemälde, 280 x 363 cm, Breslau, Schlesisches Museum, erworben durch Friedrich Wilhelm IV.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 69, Nr. 82.
o. ABB.

79. **Begas, Karl:** *Christus die Wechsler und Händler aus dem Tempel treibend.* Kleinformatige Skizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 67, Nr. 7.
o. ABB.

80. **Begas, Karl:** *Christus mit dem Zinsgroschen.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 68, Nr. 37.
o. ABB.

81. **Begas, Oskar:** *Abnahme vom Kreuze.* Ölgemälde/Altarbild, Berlin, Sankt Michael.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 69, Nr. 2.
o. ABB.

82. **Behmer, Hermann:** *Christus heilt den Kranken am Teiche Bethesda.* Kaiserwert/Rhein, Diakonissenanstalt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 71, Nr. 14.
o. ABB.

83. **Bendemann, Eduard:** *Die trauernden Juden*, 1832. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
LIT: o.A.
ABB: ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität, Kunsthistorisches Institut, München.

84. **Bendemann, Eduard:** *Erschaffung/Sündenfall/Vertreibung,* um 1838ff. Entwürfe für den Fries im Thronsaal des Dresdener Schlosses. Bleistift und Feder auf grau-weißem, quadriertem Papier, aquarelliert und laviert, umrandet, 10,7 x 51,2 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 12, Kat.-Nr. 5.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 5.

85. **Bendemann, Eduard:** *Beweinung Christi*, 1859. Gemälde, (zusammen mit Julius Rotermund, bzw. von Bendemann nach Rotermunds Tod vollendet), Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

86. **Bendemann, Eduard:** *Der Heiland, umgeben von vier Knaben und Jünglingen,* 1867. Farbiger Karton zu einem Glasgemälde, Düsseldorf, Realschule.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 77, Nr. 48.
o. ABB.

87. **Bendemann, Eduard:** Varianten zum Thema: *Christus erscheint den Aposteln,* um 1867. Blatt aus dem Skizzenbuch von Juni 1867-November 1871, grau-weißes Papier, 11,8 x 18,7 cm, Kunstmuseum Düsseldorf.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 55-57, Kat.-Nr. 126, Blatt 7r.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 213.

88. **Bendemann, Eduard:** *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft*, 1872. Gemälde.

LIT: o.A.
o. ABB.

89. **Bendemann, Eduard:** *Israelit.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 74. - GRADMANN 1902, S. 590.
o. ABB.

90. **Bennert, Karl:** *Christus und die Samariterin am Brunnen,* 1837. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 78, Nr. 1.
o. ABB.

91. **Bentele, Fidelis:** *Christus am Kreuz mit Maria und Johannes,* 1857. Ölgemälde, Ravensburg, Sankt Jodocus.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 1.
o. ABB.

92. **Bentele, Fidelis:** *Der barmherzige Samariter* Ölgemälde, 121 x 136 cm, Stuttgart, Museum. Ausgestellt auf der Pariser Weltausstellung 1867.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 3.
o. ABB.

93. **Bentele, Max:** *Christi Himmelfahrt und die 12 Apostel,* 1864/65. Deckenbild in Öltempera, Heimerskirch.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 3.
o. ABB.

94. **Bentele, Max:** Zwei Altarbilder, 1866. Ölgemälde, Maierhöfen, 1877 fünf weitere Bilder.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 5 u. Nr. 12.
o. ABB.

95. **Bentele, Max:** Wandbilder, 1869/70. Ölgemälde, Christatzhofen/Württemberg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 7.
o. ABB.

96. **Bentele, Max:** Zwei Flügelaltarbilder und zwei Predellabilder, 1871. Ölgemälde, Weitenau/Baden.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 8.
o. ABB.

97. **Bentele, Max:** Fünf Plafondgemälde*,* 1872/73. Ölgemälde, Meratzhofen/Württemberg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 9.
o. ABB.

98. **Bentele, Max:** *Christi Himmelfahrt,* 1874. Deckenbild in Tempera, Hohenweiler/Vorarlberg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 10.
o. ABB.

99. **Bentele, Max:** Altarbild, 1876. Ölgemälde, Wengen/Bayern.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 11.
o. ABB.

100. **Bentele, Max:** Ausmalung der Kirche*,* 1878/79. Ingenried, bei Schongau.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 13.

o. ABB.

101. **Bentele, Max:** Zwei Deckengemälde, 1881. Grünenbach.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 14.
o. ABB.

102. **Bentele, Max:** *Verklärung Christi.* Ruderatzhofen/Württemberg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 15.
o. ABB.

103. **Bentele, Max:** *Der hl. Kreuzweg.* Ölgemälde, Bamberg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 2.
o. ABB.

104. **Benz, Severin:** *Christus und die Mühseligen und Beladenen,* 1866. Ölgemälde, Aha bei Gunzenhausen, Protestantische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 81, Nr. 9.
o. ABB.

105. **Benz, Severin:** *Kreuzabnahme*, 1866. Flums/Sankt Gallen, Kirche. Gestochen von Julius Burger kl. 12.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 81, Nr. 10.
o. ABB.

106. **Benz, Severin:** *Kreuzabnahme*, 1867. Will/Sankt Gallen, Sankt Nikolaus, Katholische Kirchengemeinde, ehemaliges Seitenaltarbild.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 125.
ABB: Ebda., Nr. II/11.

107. **Benz, Severin:** *Der Heiland, die Kranken und Lahmen heilend*, 1868. Ölgemälde, Mels/Sankt Gallen, Kirche. Gestochen von Goldberg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 81, Nr. 12.
o. ABB.

108. **Benz, Severin:** *Christus erscheint nach der Auferstehung der Magdalena.* Ölgemälde/Altarbild, Widnau/Sankt Gallen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 1.
o. ABB.

109. **Benz, Severin:** *Auferstehung Christi.* Ölgemälde/Altarbild, Quarteu/Sankt Gallen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 80, Nr. 6.
o. ABB.

110. **Benz, Severin:** *Kreuzabnahme.*
LIT: PECHT: Münchener Kunstbericht, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 3, 1864, S. 253-262.
o. ABB.

111. **Benz, Severin:** *Christus und die Samariterin* und *Die Kreuzigung.* Ölgemälde, Lichtensteig/Sankt Gallen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 81, Nr. 13 u. 14.
o. ABB.

112. **Benz, Severin:** *Christus am Kreuz mit Maria, Magdalena und Johannes.* Wallenstadt/Sankt Gallen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 81, Nr. 20.

o. ABB.

113. **Béraud, Jean:** *Die heilige Maria Magdalena vor Christus,* 1891. Öl auf Leinwand, 95,5 x 127,5 cm, ovales Bildformat (quer), Paris, Musée d'Orsay.
LIT: LAFENESTRE, G.: Le Salon du Champ de Mars, in: *Revue des Deux Mondes*, 3d per., 106, July 1891, S. 192-93. - ČELEBONOVIĆ 1974, S. 57f. - DRISKEL 1992, S. 221. - AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 169, Kat. 47.
ABB: ČELEBONOVIĆ 1974, S. 46. - AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 168, Kat. 47.

114. **Béraud, Jean:** *Kreuzabnahme,* 1892. Illustration in: G: Larroumet, Salon de 1892, Paris 1892. Paris, Bibliothèque National.
LIT: DRISKEL 1992, S. 222ff.
ABB: Ebda., S. 223, Fig. 88.

115. **Béraud,** Jean: *La Chemin de la Croix,* 1894.
LIT: DRISKEL 1992, S. 222.
o. ABB.

116. **Béraud, Jean:** *Le Christ lié à la colonne.* Illustration in: *Le Monde illustré*, May 1901 Paris, Bibliothèque National.
LIT: DRISKEL 1992, S. 223f.
ABB: Ebda., S. 224 Fig. 89.

117. **Bergler, Joseph:** *Salvator.* Ölgemälde, Eschelberg/Oberösterreich, Schloßkapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 1.
o. ABB.

118. **Bergler, Joseph:** *Der segnende Christus.* Ölgemälde, Prag, Salvatorkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 8.
o. ABB.

119. **Bergler, Joseph:** *Die Auferstehung.* Ölgemälde, Theresienstadt, Garnisonkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 12.
o. ABB.

120. **Bergler, Joseph:** *Himmelfahrt Christi.* Ölgemälde, Josephstadt, Garnisonkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 13.
o. ABB.

121. **Bergler, Joseph:** *Christus am Kreuz, Maria und Johannes.* Ölgemälde, Jung-Wossitz/Böhmen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 14.
o. ABB.

122. **Bergler, Joseph:** *Dreifaltigkeit, von Engeln umgeben.* Ölgemälde, Strausnitz, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 18.
o. ABB.

123. **Bergler, Joseph:** *Christus, der Kinderfreund.* Ölgemälde, 1´8" x 2', *Christus steht in des Tempels Mitte, rechts sechs Frauen*, 1'10" x 1' 6 ½, *Christus am Ölberge.* Holz, 1' 6 ¼ x 1' ¼, Prag, Stift Strahow.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 19-21.
o. ABB.

124. **Bergler, Joseph:** *Christus am Kreuz.* Ölgemälde, Bonitz Pfarrkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 23.

o. ABB.

125. **Bergler, Joseph:** *Christus am Kreuz*. Ölgemälde, Grafenstein, Schloßkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 30.
o. ABB.

126. **Bergler, Joseph:** *Abnahme des Erlösers vom Kreuze*. Ölgemälde, Gesellschaft der Kunstfreunde, Prag.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 31.
o. ABB.

127. **Bergmann, Georg:** *Christus am Kreuz*. Ölgemälde, Privatbesitz (Rittm. v. Wangenheim).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83, Nr. 7.
o. ABB.

128. **Bergmann, Georg:** *Christus am Kreuz*. Ölgemälde, Rothenburg, Neue Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 83f, Nr. 13.
o. ABB.

129. **Bernard, Emile:** *Pietà*, 1890. Ölgemälde, Paris, Sammlung Clement Altaribba.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 145. - JÖCKLE 1988, S. 126.

130. **Berninger, Edmund:** *Grablegung Christi*. Ölgemälde, Rein/Eisenach.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 85, Nr. 4.
o. ABB.

131. **Bertling, Karl:** *Christusfigur*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 87, Nr. 2.
o. ABB.

132. **Bertling, Karl:** *Die Auferstehung Christi*. Ölgemälde/Altarbild, Werdohl/Westfalen, evangelische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 87, Nr. 4.
o. ABB.

133. **Bida, Alexandre:** *La Cène*. Illustration für „Les Saints Evangiles ", 1873 ed. Paris, Bibliothèque National.
LIT: DRISKEL 1992, S. 201f.
ABB: Ebda., S. 201, Fig. 77.

134. **Bihari, Alexander:** *Begräbnis Christi*. Gemälde.
LIT: BECKER, Benno: Budapest (Von Ausstellungen und Sammlungen), in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 211.
o. ABB.

135. **Binder, Joseph:** *Christus am Kreuz, umgeben von Maria und Magdalena*, vor 1851. Ölgemälde/Altarbild, Mariazell/Steiermark, Kirche zum königlichen Gußwerk.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 94, Nr. 14.
o. ABB.

136. **Binder, Joseph:** *Christus und Magdalena*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 94, Nr. 2.
o. ABB.

137. **Blaas, Karl Ritter von:** *Christus und die Jünger in Emmaus,* 1840. Ölgemälde, 70 x 98 cm, Sankt Petersburg, Privatbesitz (Graf Panin).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 98, Nr. 12 u. Nr. 39.
o. ABB.

138. **Blaas, Karl Ritter von:** *Christus am Ölberge,* 1840. Ölgemälde, fast lebensgroß, Privatbesitz (Fürstin Mathilde Schwarzenberg).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 99, Nr. 55.
o. ABB.

139. **Blaas, Karl Ritter von:** Fresken, 1858 vollendet. Wien, Altlerchenfelderkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 99, Nr. 58.
ABB: URL: http://www.pfarrealtlerchenfeld.at.

140. **Blaas, Karl Ritter von:** Fresken in der neuen Kirche des Grafen Karoly zu Foth/ Ungarn.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 99, Nr. 58.
o. ABB.

141. **Blake, William:** *Christus in der Zimmermannswerkstatt,* 1800. Ölgemälde, England, Walsall, Museum and Art Gallery.
LIT: ZEITLER, 1966, S. 120.
ABB: THOMAS 1980, S. 89.

142. **Blake, William:** *Auferweckung des Lazarus,* um 1800/03. Kunsthandel.
LIT: o.A.
ABB: LANKHEIT 1971, Nr. 8.

143. **Blake, William:** *The Four Elders Casting Their Crowns before Divine Throne*, um 1803-5. Aquarell auf Papier, 35,4 x 29,3 cm, London, Tate Gallery.
LIT: o.A.
ABB: GRUBB 1997, S. 17.

144. **Blake, William:** *Ruhe auf der Flucht,* 1806. Wasserfarbe, Feder und Tusche, 35 x 36,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 58f.
ABB: Ebda., S. 59, Abb. 65.

145. **Blake, William:** *Segnender Christus,* 1810. Cambridge/Massachusetts, Fogg Art Museum.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 139.

146. **Blanche, Jaques-Emile:** *L´Hôte,* 1892. Öl auf Leinwand, Rouen, Musée du Rouen.
LIT: DRISKEL 1992, S. 243f.
ABB: Ebda., S. 244, Fig. 99.

147. **Blättler, P. Rudolf:** Hausaltar, um 1885.
LIT: AK: LUZERN 1985.
ABB: Ebda., Abb. II/17.

148. **Bloch, Carl Heinrich:** *Bergpredigt*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.exmin.org.

149. **Böcklin, Arnold:** *Der Gang nach Emmaus*, 1868. Fresko, 230,5 x 301,5 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 108f. - HARTMANN 1954, S. 32. - ZEITLER 1966, S. 117f. u. 227.
ABB: ZEITLER 1966, Nr. 136a (Schwarz-Weiß). - CHRIST, Dorothea u. GEELHAAR, Christian: Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel, Einsiedeln 1990, S. 99 (Farbe).

150. **Böcklin, Arnold:** *Pietà/Magdalenas Trauer an der Leiche Christi*, 1868. Basel, Kunstmuseum.
LIT: KOPPEL, Ernst: Arnnold Böcklin, in: *Vom Fels zum Meer*, 1884, Bd. 2, S. 380. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 109, Nr. 17. - MANSKOPF, Johannes: Böcklins Kunst und die Religion, München 1905, S. 3ff. - DAUN 1909, S. 747ff.
ABB: URL: http://www.lessing-photo.com.

151. **Böcklin, Arnold:** *Maria Magdalena*, 1870. Brustbild, 57 x 45 cm, Berlin, National-Galerie, Gräflich Raczynskische Sammlung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 109, Nr. 21.
o. ABB.

152. **Böcklin, Arnold:** *Büßende Magdalena*, 1873. Öl auf Leinwand, 58 x 47cm, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: o.A.
ABB: AK: RAINER MARIA RILKE UND DIE BILDENDE KUNST SEINER ZEIT, Kat. Ausst. Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen 1997, hrsg. von Gisela Götte, München, 1997, S. 48.

153. **Böcklin, Arnold:** *Pietà*, 1873.
LIT: GRADMANN 1902, S. 594. - BEENKEN 1944, S. 272.
ABB: MANSKOPF 1905, o.S.

154. **Böcklin, Arnold:** *Kreuzabnahme*, 1876.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 109, Nr. 39. - DAUN 1909, S. 746ff. - HARTMANN 1954, S. 32.
ABB: BOSCH-ABELE, Susanne: Kreuzabnahme, Berlin 2005, S.185.

155. **Böcklin, Arnold:** *Emmaus, eine biblische Landschaft*, 1883.
LIT: GRADMANN 1902, S. 594.
o. ABB.

156. **Böcklin, Arnold:** *Pietà/Maria an der Leiche Christi,* um 1887. Berlin, National-Galerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 110, Nr. 66.
ABB: MANSKOPF 1905, o.S.

157. **Böcklin, Arnold:** *Pilger auf dem Weg nach Emmaus*. Gemälde, München, Schack-Galerie.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.kunstkopie.ch.

158. **Böcklin, Arnold:** *Grablege.* München, Schackgalerie.
LIT: HARTMANN 1954, S. 34.
o. ABB.

159. **Böcklin, Arnold:** *Christus in Gethsemane*. Skizze, Privatbesitz (Frau Sarasin-Sauvain).
LIT: MANSKOPF 1905, S. 37f.
ABB: Ebda., o. S.

160. **Böcklin, Arnold:** *Fertur Lux in tenebras.* 241 x 425cm. Ölstudie zu (nicht ausgeführten) Wandgemälden (Triptychon), Breslau, Treppenhaus des Schlesischen Museums.

LIT: SEMRAU, Max: Böcklins Entwurf zu Wandgemälden im Treppenhause des Breslauer Museums, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 7f. - MANSKOPF 1905, S. 27f.
ABB: Ebda., o. S.

161. **Bonnat, Léon:** *La Cruxifixion*, 1874. Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Petit Palais.
LIT: DRISKEL 1992, S. 175.
ABB: Ebda., S. 176, Fig. 66.

162. **Bouguereau, Adolphe William:** *La Vierge consolatrice,* 1877. Öl auf Leinwand, Straßburg, Musée des Beaux Arts.
LIT: SCHARF 1988, S. 47ff. - DRISKEL 1992, S. 232.
ABB: Ebda., S. 232, Fig. 93.

163. **Bouguereau, Adolphe William:** *Mitleid,* 1897. Öl auf Leinwand, 260 x 120 cm, Paris, Sammlung Ch. Vincens Bouguereau.
LIT: SCHMIDKUNZ, Hans: Große Berliner Kunstausstellung 1905, in: *Die christliche Kunst*, 2, 1905 (Beilage), S. I. - ČELEBONOVIĆ 1974, S. 49.
ABB: Ebda., S. 49.

164. **Brentano, Clemens:** Illustration zum Märchen „Gokkel, Hinkel und Gackeleia", 1838.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 69.
ABB: Ebda., Abb. 82.

165. **Breuer, Christian Peter:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1897. Christusgruppe, geschaffen für ein Berliner Krankenhaus (ohne weitere Angaben).
LIT: DAUN 1909, S. 71f. u. S. 619.
ABB: Ebda., S. 71, Nr. 47.

166. **Brandenburg, Karl:** Christusbüste nach Thorvaldsen*,* 1835. In Köln für 400 Taler angekauft.
LIT: BLOCH 1975, S. 20. - THIEME-BECKER, Bd. 4, 1910, S. 529.
o. ABB.

167. **Brion, Gustave:** *Jesus und Petrus auf dem Wasser*, um 1861.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 136, Nr. 9.
o. ABB.

168. **Brown, Ford Madox:** *Fußwaschung*, Zeichnung. Gemälde*: Christus wäscht die Füße des Hl. Petrus*, 1851/52-1856. Öl auf Leinwand, 108 x 133,3 cm, London, The Tate Gallery.
LIT: PRIEBE 1932, S. 26. - ROTERS 1998, S. 326.
ABB: GRUBB 1980, S. 153. - THOMAS 1980, S. 150 (Ausschnitt).

169. **Brütt, Ferdinand:** *Christus Victor.* 1896. Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: BAUMANN 1896, Sp. 611.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 310.

170. **Brütt, Ferdinand:** *Golgatha*, 1897. Gemälde.
LIT: THIEME-BECKER, Bd. 5, 1911, S. 110.
o. ABB.

171. **Brütt, Ferdinand:** *Gethsemane/ Christus am Ölberg,* 1898. Altargemälde, Falkenstein/Taunus, Martin-Luther-Kirche.
LIT: THIEME-BECKER, Bd. 5, 1911, S. 110.
o. ABB.

172. **Brütt, Ferdinand:** *Christus als Tröster*, 1898. Gemälde. Wien, Akademische Galerie.
LIT: THIEME-BECKER, Bd. 5, 1911, S. 110.
o. ABB.

173. **Budde, Bernard:** *Grablegung Christi.* Pempelfort, Kapelle Sankt Rochus. Gestiftet vom „Kunstverein für Rheinlande und Weser".
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 142, Nr. 3.
o. ABB.

174. **Budde, Bernard:** *Christus als guter Hirt.* Marienwerder, Neue katholische Kirche. Gestiftet vom „Kunstverein für Rheinlande und Weser".
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 142, Nr. 4.
o. ABB.

175. **Brüllów, Karl:** *Kreuzigung Christi.* Gemälde.
LIT: HENCKEL, Wilhelm: Eine russische Künstlerunterhaltung nach Kasanowskij, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 96.
o. ABB.

176. **Buillet, Andre:** *Ecce Homo,* 1880. Öl auf Leinwand, 270 x 186 cm, Poitiers, Musée de la Ville.
LIT: SK POITIERS 1988, S. 117 Nr. 58.
ABB: Ebda.

177. **Burnand, Eugène:** *Schmerzensmann.*
LIT: ROSENHAGEN, Hans: Eugene Burnand, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 248.
ABB: Ebda., S. 254.

178. **Burnand, Eugène:** *Die Bergpredigt,* 1911. Entwürfe für die Glasfenster der Kirche von Herzogenbuchsee/Bern. Bleistift, Tuschfeder, Farbstifte, Pastel auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 3x je 502 x 140 cm, Slg. Alain Burnand, Ecublems.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 123.
ABB: Ebda., S. 182, Abb. IV/28.

179. **Burne-Jones, Edward:** *The Cruzifixion,* um 1880.
LIT: GURLITT, Cornelius: Sir Edward Burne-Jones, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 6, 1894-95, 1. Hbd., S. 42.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 6, 1894, S. 55. - WILTON/UPSTONE 1997, S. 97.

180. **Burne-Jones, Edward:** *Der Stern von Bethlehem,* 1888-91. Birmingham, City Museum and Art Gallery.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 83 (Ausschnitt).

181. **Burne-Jones, Edward:** *Pantokrator.* Mosaik-Kuppel, Rom, Amerikanische Kirche.
LIT: GURLITT, Cornelius: Sir Edward Burne-Jones, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 6, 1894-95, 1. Hbd., S. 44.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 12.

182. **Burne-Jones, Edward:** *Der Baum des Lebens.*
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 8.

183. **Bütler, Anton:** *Verklärung Christi,* 1844. Deckengemälde, Hergiswil (Luzern), Katholische Pfarrkirche.
LIT: AK: LUZERN, S. 135.
ABB: Ebda., S. 135, Nr. 6.

184. **Busch, Georg:** *Pietà.*
LIT: KÄSS 1904/05, S. 50.
o. ABB.

185. **Busch, Georg:** *Kreuzigungsgruppe.*
LIT: KÄSS 1904/05, S. 50.
ABB: *Die christliche Kunst*, 2, 1905/06, S. 123.

186. **Busch, Georg:** *Kruzifixus.*
LIT: POPP, Josef: Die Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1899, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899-1900, S. 124.
o. ABB.

187. **Buscher, Thomas:** *Kreuzigungsgruppe.* Holz-Skulptur.
LIT: KÄSS 1904/05, S. 50.
o. ABB.

188. **Buscher, Thomas:** *Station des heiligen Kreuzweges.* Skulptur.
LIT: KÄSS 1904/05, S. 51.
ABB. Ebda., S. 60.

189. **Buscher, Thomas:** *Pietà.* Skulptur.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst* 1908/9, S. 334.

190. **Cabanel, Alexandre:** *Der Sündenfall (Das verlorene Paradies).* München, Maximilianeum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 151, Nr. 1.
o. ABB.

191. **Calderon, Philipp:** *Kreuzgang in Arles.* Hamburg, Kunsthalle (Stiftung G. C. Schwabe).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 154, Nr. 9.
o. ABB.

192. **Cammuccini, Vincenzo:** *Christus erlöst die Altväter aus der Vorhölle.* Prag, Galerie der patriotschen Kunstfreunde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 157, Nr. 2.
o. ABB.

193. **Canon, Hans:** *Christus erweckt die Tochter des Jairus .*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 158, u. S. 160 Nr. 91.
o. ABB.

194. **Carrière, Eugéne:** *Christus am Kreuz.* Paris, Musèe du Louvre.
LIT: o.A.
o. ABB.

195. **Caspar, Karl:** *Beweinung/Pietà,* 1907. Öl auf Leinwand, 150 x 175 cm, Süddeutschland, Privatbesitz.
LIT: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 356.
ABB: Ebda. u. Farbtaf. 30.

196. **Cauer, Robert:** *Christus mit Dornenkrone.* Gipsrelief.
LIT: o.A.
o. ABB.

197. **Cézanne, Paul:** *Christus.* Gemälde nach Sebastiano del Piombo.
LIT: SCHADE 1971, S. 75.

o. ABB.

198. **Chagall, Marc:** *Golgatha*, 1912.
LIT: MEYER, Franz: Marc Chagall. Leben und Werk, Köln 1961, S. 173-175. - SCHADE 1971, S. 77.
o. ABB.

199. **Chassériau:** *Esquisse pour la descente de Croix de l' eglise Saint Philippe du Roule.* Paris, Musée d' Orsay.
LIT: o.A.
o. ABB.

200. **Chassériau:** *Grosse Kreuzabnahmebilder*, um 1850. Loire, Saint Etienne.
LIT: BENEDITE, Léonce: Théodore Chassériau: Sa vie et son oeuvre, Paris 1931.
ABB: SCHÖNE/KOLLWITZ/CAMPENHAUSEN 1957, Abb. 66.

201. **Chauvin, A.:** *Die Bergpredigt*, 1842. Leinwand, 58 x 80 cm.
LIT: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 282.
ABB: Ebda., Nr. 45.

202. **Chodewiecki, Daniel:** *Profilbild Christi.* In: Lavaters Physiognomische Fragmente.
LIT: WOLF, Gerhard: „sed ne taceatur …" Lavaters „Grille mit den Christusköpfen" und die Traditionen der authentischen Bilder, in: SCHMÖLDERS, Claudia (Hrsg.): Der exzentrische Blick: Gespräch über Physiognomik, Berlin 1996, insb. S. 58-66.
ABB: AK: GOETHE UND DIE KUNST 1994, S. 443, Abb. 5.

203. **Chometon, Jean Baptiste:** *Wahres Christusbild.* Kupferstich von Brichet.
LIT: o.A.
ABB: Privataufnahme: Michael Bringmann, Mainz.

204. **Ciseri, Antonio:** *Pietà,* 1851, Öl auf Leinwand, 158 x 128 cm. Magadino, Parochia di San Carlo.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 197.
ABB: Ebda., Abb. V/3.

205. **Ciseri, Antonio:** *Grablegung Christi,* 1864/70. Öl auf Leinwand, 190 x 273 cm, Orselina, Wallfahrtkirche Madonna del Sasso (Eigentum der Gemeinde Locarno).
LIT: REINLE 1962, S. 263 f. - AK: LUZERN 1985, S. 199f.
ABB: Ebda., Nr. V/5.

206. **Ciseri, Antonio:** Bozetto zur *Grablegung Christi.* Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 21 x 32 cm, Lugano, Museo Civico di Belle Arti.
LIT: AK: LUZERN 1985, S.198f.
ABB: Ebda. Nr. V/6 und V5/7 sowie Kompositionsskizze V/7a.

207. **Clasen, Karl:** *Christus am Kreuz*, 1852. Altarbild, Gladbeck, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 171, Nr. 15.
o. ABB.

208. **Clasen, Karl:** *Geschichte des hl. Grabes*, um 1861. Kartons, ausgeführt in Glasmalerei für die Grabeskirche zu Sankt Omer.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 171, Nr. 17.
o. ABB.

209. **Cleve, Franz:** *Kreuzigungsgruppe.* Neuhaus/Oberfranken.
LIT: *Die christliche Kunst,* 2, Beilage S. 11.
ABB: *Die christliche Kunst* 1908/9, S. 348.

210. **Collmann, Johann F. W.:** *Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus/Bleibe bei uns, denn es will Abend werden!*, um 1820.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 175, Nr. 4.
o. ABB.

211. **Colombo, Giovanni:** *Die Auferstehung der Tochter des Jairus,* 1810. Bleistiftzeichnung, 26,5 x 27,2 cm, Rom, Sammlung Antonio Munóz.
LIT: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 202.
ABB: Ebda., S. 239, E 55.

212. **Commans, Franz Heinrich:** *Vier Bücher von der Nachfolge Christi.* Illustrationen zu der Prachtausgabe von Thomas von Kempen, Düsseldorf. Holzschnitt-Ausführung von der xylographischen Anstalt von R. Brend'amour & Co., Düsseldorf.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 175, Nr. 2.
o. ABB.

213. **Commans, Franz Heinrich:** Kartons zu den Glasgemälden, Hamburg, Nikolaikirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 175, Nr. 3.
o. ABB.

214. **Constable, John:** *Christus beim Segnen der Kinder*, um 1805. Altargemälde, Brantham/Essex, Sankt Michael.
LIT: THOMAS 1980.
ABB: Ebda., S. 22 (Ausschnitt).

215. **Copley, John Singleton:** *Himmelfahrt Christi*, 1775. Öl auf Leinwand, 81,5 x 73,7 cm, Boston, Courtesy Museum of Fine Arts.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 17.
ABB: Ebda., S. 15 Abb. 5.

167. **Corinth, Lovis:** *Pietà*, 1889. Öl auf Leinwand, 131 x 163 cm, ursprünglich: Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört 1945.
LIT: LÜTTICHAU, Mario-Andreas von: Paris! Ein Bild für den Salon! […], in: AK: LOVIS CORINTH UND DIE GEBURT DER MODERNE. Kat. Ausst. Paris, Leipzig/Regensburg 2008/98, Bielefeld/Leipzig 2008, S. 330.
ABB: Ebda.

168. **Corinth, Lovis:** Studie zur Pietà des Magdeburger Museums, 13,6 x 18,9 cm
LIT: o.A.
ABB: Druckgraphik nach der Zeichnung in Magdeburg, Kunsthandel, Quelle unbekannt.

216. **Corinth, Lovis:** *Pietà*, 1895. Gemälde. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.science-at-home.net.

217. **Corinth, Lovis:** *Kreuzigung,* 1897. Ölgemälde, 229 x 176 cm, Bad Tölz, Evangelische Kirche.
LIT: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 197f.
ABB: Ebda., S. 197.

169. **Corinth, Lovis:** *Das große Martyrium,* 1907. Ölgemälde, 250 x 190 cm, heute Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, vormals Sammlung Gurlitt.
LIT: GEULEN 1983, S. 179f. - BEREND-CORINTH, Charlotte: Lovis Corinth. Die Gemälde: Werkverzeichnis, München 1992, s. 104 und 139. - AK: LOVIS CORINTH, Kat. Ausst. Haus der Kunst München, Nationalgalerie, Berlin, The Sainz Louis Art Museum, Sant Louis, Tate Gallery, London 1996/97, München 1996, S. 168, Kat. 65. - BOSCH-ABELE, Susanne (Übersetzung aus dem Englischen): Kreuzigung, 2005. S.191. - AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 174, Kat. 49.

ABB: GEULEN 1983, S. 285. - ABB: AK: LOVIS CORINTH 1996, S. 169, Kat. 65. - AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 174, Kat. 49.

170. **Corinth, Lovis:** *Der rote Christus*. 1922. Ölgemälde, 129 x 108 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek.
LIT: ROMBOLD, Günter: Zur Problematik des Christusbildes, in: *Kunst und Kirche*, 44, 1981, S. 3. - AK: LOVIS CORINTH 1996, S. 266, Kat. 149.
ABB: Ebda. S. 267, Kat. 149.

171. **Corinth, Lovis:** *Ecce homo,* 1925. Ölgemälde, 190 x 150 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
LIT: RAVE 1949, S. 37. - AK: LOVIS CORINTH 1996, S. 320, Kat. 192.
ABB: Ebda., S. 321, Kat. 192.

169. **Cornelius, Peter von:** *Christus und Thomas*, 1803/05. Federzeichnung, Karton zu dem von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Campo Santo von Berlin, Berlin, Nationalgalerie, vermutlich identisch mit *Christus nach der Auferstehung gibt sich im Kreise seiner Jünger dem ungläubigen Thomas zu erkennen*, Karton, Staatliche Museen in Berlin
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181. - EINEM, Herbert von: Peter Cornelius, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 16, 1954, S. 104-160.
ABB: BÜTTNER 1999, Taf. LXXXII, Abb. 162.

170. **Cornelius, Peter von:** *Predigt und Wunderheilung,* um 1808. Bleistift und Feder auf grau-weißem Papier, Figuren durchgegriffelt, umrandet, 2,75 x 22,6 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 79, Kat.-Nr. 183.
ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 349.

171. **Cornelius, Peter von:** *Heilige Familie*, 1809. Öl auf Leinwand, 64 x 54 cm Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: BÜTTNER 1991, S. 237.
ABB: Ebda., S. 238, Abb.1. - AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 186, Abb. 186.

172. **Cornelius, Peter von:** *Kreuzabnahme Christi*, um 1811/13. Kompositionsstudie / Zeichnung, Bleistift und weiße Kreide.
LIT: AK: DEUTSCHE KÜNSTLER UM LUDWIG I. IN ROM 1982, S. 21.
o. ABB.

173. **Cornelius, Peter von:** *Die Gefangennahme Christi,* 1812. Feder auf grau-weißem Papier, 23,9 x 18,9 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 82f., Kat.-Nr. 195.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 353.

174. **Cornelius, Peter von:** *Joseph in Ägypten*, 1812. Fresken, Rom, Casa Bartholdy.
LIT: GRADMANN 1902, S. 587.
o. ABB.

175. **Cornelius, Peter von:** *Die Grablegung Christi,* 1812. Holz, 34 x 41,1 cm Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181. - AK: DIE NAZARENER 1977, Nr. C3. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 291. - BÜTTTNER 1991, S. 253.
ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 291, Nr. 54. - BÜTTNER 1991, Abb. 10.

176. **Cornelius, Peter von:** *Die Gefangennahme Christi,* 1812/13. Zeichnung, Frankfurt, Freiherr von Bernus (Sammlung Schlosser, Stift Neuburg).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 180, Nr. 36.

o. ABB.

177. **Cornelius, Peter von:** *Die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen,* 1813-16. Öl auf Leinwand, 114 x 153 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 53. - MARKOWITZ 1969. - AK: NEOCLASSICISM LONDON 1972, Nr. 56. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1997, S. 287f.
ABB: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 141, C2. - BÜTTNER 1991, S. 247, Nr. 7. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1997, S. 288, Nr. 51.

178. **Cornelius, Peter von:** *Christus und die Sünderin,* um 1814. Bleistift auf grau-weißem Papier, umrandet, 21,1 x 20,9 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 83f., Kat.-Nr. 195.
ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 353.

179. **Cornelius, Peter von:** *Kreuzigung,* um 1814. Bleistift auf grau-weißem Papier, umrandet, 21,1 x 20,9 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 83f., Kat.-Nr. 195.
ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 353.

180. **Cornelius, Peter von:** *Die drei Marien am Grabe,* 1815. Öl auf Leinwand, Rostock, Privatbesitz (Ger.-Praes. Fromm).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 50.
o. ABB.

181. **Cornelius Peter von:** *Beweinung Christi*, um 1815. Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung.
LIT: BÜTTNER 1991, S. 251f.
ABB: Ebda., S. 252, Abb. 9.

182. **Cornelius, Peter von:** *Pietà,* um 1815. Federzeichnung und Sepia, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 43.
o. ABB.

183. **Cornelius, Peter von:** *Das Gleichnis vom Pharisäer und dem Zöllner,* 1817. Feder über Bleistift auf grau-weißem Papier, 20,6 x 25,1 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 85, Kat.-Nr. 1909.
ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 364.

184. **Cornelius, Peter von:** *Grablegung,* 1818/19 oder 1821-25. Öl auf Holz, ausgeführt nach einer Umrißzeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett, 23“ x 18“, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum. Lithographie von J. G. Steiner, gr. qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 49.
o. ABB.

172. **Cornelius, Peter von:** *Christusdarstellung,* um 1828. Bleistift auf Transparentpapier, alt montiert auf grau-weißem Papier, 20 x 31,5 cm, Entwurf für die Lünette der V. Loggia (II) in der Alten Pinakothek München, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 98f., Kat.-Nr. 248.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 413.

185. **Cornelius, Peter von:** *Das christliche Epos,* 1830-1840. Gemälde, 11 x 18 m, München, Ludwigskirche, Deckenbild über dem Altar: *Die Schöpfung,* Seitenchöre*: Die Erlösung durch Christum.* An der Decke des Querschiffs: *Das Walten des heiligen Geistes und die triumphierende Kirche.* Altargemälde auf gr. Fläche: *Das Jüngste Gericht.*

LIT: GRADMANN 1902, S. 589. - LASCH 1904, S. 352. - HAACK 1907, S. 107. - KARLINGER 1933, S. 80ff. - LANKHEIT 1965, S. 171.
ABB: LASCH 1904, S. 351 Abb. 92 (*Das jüngste Gericht*). - FÜRST, Max: Peter von Cornelius und seine Fresken in der Ludwigskirche, in: *Die christliche Kunst*, 4, 1907/08, S. 86 (*Der Auferstandene*). - Ebda., S. 89 (*Christus am Kreuz).* - GRUBB 1997, S. 93 (*Das Jüngste Gericht:).*

186. **Cornelius, Peter von:** *Kreuzigung,* um 1830. Durchzeichnung/Bleistift auf quadriertem Transparentpapier, umrandet, alt montiert, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 100, Kat.-Nr. 256.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 417.

187. **Cornelius, Peter von:** *Kreuzigung Christi,* 1831. Karton zum Fresko, München, Ludwigskirche.
LIT: BÜTTNER, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Stuttgart 1999, Bd. 2, S. 153-259.
ABB: KOCH 1905, S. 125.

188. **Cornelius, Peter von:** *Der Glaubensschild,* 1840.
LIT: GRADMANN 1902, S. 589.
o. ABB.

189. **Cornelius, Peter von (nach):** *Versuchung Christi,* Original um 1840. Bleistift auf Transparentpapier, Szene umrandet, mit flachem Segmentbogenabschluß, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 100f., Kat.-Nr. 257.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 421.

190. **Cornelius, Peter von:** *Christus in der Vorhölle*, 1842.
LIT: GURLITT 1900, S. 301. - GRADMANN 1902, S. 589.
o. ABB.

191. **Cornelius, Peter von:** *Beweinung Christi,* 1844/45. Entwurf für die Fresken im Campo Santo Berlin, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz.
LIT: GRADMANN 1902, S. 589.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

192. **Cornelius, Peter von:** *Die Taufe Christi im Jordan*, 1853. Bleistiftzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 188, Nr. 94.
o. ABB.

193. **Cornelius, Peter von:** *Pietà*, 1858. Tempera.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 188, Nr. 98.
o. ABB.

194. **Cornelius, Peter von:** *Jesus heilt die Frau, welche den Blutgang hatte*, 1860. Tuschzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 188, Nr. 101.
o. ABB.

195. **Cornelius, Peter von:** *Die Herabkunft des neuen Jerusalems.*
LIT: GRADMANN 1902, S. 589.
ABB: Ebda., S. 589.

196. **Cornelius, Peter von:** *Erwartung des Weltgerichts.*
LIT: o.A.
o. ABB.

197. **Cornelius, Peter von:** *Flucht nach Ägypten.* Öl auf Holz, 53 x70 cm, ehemals München, Schack-Galerie (heute zerstört).
LIT: BÜTTNER 1991, S. 238.
ABB: Ebda., S. 239, Abb. 2. - AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 186, Abb. 186.

198. **Cornelius, Peter von:** *Christuskopf.* Karton, 44 x 35 cm, Privatbesitz (Konsul Ed. v. Weber).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 188, Nr. 103.
o. ABB.

199. **Cornelius, Peter von:** *Fußwaschung* und *Törichte Jungfrauen.*
LIT: BÜTTNER 1980, S. 379.
o. ABB.

200. **Cornelius, Peter von:** Ausmalung in Neuss, Kuppel der Kirche.
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 164f.
o. ABB.

201. **Cornelius, Peter von:** *Beweinung Christi.* Öl auf Holz, 58 x 75 cm, ehem. Leipzig, Museum der schönen Künste (heute zerstört).
LIT: BÜTTNER 1991, S. 243f.
ABB: Ebda., S. 243, Abb.6.

202. **Cornelius, Peter von:** *Beweinung Christi.* Feder über Bleistift auf Papier, 52,2 x 69,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.
LIT: BÜTTNER 1991, S. 243f.
ABB: Ebda., S. 242, Abb. 5.

203. **Cornelius, Peter von:** *Christus mit acht Jüngern bei Maria und Martha.* Zeichnung (Federumriß).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 180f., Nr. 37.
o. ABB.

204. **Cornelius, Peter von:** *Grablegung.* Zeichnung, München, Kupferstichabteilung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 40.
o. ABB.

205. **Cornelius, Peter von:** *Die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen.* 2. Fassung, schwarze Kreide auf Papier, 24 x 38,8 cm, Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Handzeichnungen.
LIT: BÜTTNER 1991, S. 249.
ABB: Ebda., S. 247, Nr. 8.

206. **Cornelius, Peter von:** *Kreuzabnahme.* Zeichnung (Bleistiftumriß), unvoll., Privatbesitz (Fr. Th. von Cornelius).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 181, Nr. 43.
o. ABB.

207. **Cornelius, Peter von/Schüler von Cornelius:** Entwurf für ein Huldigungsblatt, nach 1856. Bleistift auf grau-weißem Papier, umrandet, 34,6 x 53 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 108, Kat.-Nr. 283.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 443.

208. **Cornicelius, Georg:** *Christus und die Samariterin.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 189, Nr. 4.
o. ABB.

209. **Cornicelius, Georg:** *Christus vom Satan versucht, der eine Krone in der erhobenen Hand hält.* Berlin, National-Galerie (angekauft 1889).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 189, Nr. 27.
o. ABB.

210. **Cornicelius, Georg:** *Christus, sein Kreuz tragend.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 189, Nr. 20.
o. ABB.

211. **Cornu, Sébastien:** *Christus unter den Doktoren im Tempel*, 1845. Lithographie, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes.
LIT: DRISKEL 1992, S. 132f.
ABB: Ebda., S. 132 Fig. 49.

212. **Corot, Jean-Baptiste-Camille:** *Taufe Christi.* Paris, Saint Nicolas du Chardonnet.
LIT: o.A.
o. ABB.

213. **Cottet, Charles:** *Au pays de la mer, Donleur*, 1912. Paris, Musée d' Orsay.
LIT: o.A.
o. ABB.

214. **Couder, Louis-Charles-Auguste:** *L' Ascension du Christ*, 1862. Collection particulaire.
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Fig. 48.

215. **Coudres, Ludwig des:** *Beweinung Christi,* 1861. Überlebensgroße ganze Figuren, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 218, Nr. 6. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 165ff.
ABB: Ebda., S. 166, Nr. 106.

216. **Coudres, Ludwig des:** *Christus am Kreuz und Magdalena,* 1869. Altargemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 218, Nr. 15.
o. ABB.

217. **Coudres, Ludwig des:** *Christus segnet die reuigen Sünder,* 1869. Unvollendetes Altargemälde, Bruchsal, Gefängniskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 218, Nr. 21.
o. ABB.

218. **Couture, Thomas:** *Mater Salvationis*, 1851-56. Wandmalerei. Paris, Saint-Eustache.
LIT: DRISKEL 1992, S. 139ff.
ABB: Ebda., S. 140 Fig. 54.

219. **Crola, Hugo:** *Die Auferstehung,* 1871. Altarbild, Wannen/Kurland, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 194, Nr. 2.
o. ABB.

220. **Danby, Francis:** *Subject from Relevations,* 1829. Öl auf Leinwand, 61,5 x 76,8 cm, Privatbesitz (Robert and Jane Rosenblum).
LIT: GRUBB 1997, S. 35.
ABB: Ebda., S. 34.

221. **Dannecker, Johann Heinrich von:** *Der predigende Christus*, 1817-21. Erste Fassung, Tonmodell, Stuttgart, ehem. Spitalkirche, heute Staatsgalerie.
LIT: AK: JOHANN HEINRICH DANNECKER. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1987, Stuttgart 1987.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

222. **Dannecker, Johann Heinrich von:** *Der predigende Christus*, 1823. Erste Fassung, Marmorskulptur, für die Kaiserin Elisabeth in Sankt Petersburg, Zarskoje-Selo/bei Sankt Petersburg, Tempelruine.
LIT: HAGEN 1857, Bd. 1, S. 35ff. - HAGEN 1857, Bd. 2, S. 130. - PRIEBE 1932, S. 9. - ZEITLER 1966, S. 155.
ABB: AK: DANNECKER 1987, Kat. Nr. 141.

223. **Dannecker, Johann Heinrich von:** *Christus*, 1827-32. Zweite Fassung, Marmorskulptur, 224 x 78 x 49 cm, Regensburg, Sankt Emmeram, Gruftkapelle der Thurn und Taxis. Hauptsächlich vom Dannecker-Schüler Theodor Wagner ausgeführt.
LIT: PRIEBE 1932, S. 9, Anm. 10. - ZEITLER 1966, S. 155. - AK: DANNECKER 1987, S. 412, Kat. Nr. 170b.
ABB: ZEITLER 1966, Nr. 330. - AK: DANNECKER 1987, S. 413, Kat. Nr. 170b, Abb. 389.

224. **Dannecker, Johann Heinrich von:** Kopfmodell zum Christus. Zweite Fassung, Gipsmodell, 38cm, Stuttgart, Evangelische Hospitalkirchengemeinde.
LIT: AK: DANNECKER 1987, S. 412, Kat. Nr. 170a.
ABB: Ebda., S. 415, Kat. Nr. 170a, Abb. 390.

225. **Daumier, Honore:** *Ecce Homo*, um 1850. Öl auf Leinwand, 163,3 x 130 cm, Essen, Folkwang Museum.
LIT: HARBART 1981, S. 19-23.
ABB: Ebda., S. 21.

226. **Daumier, Honore:** *Wir wollen Barabbas!*, um 1850/70. Essen, Folkwang Museum. LIT: THOMAS 1980, S. 150. - JÖCKLE 1988, S. 124.
ABB: THOMAS 1980, S. 143. - JÖCKLE 1988, S. 124.

227. **David, Jacques-Louis:** *Rochus mit den Pestkranken vor der Madonna,* 1779. Gemälde*,* Marseille.
LIT: o.A.
o. ABB.

228. **David, Jacques-Louis:** *Gekreuzigter,* 1782. Gemälde, Mâcon, Kirche Saint-Vincent im Auftrag vom Bürgermeister von Noailles für deren Hauskapelle in der Kapuzinerkirche
LIT: SCHNAPPER, Antoine: les Académies peintes et le „Christ en croix" de David, in: *Revue du Louvre et des Musées*, XXIV/6, 1974, S. 381-191. - AK: JACQUES-LOUIS DAVID, Kat. Ausst. Musée National du Louvre Paris 1989/90, Paris 1989, S. 144.
ABB: Ebda., S. 145.

229. **David, Jacques-Louis:** *Andromache beweint den toten Hector*, 1783.
LIT: o.A.
ABB: AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 147, Fig. 56.

230. **David, Jacques-Louis:** *Der Tod des Marat,* 1793. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

231. **David, Jacques-Louis:** *Un Vierge et l'enfant Jesus à mi-corps.*

LIT: AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 19-21.
ABB: Ebda, S. 19

232. **David, Jacques-Louis:** *Un Christ, grand comme nature.* Gemälde.
LIT: AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 19-21.
o.ABB.

233. **David, Jacques-Louis:** *Un Christ, grand comme nature.* Gemälde, „Pour M^{me} le maréchale de Noailles"
LIT: AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 19-21.
o.ABB.

234. **David, Jacques-Louis:** Christusfigur. Vorzeichnung, Bayonne, Musée Bonnat.
LIT: o.A.
ABB: AK: JACQUES-LOUIS DAVID 1989, S. 144, Fig. 49.

235. **Decamps, Alexandre:** *Le Christ au prétoire*, 1847. Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay.
LIT: DRISKEL 1992, S. 198.
ABB: Ebda., S. 199, Nr. 76.

236. **Deger, Ernst:** *Pietà,* 1830.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 211, Nr. 1.
o. ABB.

237. **Deger, Ernst:** *Die Grablegung Christi,* um 1830. Köln, Buchhandlung Dumont-Schaumberg. Lithographie von J. B. Sonderland, qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 211, Nr. 2.
o. ABB.

238. **Deger, Ernst:** *Grablegung,* 1831. Köln, Erzbischof.
LIT: RACZYNSKI 1836, o.S. - FÖRSTER 1860, S. 379.
ABB: RACZYNSKI 1836, o.S.

239. **Deger, Ernst:** *Maria wandelnd mit dem Christkind an der Hand*, 1832. Gemälde.
LIT: o.A.
o. ABB.

240. **Deger, Ernst:** *Der kreuztragende Heiland,* um 1832. Privatbesitz (Prinzessin Friedrich von Preußen).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 212, Nr. 7.
o. ABB.

241. **Deger, Ernst:** *Die Auferstehung,* um 1834. Gemälde, Arnsberg, evangelische Kirche.
LIT: RACZYNSKI 1836, S.190. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 212, Nr. 10.
o. ABB.

242. **Deger, Ernst:** *Christus am Kreuz,* um 1842. Stahlstich, gestochen von Nüsser.
LIT: GIERSE 1980, S. 24.
o. ABB.

243. **Deger, Ernst:** *Christuskopf,* 1845. Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 212, Nr. 25.
o. ABB.

244. **Deger, Ernst:** Entwurf zu den Fresken in Sankt Apollinaris in Remagen, um 1845. Aquarell auf Papier, 63,5 x 36, cm, bezeichnet unten rechts: E. Deger. Köln,

Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Nachlaßverwaltung Egon Graf von Fürstenberg). Szenen: *Auferstehung und Himmelfahrt, Geburt Christi* und *Kreuzigung.*
LIT: FINKE 1898, S. 45. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 295f.
ABB: Ebda., S. 295, Nr. 60 (*Geburt Christi).* - Ebda., S. 296, Nr. 61 (*Kreuzigung*). - Ebda., S. 297, Nr. 62 (*Auferstehung und Himmelfahrt).* - SCHIFFER, ANNE: Die malerische Ausstattung der Schloßkapelle von Stolzenfels durch Ernst Deger. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhundert (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 148), Frankfurt/Main 1991, S. 431, Abb. 13 (*Geburt Christi).* - Ebda., S. 433, Abb. 24 (*Auferstehung und Himmelfahrt).*

245. **Deger, Ernst:** *Christus mit zwei anbetenden Engeln,* 1849-53. Ölskizze, auf Holz aufgezogen, 28,5 x 43,3 cm, unsign., Koblenz, Mittelrhein-Museum. Entwurf für die Kapelle Schloß Stolzenfels, s.a. *Anbetung der Könige* und *Die Drei Marien am Grabe*, ebenfalls sich im Mittelrhein-Museum Koblenz befindliche Original Skizzen. Weitere Szenen sind u. a. *Kreuzigung* und *Himmelfahrt.*
LIT: SK KOBLENZ 1999, S. 26, Nr. 40.
ABB: SCHIFFER 1991, S. 452, Abb. 94 (*Kreuzigung* und *Himmelfahrt*). - SK KOBLENZ 1999, S. 204, Nr. 38.

246. **Deger, Ernst:** Zyklus von 12 Fresken mit lebensgroßen Figuren. 1853-57. Schloß Stolzenfels, Kapelle. Der Zyklus umschließt die Szenen: *Das Paradies, Sündenfall, Tod Abels, Die Verkündigung, Anbetung der Hirten, Das Opfer Abrahams, Die Kreuzigung, Die Auferstehung, Die Himmelfahrt, Die Ausgießung des Heiligen Geistes, Das Jüngste Gericht, Der König David.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 212f, Nr. 30. - HARTMANN 1954, S. 21.
ABB: SCHAARSCHMIDT 1902. - SCHIFFER 1991, S. 443, Abb. 60 (*Die Auferstehung*). - Ebda, S. 446, Abb. 77 (*Das jüngste Gericht*).

247. **Deger, Ernst:** *Christi Einzug in Jerusalem*, 1874. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 213, Nr. 42. - SCHIFFER 1991, S. 37.
o. ABB.

248. **Deger, Ernst:** *Christus und Johannes*. Privatbesitz (Fr. Reg.-Rat Blumenbach).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 212, Nr. 21.
o. ABB.

249. **Deger, Ernst:** *Salvator Mundi.* Brustbild, Schwelm, Katholische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 213, Nr. 35.
o. ABB.

250. **Deger, Ernst:** *Ecce Homo.* Hüftbild, 110 x 82 cm, Sammlung Mth. v. Waldenburg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 213, Nr. 39.
o. ABB.

251. **Deger, Ernst:** *Die Auferstehung Christi.* München, Maximilianeum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 213, Nr. 41.
o. ABB.

252. **Deger, Ernst:** *Sic Deus dilexit mundum*. Kupferstich, 6,8 x 5,5 cm.
LIT: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, Nr. 33.
ABB: Ebda.

253. **Deger, Ernst:** *Christus am Kreuz*. Kupferstich, 7,2 x 4,7 cm.
LIT: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 36, Nr. 31.
ABB: Ebda.

254. **Deger, Ernst, A. Müller u. F. Ittenbach:** *Geschichte Christi*, 1839-45. Fresken, Remagen, Sankt Apollinaris. Gemeinsames Werk.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 295f. - SIMSON, in: Theologische Realenzyklopädie 1988, S. 82.
ABB: SCHIFFER 1991, S. 434, Nr. 5, Abb. 27 (Karton). - URL: http://www.klaes-w.de/ (Innenraum).

255. **Delacroix, Eugène:** *Jesus im Garten*, *Todeskampf Christi*, Salon von 1827/28. Paris, Sankt Paul & Sankt Louis.
LIT: SIMSON 1988, S. 82.
ABB: FOUCART 1987, Nr. 14. - Privataufnahme: Autorin.

256. **Delacroix, Eugène:** *Le Christ sur la Croix,* um 1835. Öl auf Leinwand, 182 x 135 cm, Vannes, Musée Municipal des Beaux Arts.
LIT: SK QUIMPER 1997, S. 168.
ABB: FOUCART 1987, Nr. 166 (Ausschnitt). - SK QUIMPER 1997, S. 196.

257. **Delacroix, Eugène:** *Piétá,* 1843-44. Paris, Saint-Thomas-du-Saint-Sacrament, Chapelle de la Piétà.
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Nr. 15.

258. **Delacroix, Eugène:** *Piétá,* 1844. Mural on canvas, Paris, Saint-Denis-du-Sainte-Sacrament.
LIT: - Journal d' Eugène Delacroix, hrsg. von André Joubin, Bd. 1, Paris 1932, S. 399, 464; Bd. 2, S. 339f. - DRISKEL 1992, S. 8ff.
ABB: Ebda., S. 10, Nr. 2.

259. **Delacroix, Eugène:** *Der ungläubige Thomas*, 1846. Köln, im Wallraf-Richartz-Museum.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

260. **Delacroix, Eugène:** *Auferweckung des Lazarus,* 1850, Basel, Kunstmusem.
LIT: DENIS 1980, S. 147. - LANKHEIT, in: WIORA 1971, S. 83.
ABB: WIORA 1971, Taf. XXII, Abb.11.

261. **Delacroix, Eugène:** *Der Sturm auf dem See Genezareth,* 1853. Paris.
LIT: o.A.
ABB: JÖCKLE 1988, S. 121.

262. **Delacroix, Eugène:** *Christus an der Geiselsäule.*
LIT: JOHNSON, Lee: Delacroix's Christ at the Column, in: *The Burlington Magazine*, 121/920, 1979, S 681-685.
o. ABB.

263. **Delacroix, Eugène:** *Christus in Emmaus.*
LIT: PRIEBE 1932, S. 27.
o. ABB.

264. **Delaroche, Paul:** *Le Christ au Mont des Oliviers,* 1855.
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Fig. 188.

265. **Delaroche, Paul:** *Saint Veronique,* 1856. Paris, Musée du Louvre.
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Fig. 187.

266. **Delorme, François:** *Le Christ resuscitant la fille de Jaire*, 1817. Öl auf Leinwand. Paris, Saint-Roche.
LIT: o.A.
ABB: DRISKEL 1992, S. 63, Fig. 27.

267. **Delville, Jean:** *L' ecole de Platon,* 1896. Paris, Musée d' Orsay.
LIT: o.A.
o. ABB.

268. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Christus im Garten Gethsemane,* 1840. Luzern, St-Peterskapelle, linkes Seitenaltarbild.
LIT: REINLE 1953, S. 215. - AK: LUZERN 1985, S. 64.
o. ABB.

269. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Kreuzigung,* 1840. Luzern, St-Peterskapelle.
LIT: o.A.
o. ABB.

270. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Auferstehung*, 1841. Ehemals Luzern, St-Peterskapelle, heute Posieux, Abbaye d´ Hauterive.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 18 u. 64.
ABB: Ebda., S. 100, Nr. I/8.

271. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Weltgericht*, 1841. Ehemals Luzern, St-Peterskapelle, Verbleib unbekannt.
LIT: o.A.
o. ABB.

272. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Weltgericht*, 1841. Originalentwurf, Bleistift auf Papier, 40 x 22 cm (Innenmaß), Stanz, Privatbesitz (Familie Stöckli).
LIT: o.A.
ABB: AK: LUZERN 1985, S. 65.

273. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Christus in der Glorie,* 1844. Zürich, Augustinerkirche, Chorbogenwand, ehemals Grisaille-Malerei.
LIT: AK: LUZERN 1985.
ABB: Ebda., S. 67.

274. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Christus als Kinderfreund*, 1845. Öl auf Leinwand, 295 x 210 cm. Bezeichnet unten rechts: *M. Paul Deschwanden pinx*. Ehemaliges Altarbild der Schutzengel- oder Kinderkapelle in Sankt Gallen, 1870 entfernt und in der Kirche Hl. Kreuz magaziniert.
LIT: AK LUZERN 1985, S. 108.
ABB: Ebda, Nr. I/28 u. Nr. I/29.

275. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Abendmahl*, um 1853.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 217, Nr. 10.
o. ABB.

276. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Grablegung*, um 1853.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 218, Nr. 11.
o. ABB.

277. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Kreuzigung,* 1863. Öl auf Leinwand, 225 x 105 cm, Hochaltarbild, katholische Pfarrkirche Sankt Nikolaus, Doppelschwand/Luzern. Bezeichnet unten links: *M. Paul Deschwanden 1863*.

LIT: AK: LUZERN 1985, S. 101.
ABB: Ebda., Nr. I/11.

278. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Christus erscheint Margaretha Maria Alacoque,* 1864. Öl auf Leinwand, 299 x 182,5 cm. Bezeichnet unten rechts auf dem Altarpodest: M. D. (ligiert) 64. Kloster Visitation, Solothurn (heute in der Friedhofskapelle).
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 109.
ABB: Ebda., Nr. I/30.

279. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Verehrung des Sakraments durch Bruder Klaus und seine Vision des Gottesantlitzes,* 1866. Öl auf Leinwand, 191 x 132 cm. Bezeichnet unten rechts: *M. Paul Deschwanden 1866.*
LIT: AK: LUZERN 1985.
ABB: Ebda., Nr. I/24.

280. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Christus am Ölberge.* Zürich, Seitenaltäre der Augustinerkirche .
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 218, Nr. 13.
o. ABB.

281. **Deschwanden, Melchior Paul von:** *Der auferstandene Christus.* Zürich, Seitenaltäre der Augustinerkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 218, Nr. 14.
o. ABB.

282. **Deschwanden, Melchior Paul von u. Messmer, Josef Anton:** *Krönung Mariä.* Oberbild des Hochaltars in der katholischen Pfarrkirche, Alpnach Dorf, Sankt Maria Magdalena.
LIT: AK: LUZERN 1985.
ABB: Ebda., Abb. I/20 u. I/21.

283. **Dieterich, Johann Friedrich:** *St. Martin von Tours als Schutzpatromn der Kirche*, 1834. Schemmerberg bei Biberach.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 9.
o. ABB.

284. **Dieterich, Johann Friedrich:** *Auferstehung Christi*, 1840. Hauptaltarbild, Stuttgart, katholische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 12.
o. ABB.

285. **Dieterich, Johann Friedrich:** *Die Auferstehung Christi*, 1840. Für eine nicht näher bestimmt schwäbische Dorfkirche, zusammmen mit dem Gemälde einer Himmelfahrt Mariens.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 14.
o. ABB.

286. **Dieterich, Johann Friedrich:** Entwürfe zu Glasgemälden, um 1843. Drei Chorfenster, Stuttgart, Stiftskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 12.
o. ABB.

287. **Dieterich, Johann Friedrich:** *Christus und die Jünger zu Emmaus.* 31“ x 42 “, Stuttgart, Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 4.
o. ABB.

288. **Dieterich, Johann Friedrich:** *Der während des Sturm auf dem See Genezareth schlafende Christus mit den Jüngern*. Die Figuren sind etwa 2/3 lebensgroß dargestellt, eine Lithographie wurde von Wölffle angefertigt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 7.
o. ABB.

289. **Dieterich, Johann Friedrich:** Freskenzyklus. Bulach, bei Karlruhe, Kirche. Ausgeführt wurden folgende Szenen: *Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Hirten, Christus am Ölberge, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung*.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 11.
o. ABB.

290. **Dieterich, Johann Friedrich:** *Christus am Ölberge*. Ravensburg, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 16.
o. ABB.

291. **Diethe, Alfred:** *Christus mit den Jüngern in Emmaus*, 1860. 108 x 127 cm, Dresden, Galerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223, Nr. 1.
o. ABB.

292. **Diethe, Alfred:** *Der auferstandene Christus*, 1861. Altargemälde, Wildenhain bei Grossenhain.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 223f., Nr. 1,1.
o. ABB.

293. **Diethe, Alfred:** *Christus mit seinem Kinde*, 1863. Altargemälde mit Predelle: *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, Greifendorf bei Rosswein.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 224, Nr. 3.
o. ABB.

294. **Diethe, Alfred:** *Die Bergpredigt, Christus, die Kinder zu sich ladend*, 1867 vollendet. Sgraffitomalereien, Leisnig/Sachsen, Schulgebäude.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 224, Nr. 12.
o. ABB.

295. **Diethe, Alfred:** *Die Grablegung*, 1877. Altargemälde, Dittersbach bei Bernstadt, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 224, Nr. 13.
o. ABB.

296. **Diethe, Alfred:** *Christus*, 1887. Altarbild, Saalhausen, Bezirkssaal.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 224, Nr. 19.
o. ABB.

297. **Dietrich, Anton:** *Christus und Johannes*, 1860. Aquarell.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 224f, Nr. 3.
o. ABB.

298. **Dietrich, Anton:** *Der verratene und verleugnete Heiland*, 1863-1869. Aquarell.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 225, Nr. 11.
o. ABB.

299. **Dietrich, Anton:** *Luther auf dem Reichstage zu Worms*, 1868-73. Fresko, Dresden, Kreuzschule, Aula.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 225, Nr. 13,4.

o. ABB.

300. **Dietrich, Anton:** *Die Geburt Christi, Die Taufe, Die Bergpredigt, Das Abendmahl, Die Kreuzigung*, 1884-87. Kartons zu Glasgemälden, Riga, Dom, südliche Seitenkapellen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 226, Nr. 29.
o. ABB.

301. **Dietrich, Anton:** *Verkündigung, Geburt Christi, Christus am Ölberge, Grablegung, Auferstehung, Himmelfahrt*, 1885. Kartons zu Glasgemälden, Dresden, amerikanische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 226, Nr. 30.
o. ABB.

302. **Dietrich, Anton:** *Das Abendmahl.* Waldheim/Sachsen, Zuchthauskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 225, Nr. 14.
o. ABB.

303. **Dietrich, Anton:** *Die Himmelfahrt.* Hohenstein/Sachsen, Anstaltskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 225, Nr. 15.
o. ABB.

304. **Dietrich, Anton:** *Christus am Teiche Bethseda, den Lahmen heilend.* Aquarell, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 225, Nr. 17.
o. ABB.

305. **Dietrich, Anton:** *Die Kreuzigung Christi.* Kunsthandel.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 225, Nr. 18.
o. ABB.

306. **Dietrich, Christian Wilhelm Ernst:** *Kreuzabnahme,* 1730. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie Alte Meister.
LIT: MARX, Harald: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, illustrierter Katalog in zwei Bänden, Bd. 2: Illustriertes Gesamtverzeichnis Köln 2005 (= BK GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN 2005), S. 546.
ABB: Ebda.

307. **Dietrich, Christian Wilhelm Ernst:** *Beweinung*, 1734. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museums-Verein
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

308. **Dietrich, Christian Wilhelm Ernst:** *Die Todesangst Christi am Ölberg*, 1750. Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen.
LIT: o.A.
ABB: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 37.

309. **Dietrich, Christian Wilhelm Ernst:** *Auferweckung des Lazarus*, 1751.
LIT: BK GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER DRESDEN 2005, S. 546
ABB: Ebda.

310. **Dietrich, Christian Wilhelm Ernst:** *Maria mit dem Leichnam Christi,* 1752. Schwerin, Staatliches Museum.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

311. **Dietrich, Christian Wilhelm Ernst:** *Himmelfahrt*, 1752. Evangelische Pfarrkirche Sankt Nikolai, Freiberg/Sachsen.
LIT: o.A.
ABB: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.

312. **Diettenberger, Johann Gustav:** *Christus am Ölberge knieend*, 1831. Hauptaltarbild des Altarwerks, 10‘ x 61/2‘, Kürzell, Straße von Freiburg nach Kehl.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 231, Nr. 6.
o. ABB.

313. **Dite, Emanuel:** *Pietà.* Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.de.

314. **Dobiaschofsky, Franz:** *Christus am Kreuz.* Ausgestellt im Österreichischen Kunstverein 1850.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 231, Nr. 20.
o. ABB.

315. **Dobiaschofsky, Franz:** *Verklärung Christi* und *Christus am Ölberge*, um 1868. Fresken Triumphbogen des Sanctuariums, Altlerchenfeld, Neue Pfarrkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 231, Nr. 37.
o. ABB.

316. **Doré, Gustav:** *Die Auferstehung des Lazarus,* um 1805. Holzschnitt aus seiner Bilderbibel).
LIT: PRIEBE 1932, S. 28. - RONIG, in: AK: TRIER 1996, S. 39.
o. ABB.

317. **Doré, Gustav:** *Christus verläßt den Statthalter,* 1874-80. Öl auf Leinwand, 475 x 715 cm, Nantes, Musée des Beaux Arts.
LIT: o.A.
ABB: GRUBB 1980, S. 177.

318. **Doré, Gustav:** *Christuskopf,* um 1881. Zeichnung.
LIT: o.A.
ABB: Reproduktion aus dem Kunsthandel, Quelle unbekannt.

319. **Doré, Gustav:** *Die Zinsmünze.*
LIT: o.A.
ABB: F.A.Z. 5.7.1999, S. 47.

320. **Doré, Gustav:** *Jesus und die Samariterin.* Holzschnitt aus seiner Bilderbibel.
LIT: PRIEBE 1932, S. 28.
o. ABB.

321. **Dubufe, Edouard:** *Sermon de Jésus Christ sur la montagne*, 1845. Stich nach Gemälde, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes.
LIT: o.A.
ABB: DRISKEL 1992, S. 143 Nr. 55.

322. **Dürr, Wilhelm d.Ä.:** *Christus mit den Jüngern beim Sturm auf dem See*, um 1839.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 244, Nr. l0.
o. ABB.

323. **Dürr, Wilhelm d.Ä.:** *Das letzte Abendmahl*, um 1858.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 244, Nr. 11.
o. ABB.

324. **Dürr, Wilhelm d.Ä.:** *Die Bergpredigt Christi* und *Christus, die Kinder segnend.* Chorgemälde, Alt-Breisach, Münster.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 244, Nr. 1f.
o. ABB.

325. **Dürr, Wilhelm d.Ä.:** *Die Himmelfahrt Christi.* Freiburg/Breisgau.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 244, Nr. 3
o. ABB.

326. **Dürr, Wilhelm d.Ä.:** *Christus segnet die Kinder.* Villingen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 244, Nr. 41.
o. ABB.

327. **Dürr, Wilhelm d.Ä.:** Kartons zu den Glasgemälden im Dom zu Freiburg/Breisgau.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 244, Nr. 24.
o. ABB.

328. **Dürr, Wilhelm d.Ä.:** Kartons zu den Glasgemälden in der katholischen Kirche zu Baden-Baden.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 244, Nr. 25.
o. ABB.

329. **Dyce, William:** *Die Frau von Samaria,* um 1850. Birmingham, City Museum and Art Gallery.
LIT: THOMAS 1980, S. 146.
ABB: Ebda., S. 147 (Ausschnitt).

330. **Dyce, William:** *Der Schmerzensmann,* 1860. Öl auf Pappe, 34,9 x 48,4 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.
LIT: o.A.
ABB: ROTERS 1998, S. 346.

331. **Dyce, William:** *Guten Hirten.* Gemälde.
LIT: o.A.
o.ABB.

332. **Eberhard, Konrad:** *Christus,* 1829. Tympanon. München, Allerheiligen-Hofkirche.
LIT: SPETH: Die Kunstleistungen des Herrn Professors Conrad Eberhard, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 97, 1821, S. 385. - KARLINGER 1933, S. 32.
ABB: Ebda., S. 32, Nr. 11.

333. **Eberhard, Konrad:** *Der auferstandene Christus zwischen Maria, Johannes und Engeln.* Zeichnung, Feder und Bleistift qu. fol. Giebelfeld.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 246, Nr. 4.
o. ABB.

334. **Eberhard, Konrad:** *Die Auferstehung Christi.* Zeichnung, Bleistift qu. fol. Giebelfeld, Mittelbild und linker Teil.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 246, Nr. 6.
o. ABB.

335. **Eberhard, Konrad:** *Die Grablegung Christi.* Zeichnung, Feder und Bleistift qu. fol. Giebelfeld, Mittelbild und rechter Teil.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 246, Nr. 5.
o. ABB.

336. **Eberhard, Konrad:** *Die Verherrlichung Christi.* Zeichnung, Feder und Tusche qu. fol. Ausgestellt auf der allgmeinen Deutschen Kunstausstellung in München 1854.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 246, Nr. 8.
o. ABB.

337. **Eberhard, Konrad:** *Ecce Homo. Christus von Pilatus dem Volke gezeigt.* Original-Lithographie qu. 4.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 246, Nr. 9.
o. ABB.

338. **Eberhard, Konrad:** *Grablegung Christi.* Zeichnung, Sepia.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 247, Nr. 16.
o. ABB.

339. **Eberhard, Konrad:** *Krönung Mariens durch Gottvater und Christus.* Zeichnung, Feder und Bleistift qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 246, Nr. 3.
o. ABB.

340. **Eberhard, Konrad:** *Christus, Maria, Johannes d. T. St. Peter und St. Paul.* München, Allerheiligenkirche Vorderseite über großer Türe.
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 220.
o. ABB.

341. **Eberhard, Konrad:** *Brustbilder von Christus u. Maria.*
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 220.
o. ABB.

342. **Eberhard, Konrad:** *Kreuzabnehmung.* Basrelief.
LIT: SPETH 1821, S.386.
o. ABB.

343. **Eberhard, Konrad:** *Die Frauen nahen sich dem Grabe.* Basrelief.
LIT: SPETH 1821, S. 386-387 u. 98, S. 389-392.
o. ABB.

344. **Eberlein, Gustav:** *Der Gekreuzigte*, um 1900. Bronzeplastik, Kiel, ehemals vor der Garnisonskirche, 1942 eingeschmolzen.
LIT: MANITZ, Bärbel: Gustav Eberleins Bronzegruppe „Der Gekreuzigte" vor der ehemaligen Garnisonskirche zu Kiel, in: Kunstsplitter, Festschrift für Wolfgang J. Müller, Husum 1984, S. 144-161.
o. ABB.

345. **Eberlein, Gustav:** *Pietá.* Plastik, Gips.
LIT: KIRCHBACH, Wolfgang: Die Jubiläumsausstellung in Berlin, in: Die Kunst unserer Zeit, 7, 1896, 2. Hbd., S. 75.
o. ABB.

346. **Edmonts-Alt:** Christusdarstellung. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1908/09, H. 7, o.S. Es handelt sich hier um eine Reproduktion aus dem Verlag der „Gesellschaft für christliche Kunst GmbH München".

347. **Effenberger, Hermann:** *Christi Auferstehung.* Altarbild-Entwurf.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 254, Nr. 2.
o. ABB.

348. **Effenberger, Hermann:** *Christi Geburt.* Altarbild-Entwurf.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 254, Nr. 1.
o. ABB.

349. **Eggers, Johann Karl:** *Die Fußwaschung des Herrn,* um 1810. Naumburg, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 254f., Nr. 10.
o. ABB.

350. **Eggers, Johann Karl:** *Christuskopf*, 1820. Holz, 17“ x 13 ½“.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 254, Nr. 4.
o. ABB.

351. **Eggers, Johann Karl:** *Christus bei Martha und Maria*, 1823.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 255, Nr. 12.
o. ABB.

352. **Ehrhardt, Karl Ludwig:** *Christus bei Maria und Martha*, um 1858.
Hamburg, Privatbesitz (Frau Jenisch).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 256, Nr. 5.
o. ABB.

353. **Ehrhardt, Karl Ludwig:** *Der Heiland am Kreuze*, um 1861. Altarbild, Blieden im Kurland, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 257, Nr. 22.
o. ABB.

354. **Ehrhardt, Karl Ludwig:** *Ecce Homo*, um 1862.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 257, Nr. 22.
o. ABB.

355. **Ehrhardt, Karl Ludwig:** *Auferstehung Christi*, um 1866. Altargemälde, Crostewitz bei Kammenz, gemalt für Rechnungen des Kunstfonds.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 257, Nr. 26.
o. ABB.

356. **Ehrhardt, Karl Ludwig:** *Christus segnet die Kinder*, um 1870. Karton für ein englisches Kirchenfenster.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 257, Nr. 26.
o. ABB.

357. **Ehrhardt, Karl Ludwig:** *Einzug Christi in Jerusalem* und *Kreuztragung*, um 1873-76. Wandgemälde Bautzen, Aula des Gymnasiums. Farbskizzen befinden sich im Album der Dresdener Akademie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 257, Nr. 29.
o. ABB.

358. **Ellenrieder, Marie (Anna Maria):** Drei Altarbilder, Ichenheim, Kirche.
LIT: PECHT, Friedrich: Zur Erinnerung an Marie Ellenrieder, Badische Hofmalerin, geb. in Konstanz den 20. März 1791, gest. in Konstanz den 5. Juni 1863, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 2, 1863, S. 160. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 262, Nr. 6-8.
o. ABB.

359. **Ellenrieder, Marie:** *Die Auferstehung Christi.* Radierung.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 261, S. 262, Nr. 10. - AK: LUZERN 1985, S. 31.
o. ABB

360. **Ellenrieder, Marie:** *Die Auferstehung Christi* , 1822. Meersburg.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

361. **Ellenrieder, Marie:** *Himmelfahrt Christi*, 1827. Ortenberg im Badischen.
LIT: o.A.
o. ABB.

362. **Ellenrieder, Marie:** *Der zwölfjährige Jesus* und *Jesus der Kinderfreund,* 1828/29. Ölgemälde, Konstanz, Spitalkirche/Dreifaltigkeitskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 262, Nr. 43.
o. ABB.

363. **Ellenrieder, Marie:** *Die Steinigung des Hl. Stephanus*, 1828. Hochaltargemälde, Karlsruhe, Neue Stadtkirche Sankt Stephan.
LIT: o.A.
ABB: AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992, S. 57, Abb. 8.

364. **Ellenrieder, Marie:** *Christus, die Kinder segnend*, 1838-40. Kallenberg bei Gotha, Kirche. Zu dem Thema sind auch Studien und ein Nahezu identisches Gemälde von 1842 überliefert
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 262, Nr. 27. - AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER, S. 113.
ABB: Ebda. S. 214, Kat. 48 (Gemälde). - Ebda., S. 113, Abb. 5 (Studie von 1827, Fürstlich Fürstenbergische Sammlung in Donaueschingen). - Ebda., Abb. 6 (Studie nach 1842, Graphischen Sammlung im Kunsthaus Zürich).

365. **Ellenrieder, Marie:** *Christus, die Kinder segnend*, 1845. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.detmold-lutherisch.de.

366. **Elster, Gottfried Rudolf:** *Einzug Christi in Jerusalem.* Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 264, Nr. 6.
o. ABB.

367. **Endres, Bernhard:** *Christus mit den Jüngern am Ölberge.* Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 270, Nr. 5.
o. ABB.

368. **Endres, Bernhard:** *DieKreuztragung Christi.* Lithographie von A. Arnst, gr. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 270, Nr. 3.
o. ABB.

369. **Engel, Otto Heinrich:** *Beweinung Christi.*
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 469.

370. **Engerth, Eduard:** *Die Heilige Dreieinigkeit.* Öl auf Leinwand, Hauptaltarbild, Laubau, neuerbaute Stiftskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 272, Nr. 3.
o. ABB.

371. **Engerth, Eduard:** *Die Kreuztragung Christi.* Fresko, Altlerchenfeld, Kirche, nördliches Seitenschiff.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 272, Nr. 2.
o. ABB.

372. **Engerth, Eduard:** Apsisgemälde. Fresko, Altlerchenfeld, Kirche.
LIT: o.A.
ABB: SEELIGER, Stephan: Die Alterlechenfelder Kirche in Wien, in: *Das Münster*, 1965, H. 11/12, Bd. 18, S. 420, Nr. 11.

373. **Ensor, James:** *Kreuzigung Ensors,* 1886. Zeichnung.
LIT: SCHADE 1971, S. 76. - LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 320.
ABB: LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, Nr. T 77a.

374. **Ensor, James:** *Christi Einzug in Brüssel,* 1888.
LIT: HAESSAERTS, P: James Ensor, Stuttgart 1957, S. 180. - SCHADE 1971, S. 68. - LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 318-320. - HARBART 1981, S. 24-28.
ABB: HARBART 1981, S. 26f.

375. **Ensor, James:** *Der Schmerzensmann,* 1891.
LIT: LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 320f.
ABB: Ebda., Nr. T 77b.

376. **Ensor, James:** *Ecce Homo oder: Christus und die Kritiker,* 1891.
LIT: LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 321-323.- RASCHZOK 1999, S. 48-68.
ABB: Ebda. S. 445, Nr. 2.

377. **Ensor, James:** *Ecce Homo,* 1891.
LIT: LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 320f.
o. ABB.

378. **Erler, Erich:** *Kruzifix vor Gebirgslandschaft.* Leinwand, Verbleib unbekannt.
LIT: o.A.
ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 1, München 1981, S. 304.

379. **Ernst, Philipp:** *Porträt des fünfjährigen Max Ernst als Jesuskind,* 1896.
LIT: o.A.
ABB: GEULEN 1983, S. 293.

380. **Eulenburg, Olga:** *Die Grablegung*, 1887.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 281, Nr. 2.
o. ABB.

381. **Eulenburg, Olga:** *Christus in Gethsemane*, 1889.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 281, Nr. 5.
o. ABB.

382. **Exter, Julius:** *Karfreitag*, 1895. Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Mittelteil eines Triptychons, München, Neue Pinakothek.
LIT: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 1, S. 309.
ABB: Ebda., Bd. 1, S. 308.

383. **Fahrenkrog, Ludwig:** *Kreuzigung Christi,* um 1893. Gemälde.
LIT: o.A.
o. ABB.

384. **Fahrenkrog, Ludwig:** *Christus predigend*, 1901.
LIT: ANONYMUS: Ludwig Fahrenkrog, *Der Türmer*, 9, 1906/07, S. 146ff. - STORCK, Karl: Von der äußeren Erscheinung Christi, in: *Der Türmer*, 9, Nr. 2, 1907, S. 127. - ANONYMUS: Um einen neuen Jesustyp in der Malerei, *Hochland*, 6, 1908/09, S. 237-239.
ABB: GROSS 1989, S. 238, Abb. 275.

385. **Fahrenkrog, Ludwig:** *Es ist vollbracht*, 1905. Zeichnung.
LIT: STORCK 1907, S. 126-129. - NITHACK-STAHN, Walther: Zum Christustypus. Eine Umfrage. II., in: *Der Türmer*, 9, Bd. 2, 1907, S. 361. - SCHUSTER, Marina: Bildende Künstler als Religionsstifter. Das Beispiel der Maler Ludwig Fahrenkrog und Hugo Höppener, genannt Fidus, in: FABER, Richard u. Volkhard KRECH (Hrsg.): Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte, Würzburg 1999, S. 275-287.
ABB: Ludwig Fahrenkrog. Seine Schöpfungen und ihre Bedeutung für unser Volkstum (= Kunstgabe 2 [der "Schönheit"]), Dresden o. J. [um 1922], unpaginiert, s.a. URL: http://www.zeitenblicke.de.

386. **Fahrenkrog, Ludwig:** *Ecce homo*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: Quelle unbekannt.

387. **Fahrenkrog, Ludwig:** *Ecce homo*. Gemälde.
LIT: STORCK 1907, S. 126-129.
ABB: Quelle unbekannt.

388. **Fahrenkrog, Ludwig:** *Lichtgestalt*. Aquarell
LIT: o.A.
ABB: SCHUSTER, Marina: Bildende Künstler als Religionsstifter. Das Beispiel der Maler Ludwig Fahrenkrog und Hugo Höppener, genannt Fidus, in: FABER, Richard u. Volkhard KRECH (Hrsg.): Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte, Würzburg 1999, S. 285.

389. **Feldmann, Louis:** *Der Jüngling zu Nain.* Aus der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1896.
LIT: o.A.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 60.

390. **Feldmann, Louis:** *Gang nach Emmaus*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: LILL, Georg: Das Problem der christlichen Kunst, in: *Die christliche Kunst*, 21, 1924/25, S. 65.

391. **Feldmann, Louis:** *Thomas*. Gemälde.
LIT: POPP, Josef: Die Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1899, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899-1900, S. 124.
o. ABB.

392. **Feldmann, Louis:** *Pietà*. Ölgemälde, 55,2 x 62,2 cm. Versteigert bei Jackson's, Dienstag, 4. Dezember 2007, Lot 292.
LIT: URL: http://www.artnet.de.
ABB: Ebda.

393. **Feldmann, Louis:** *Flucht nach Ägypten*. Ölgemälde, 50,8 x 55,8 cm. Versteigert bei Jackson's, Dienstag, 15, Juli 2008, Lot 292.
LIT: URL: http://www.artnet.de.
ABB: Ebda.

394. **Feldmann, Louis:** *Der Auferstandene Christus erscheint den Aposteln*. Ölgemälde, 120 x 95,5 cm. Versteigert bei Jackson's, Dienstag, 23, Juli 2008.
LIT: URL: http://www.artnet.de.
ABB: Ebda.

395. **Feldmann, Louis:** Kreuzwegstationen. Köln-Deutz, Sankt Heribert.
LIT: o.A.
ABB: URL: http:/www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.com.

396. **Feldmann, Louis:** Kreuzwegstationen. Dortmund, Probsteikirche.
LIT: o.A.
ABB: URL: http:/www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.com.

397. **Feldmann, Louis:** Kreuzwegstationen. Düsseldorf, Sankt Rochus.
LIT: o.A.
ABB: URL: http:/www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.com.

398. **Feldmann, Louis:** Stigmatisation des Heiligen Franziskus.
LIT: o.A.
o. ABB.

399. **Feuerbach, Anselm:** *Grablegung Christi*, 1851.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 296, Nr. 24.
o. ABB.

400. **Feuerbach, Anselm:** *Pietà*, 1863. München, Schackgalerie.
LIT: PECHT, Friedrich: Die Kunstausstellung. VI, in: *Unterhaltungsblatt Neueste Nachrichten*, 60, 30.7.1863, S. 104. - SCAPINELLI, Carl: München: Anselm Feuerbach, in: *Die christliche Kunst*, 1, 1904/05, S. 79. - HAACK 1907, S. 255. - HEYCK, Ed.: Feuerbach (Künstler-Monographien Nr. 76), Bielefeld/Leipzig 1925, S. 105. - PRIEBE 1932, S. 31. - HARTMANN 1954, S. 33. - BRINGMANN 1987, S. 152f u. S. 244f, Kat. Nr. 67.
ABB: HAACK 1907, S. 254. – BRINGMANN 1987, S. 245, Kat. Nr. 67.

401. **Feuerbach, Anselm:** *Grablegung Christi.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 297, Nr. 35.
o. ABB.

402. **Feuerbach, Anselm:** *Beweinung Christi.*
LIT: GRADMANN 1902, S. 592.
o. ABB.

403. **Feuerstein, Martin:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1893. Öl auf Leinwand, 108 x 146 cm, Freising, Diözesanmuseum.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 212, Nr. 85.
ABB: Ebda.

404. **Feuerstein, Martin:** *Erste Kreuzwegstation*, 1898. Kreuzwegzyklus, München, Pfarrkirche Sankt Anna im Lehel.
LIT: o.A.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 79.

405. **Feuerstein, Martin:** *Selbstporträt mit Christuserscheinung,* um 1900. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.wikipedia.org.

406. **Feuerstein, Martin:** Altarbilder und Wandverkleidung mit Kreuzwegsstationen, Villingen Münster Unserer Lieben Frau.
LIT: o.A.
o. ABB.

407. **Feuerstein, Martin:** Ausmalung der deutschen Nationalkapelle in Sant' Antonio in Padua.
LIT: STAUDHAMMER, 1906-07, S. 265ff. - HARTMANN 1954, S. 28.
o. ABB.

408. **Feuerstein, Martin:** *Krankenheilender Christus.*
LIT: HARTMANN 1954, S. 29.
o. ABB.

409. **Feuerstein, Martin:** *Pietà.* Berlin, Corpus Christi Kirche, Gedächtnisaltar.
LIT: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 67.
ABB: Ebda.

410. **Feuerstein, Martin:** *Pietà.* Skizze.
LIT: o.A.
ABB: UHR, Horst: Lovis Corinth, Berkeley 1990, S. 47, Fig. 22.

411. **Filiger, Charles:** *Christus umgeben von Engeln*, 1892. New York, Arthur Altschul Collection.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 20.

412. **Filiger, Charles:** *Haupt Christi*, um 1892.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 142.

413. **Fischer, Joseph Anton:** *Christus im Tempel.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 306, Nr. 1,7.
o. ABB.

414. **Fitger, Arthur:** *Christus,* 1871/72. Wandgemälde, lebensgroß, Bremen, Friedenskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 308, Nr. 2.
o. ABB.

415. **Fitger, Arthur:** *Der barmherzige Samariter,* 1873. Wandgemälde in Wachsfarben, Bremen, Rembertikirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 308, Nr. 5.
o. ABB.

416. **Flandrin, Hippolyte:** *Einzug in Jerusalem*, um 1842-46. Wandgemälde, Paris, Saint-Germain-des-Près.
LIT: o.A.
ABB: Postkarte, Edition Chantal Chatillon.

417. **Flandrin, Hippolyte:** *Einzug in Jerusalem*, um 1842-44. Stich nach seinem Wandgemälde in Saint-Germain-des-Près, Paris, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes.
LIT: DRISKEL 1992, S. 126ff.
ABB: Ebda., S. 127, Nr. 47.

418. **Flandrin, Hippolyte:** *Pietà*, 1842-44. Lyon, Musée des Beaux Arts.
LIT: DRISKEL 1992, S. 8ff.
ABB: Ebda., S. 10, Nr. 3.

419. **Flandrin, Hippolyte:** *Christus mit Heiligen,* 1855. Wandgemälde, Lyon, Saint-Martin-d'Ainay.

LIT: DRISKEL 1992, S. 148.
ABB: Ebda., S. 129, Nr. 59.

420. **Flandrin, Hippolyte:** *Kreuzigung*, um 1860.Wandgemälde, Paris, Saint-Germain-des-Près.
LIT: FOUCART 1987, S. 49. - DRISKEL 1992, S. 128f.
ABB: Ebda., S. 129, Nr. 48.

421. **Flandrin, Hippolyte:** *Pietà*, um 1861.
LIT: o.A.
ABB: DRISKEL 1992, S. 125, Nr. 46.

422. **Flandrin, Hippolyte:** *Le Christ remettant les clefs à Saint-Pierre,* um 1861. Ölstudie zum Wandgemälde, Paris, Saint Séverin, Paris, Privatsammlung.
LIT: DRISKEL 1992, S. 124ff.
ABB: Ebda., S. 125, Nr. 46.

423. **Flandrin, Hippolyte:** *Abendmahl,* um 1861. Zeichnung nach seinem Wandgemälde in Saint-Germain-des-Près, Paris, um 1861, Poitiers, Musée des Beaux Arts.
LIT: DRISKEL 1992, S. 124ff.
ABB: Ebda., S. 125, Nr. 45.

424. **Flandrin, Hippolyte:** *Tête du Christ* (Selbstporträt), Zeichnung nach seinem Wandgemälde (*Kreuzigung*) in Saint-Germain-des-Près, Paris, Musée de Lyon.
LIT: o.A.
ABB: Postkarte.

425. **Flandrin, Hippolyte:** *Schlüsselübergabe.* Ölstudie zum Wandgemälde, Paris, Saint-Germain-des-Pres.
LIT: o.A.
ABB: DRISKEL 1992, S. 125. Nr. 45.

426. **Flesch-Brunningen, Ludwig von:** *Golgatha.*
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1898, 1. Hbd., S. 133.

427. **Flinzer, Fedor:** *Die Bergpredigt,* 1869. Bleistift auf Papier.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 313, Nr. 4.
o. ABB.

428. **Frank, Julius:** *Die Himmelfahrt Christi,* 1865-67. Monumentaler Freskenzyklus, Gostyn/Posen, Kirche der Philippiner-Kongregation.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 320, Nr. 3.
o. ABB.

429. **Frank, Julius:** *Christus in Emmaus, den Jüngern das Brot segnend.* Wandgemälde, fürstlich Waldburgsches Schloß Wolfegg/Württemberg, Speisesaal.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 320, Nr. 5.
o. ABB.

430. **Frank, Julius:** *Christus als guter Hirt.* Stich, gestochen von Adrian Schleich, qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 320, Nr. 10.
o. ABB.

431. **Friedrich, Caspar David:** *Das Kreuz im Gebirge*, 1807-1808. Tetschener Altar (Rahmen von Karl Gottlieb Kühn), Ölgemälde, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
LIT: MAUER 1946, S. 37f. - LANKHEIT, Klaus: Caspar David Friedrich und der Neuprotstantismus, in: *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 24, 1950, S. 129-143. - LANKHEIT 1965, S. 159. - BIALOSTOCKI, Jan: Tor und Tod bei Caspar David Friedrich, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald (Sonderbd.), Greifswald 1974. - ANDRÉE 1981, S. 84. - ROSENBLUM 1981, S. 27. - EIMER, Gerhard: Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. 1), Frankfurt 1982. - PFEIFFER 1986, S. 67. - SIMSON 1988, S. 82. - TELESKO, Werner: Christliche Kunst im Zeitalter des Historismus - Bemerkungen zu einigen Bruchlinien zwischen Religion und Geschichte im 19. Jahrhundert, in: *Das Münster*, 49, 1996, S. 286. - AK: ARENT DE GELDER (1645-1727). Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger, Kat. Ausst. Dortrecht Museum/Wallraf-Richartz-Museum Köln 1998/99, Gent 1998, S. 244ff.
o. ABB.

432. **Frölich, Lorenz:** *Der barmherzige Samariter,* um 1847.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 337, Nr. 3.
o. ABB.

433. **Fugel, Gebhard:** *Christus heilt Kranke,* 1884/85. Ölgemälde, 160 x 200 cm, Altötting, Provinzhaus Heilig Kreuz.
LIT: PECHT 1886, S. 127ff. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 339, Nr. 1. - SMITMANS, Adolf: Das Christusbild Gebhard Fugels, in: *Heilige Kunst, Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart,* 1978, S. 45ff. - SMITMANS 1980, S. 176ff. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 158.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 1885. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 158.

434. **Fugel, Gebhard:** *Himmelfahrt Christi*, spätestens 1885. Plafondgemälde.
LIT: o.A.
ABB: *Archiv für christliche Kunst*, 1895, Nr. 7.

435. **Fugel, Gebhard:** *Kreuzabnahme,* 1890.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 339, Nr. 4.
ABB: *Kunst für Alle,* 1890, o.S.

436. **Fugel, Gebhard:** *Göttlicher Kinderfreund*, 1893.
LIT: o.A.
ABB: ROTHES 1925, S. 22, Abb. 8.

437. **Fugel, Gebhard:** Panorama in Altötting, 1902/03.
LIT: o.A.
ABB: STREICHER, Gerhard: Panorama Museum, in: Vernissage, o.J., S. 23.

438. **Fugel, Gebhard:** *Seepredigt,* 1924.
LIT: o. A.
o. ABB.

439. **Fugel, Gebhard:** *Jesus heilt die Kranken,* um 1924. Öl auf Leinwand, 87,5 x 120 cm, Freising, Diözesanmuseum.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 213, Kat. 87.
ABB: AK: TRIER 1996, S. 68.

440. **Fugel, Gebhard:** *Abendmahl.* Aus der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1897.
LIT: o.A.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 61.

441. **Fugel, Gebhard:** *Pfingstpredigt.* Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Deuchelried. Aus der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1900.
LIT: o.A.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 62.

442. **Fugel, Gebhard:** *Christus vor dem hohem Rat.* Aus der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1900.
LIT: o.A.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 62.

443. **Fugel, Gebhard:** *Christus vor Pilatus.*
LIT: POPP, Josef: Die Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1899, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899-1900, S. 124.
o. ABB.

444. **Fugel, Gebhard:** *Geißelung Christi.*
LIT: o.A.
ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 3, S. 381, Nr. 554.

445. **Fugel, Gebhard:** *Guter Hirte.*
LIT: o.A.
ABB: ROTHES 1925, S. 118, Abb. 122.

446. **Fugel, Gebhard:** *Madonna mit Kind.* Altarbild, Ludwigsburg
LIT: o.A.
ABB: ROTHES 1925, S. 60, Abb. 56.

447. **Fugel, Gebhard:** 24 Schulwandbilder. Transportable Tafelbilder auf Pappe.
LIT: THIEME-BECKER 1916, Bd. 12, S. 577. - RONIG, in: AK: TRIER 1996, S. 39.
o. ABB.

448. **Fugel, Gebhard:** *Christus, das Kreuz tragend/ Weinet nicht über mich, sondern hütet euch und eure Kinder.*
LIT: PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 280. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 339, Nr. 2.
ABB: PECHT, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 277.

449. **Fugel, Gebhard:** *Der Gottessohn.*
LIT: o.A.
ABB: ROTHES 1925, S. 121, Abb. 125.

450. **Fugel, Gebhard:** *Christi Gebet.* Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: LILL, Georg: Das Problem der christl. Kunst, in: *Die christliche Kunst*, 21, 1924/25, S. 67.

451. **Füger, Heinrich Friedrich:** *Die Erhöhung des Messias am Kreuze,* 1813.
LIT: HAGEN 1857, Bd.1, S. 123f. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 339f, Nr. 11.
o. ABB.

452. **Füger, Heinrich Friedrich:** *Gefangennehmung des Messias im Garten,* um 1816.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 340, Nr. 17.
o. ABB.

453. **Füger, Heinrich Friedrich:** Darstellungen zu Klopstocks „Messiade“. 20 Gemälde, je 46 x 36 cm. Stiche hierzu durch J. F. Seyboldt (12 Blätter), A. C. Seyboldt (2 Blätter) und A. Reindel (2 Blätter).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 340, Nr. 19-38.
o. ABB.

454. **Füger, Heinrich Friedrich:** *Christus schwört Gott-Vater, die Menschheit zu erlösen*. Bleistift auf Papier, 48 x 36.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 341, Nr. 2.
o. ABB.

455. **Füger, Heinrich Friedrich:** *Christus mit Gott-Vater im Himmel thronend*. Bleistift auf Papier, 48 x 36 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 341, Nr. 3.
o. ABB.

456. **Füger, Heinrich Friedrich:** *Christus verweist Luzifer*. Tintenzeichnung. Versteigert als Lot 36 am 13. April 2005 in Wien, Palais Dorotheum.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www. artvalue.com.

457. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus auf dem Ölberge*, 1818. Aquarell.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 344, Nr. 9.
o. ABB.

458. **Führich, Joseph Ritter von:** *Nach der Kreuzigung*, 1818. Tuschzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 344, Nr. 12.
o. ABB.

459. **Führich, Joseph Ritter von:** *Blatt mit Reiter und Christus* u. *Blatt mit 4 Figuren*, um 1819. Dresden, Privatbesitz.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

460. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Taufe Christi*, 1819. Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 344, Nr. 16.
o. ABB.

461. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus vor seiner Gefangennahme*, 1822. Bleistiftzeichnung. Radierung hierzu von Führich, 1822. Die Zeichnung ist evtl. identisch mit *Christus am Ölberg* von Führich, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, ein gleichnamiges Bild befindet sich in Innsbruck, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 344, Nr. 24
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

462. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Heilige Familie bei der Arbeit*, 1827. Stich.
LIT: WÖRNDLE 1925, S. 13.
ABB: Ebda., S. 9, Abb. 16.

463. **Führich, Joseph Ritter von:** *Heiliger Josef mit Jesusknaben*, 1827. Innsbruck, Privatbesitz.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

464. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der Triumph Christi*, vor 1832. 11 Federzeichnungen, Prag, Privatbesitz (von Lanna). 1839 in Wien bei Mey & Widmeyer radiert, qu. fol., gestochen von A. Petrak 1856, gr. qu. fol. Regensburg, Manz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 48. - FISCHER, Adolf: Josef von Führich. Zur hundersten Wiederkehr seines Geburtstages, 9. Februar 1900, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 230.
o. ABB.

465. **Führich, Joseph Ritter von:** *Flucht nach Ägypten*, 1834. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

466. **Führich, Joseph Ritter von:** Gemälde der Kreuzwegkapellen, um 1836. Prag, Sankt Laurenzberg. Gestochen von W. Zelisko, Joseph Skala und Joseph Battmann 1836 fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 342, Nr. 20.
o. ABB.

467. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus*, 1838. Tuschzeichnung, 17 x 29 cm, Wien, akademische Bibliothek.
LIT: PAUL, Richard: Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst. Der Triumphzug Christi, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 142f. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 52.
o. ABB.

468. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Herbergssuche in Bethlehem/Ankunft der Hl. Familie vor der Herberge in Bethlehem*, 1838. Ölgemälde, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

469. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der Triumph Christi*, vor 1840. Öl auf Goldgrund, 36 x 77 cm, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 342, Nr. 25. - AK: DEUTSCHE ROMANTIK 1965, S. 228.
ABB: Ebda.

470. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der Triumph Christi*, 1840. Öl auf Goldgrund, 36 x 77 cm, Variante des Berliner Gemäldes, Posen Nationalmusem.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 342.
ABB: KALINOWSKI, Konstanty u. HEILMANN, Christoph (Hrsg.): Sammlung Graf Raczynski, München 1992, Abb. 5.

471. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Hochzeit zu Kana,* 1841. Radierung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 348, Nr. 5.
ABB: Buddeus' Album deutscher Künstler in Original-Radierungen (qu. fol.).

472. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der heilige Kreuzweg in 14 Stationen*, 1844-48. Wandgemälde in Freskotechnik, Wien, Sankt Johann Nepomuk.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 343, Nr. 3.
ABB: URL: http://www.pfarre-nepomuk.at.

473. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der heilige Kreuzweg in 14 Stationen*, 1844-48. Karton.
LIT: o.A.
ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 237.

474. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Menschwerdung Christi. Christus verlässt den Himmel, um sich hinzugeben für die Erkösung der Menschheit*, um 1845. Lithographie von Ch. Becker nach einer Zeichnung Führichs, imp. fol.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 58. - WÖRNDLE 1925, S. 15 datiert das Blatt auf die Zeit vor 1838.
ABB: Ebda., S. 12, Abb. 19.

475. **Führich, Joseph Ritter von:** *Leidensweg Christi,* 1846. Fresko, Wien, Johanneskirche.
LIT: FISCHER, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 231.
o. ABB.

476. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Heilung des Tobias*, um 1847. Zeichnung, Wiener Künstleralbum. Gestochen von A. Petrak fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 59.
o. ABB.

477. **Führich, Joseph Ritter von:** *Waldbächlein und Tannenbaum*. Illustration zu: Redwitz: „Märchen" von 1847.
LIT: WÖRNDLE 1925, S. 18.
ABB: Ebda., S. 15, Abb. 23.

478. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der wundersame Fischfang*, 1848. Insbruck, Privatbesitz (Familie Wörndle).
LIT: AK: KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 1966. - AK: THE AGE OF NEO-CLASSICISM, Kat. Ausst. Royal Academy u. Victoria & Albert Museum London 1972, London 1972, Nr. 92.
ABB: AK: KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 1966, Nr. 54.

479. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus übergibt Petrus die Schlüssel*, 1848. Esztergom, Keresztény Múzem.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php.

480. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die klugen und die törichten Jungfrauen*, um 1849. Zeichnung. Stahlstich von Joseph Leudner 1849 qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 62.
o. ABB.

481. **Führich, Joseph Ritter von:** *Das Leben und Wirken des Heilandes*, 1850-60. Wandgemälde in Freskotechnik, Altlerchenfeld, Kirche zu den sieben Zufluchten.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 343f, Nr. 4 u. S. 344, Nr. 3. - FISCHER, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 231.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg. (Entwurfszeichnung für das Fresko: *Tod, Himmelfahrt und Krönung Mariä*, um 1851, Innsbruck, private Sammlung).

482. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus auf dem Ölberg*, Mitte 19. Jahrhundert. Innsbruck, Privatbesitz.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

483. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus predigt aus dem Schiffe des Petrus*, 1855. Bleistiftzeichnung, L. v. Führich.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 59.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 232.

484. **Führich, Joseph Ritter von:** *Frühling,* 1855. Zeichnung, Essen, Museum Folkwang. Stich von Friedrich Ludy.
LIT: BECKER 1888, S. 114f.
ABB: Essen, Museum Folkwang (Zeichnung).

485. **Führich, Joseph Ritter von:** Titelstich, gestochen von A. Petrak, aus Clemens Brentano: „Das Leben unseres Herrn und Heilandes nach den Gesichten der Anna Katharina Emmerich“, 2. Bd., Regensburg 1858.
LIT: SCHINDLER 1982, S. 182, Nr. 48.
ABB: Ebda., S. 183.

486. **Führich, Joseph Ritter von:** *Roma.* Zeichnung/*Rom als Herrin der Welt*, 1860. Stich von Friedrich Ludy, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
LIT: BECKER 1888, S. 114f.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg (Stich).

487. **Führich, Joseph Ritter von:** *Auferweckung des Lazarus,* um 1860. Ölskizze, 31,5 x 39 cm, Entwurf für die Freskenausstattung der Altlerchenfelder-Kirche in Wien, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer.
LIT: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 121.
ABB: LANKHEIT 1971, Nr. 9. - AK: DIE NAZARENER 1977, S. 146, C9.

488. **Führich, Joseph Ritter von:** *Nachfolge Jesu,* um 1868. Holzschnitte zur Illustrierung Thomas von Kempens „Nachfolge Christi“.
LIT: ANONYMUS: Thomas von Kempen, Nachfolge Christi, illustriert von Führich, in: *Christliches Kunstblatt*, 27, 1885, Nr. 2, S. 26-28. - SPRINGER ^{3}1925, S. 35. - PRIEBE 1932, S. 19.
ABB: ANONYMUS 1885, in: *Christliches Kunstblatt*, 1885, S. 27 (*Christus das junge Bäumchen pflegend/Christus als Gärtner*). - WÖRNDLE 1925, S. 29, Abb. 44 (*Kommet alle zu mir).*

489. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus weint über Jerusalem*, 1871. Bleistiftzeichnung, L. v. Führich.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 346, Nr. 89.
o. ABB.

490. **Führich, Joseph Ritter von:** *Gleichnis von den Lilien des Feldes und den Vögeln des Himmels*, um 1872. Bleistiftzeichnung.
LIT: WÖRNDLE 1925, S. 30.
ABB: Ebda., S. 28, Abb. 42. - *Ars Sacra*, 2te Serie, (o.J.), o.S.

491. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christis Einkehr bei der gläubigen Seele zum hl. Abendmahl*, Holzschnitt zur „Nachfolge Christi“ von Thomas A. Kempis, 1875.
LIT: o.A.
o. ABB.

492. **Führich, Joseph Ritter von:** *Grosses Abendmahl*, 1883. Wien, Speisesaal Kapuzinerorden.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 343, Nr. 53.
o. ABB.

493. **Führich, Joseph Ritter von:** *Begegnung Maria's mit ihrem göttlichen Sohne auf dem Wege nach Calvaria.* Kreidezeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 346, Nr. 89.
o. ABB.

494. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus und Petrus auf dem Meere.* Reichenberg, Privatbesitz (Franz von Sigmund).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 345, Nr. 68.
o. ABB.

495. **Führich, Joseph Ritter von:** *Er ist auferstanden*. 15 Zeichnungen, Privatbesitz (A. Dürr). Holzschnitte hierzu angefertigt von August Gaber und K. Oertel gr. qu. fol., Leipzig, Privatbesitz (A. Dürr).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 346, Nr. 84.
o. ABB.

496. **Führich, Joseph Ritter von:** *Ankunft Christi zum Gericht*. Federzeichnung aus einem unvollendeten Zyklus über die evangelischen Perikopen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 124.
o. ABB.

497. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Taufe Christi*. Tuschzeichnung, 32 x 22 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 130.
o. ABB.

498. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der gute Hirt*. Federzeichnung, 24 x 19 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 131.
o. ABB.

499. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Jünger zu Emmaus*. Federzeichnung, 17 x 26 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 132.
o. ABB.

500. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus beweint*. Sepiazeichnung, 42 x 65 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 133.
o. ABB.

501. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus, der gute Hirt*. Bleistiftzeichnung, Basel, Galerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 136.
o. ABB.

502. **Führich, Joseph Ritter von:** *Tu es Petrus*. Zeichnung, Privatbesitz (Fürstin Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 138. - AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 32.
o. ABB.

503. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus und Petrus auf dem Meere*. Zeichnung, Privatbesitz (Fürstin Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 139.
o. ABB.

504. **Führich, Joseph Ritter von:** *Zeichnungen aus dem Leben Christi*. Zeichnungen (Hering und Remington, London).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 115.
o. ABB.

505. **Führich, Joseph Ritter von:** *Jüngstes Gericht* (Fragment). Getuschte Federzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 347, Nr. 146.
ABB: Heliographie hierzu in: *Graphische Künste*, VIII.

506. **Führich, Joseph Ritter von:** *Auferweckung der Tochter des Jairus*. Prag, Galerie der Kunstfreunde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 342, Nr. 37.
o. ABB.

507. **Führich, Joseph Ritter von:** *Geschichte des verlorenen Sohnes*. Lithographien.
LIT: HARTMANN 1954, S. 17f.
o. ABB.

508. **Führich, Joseph Ritter von:** *Nach dem Ölberg.*
LIT: PRIEBE 1932, S.18.
ABB: DREGER, Moritz: Joseph Führich, Wien 1912, Textb., Taf. 34.

509. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus und die Emmausjünger / Selig sind die Trauernden.* Leipzig, Privatbesitz.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

510. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der Versucher verlangt, daß Christus Steine in Brot verwandele.* Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 344, Nr. 30.
o. ABB.

511. **Führich, Joseph Ritter von:** *Der Versucher zeigt Christo die Reiche der Welt.* Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 344, Nr. 31.
o. ABB.

512. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die Gefangennahme des Heilands.* Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 344, Nr. 32.
o. ABB.

513. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christis Gang nach Gethsemane.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 342, Nr. 13. - HARTMANN 1954, S. 18.
o. ABB.

514. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus auf dem Ölberg.* Zeichnung, Innsbruck.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

515. **Führich, Joseph Ritter von:** *Die heilige Familie.* Zeichnung, Innsbruck Privatsammlung.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

516. **Führich, Joseph Ritter von:** *Christus schläft im Seesturm.* Bleistiftzeichnung, 25,5 x 35 cm, Wien, Albertina.
LIT: o.A.
ABB: ROGNER / BERNHARD 1965, Bd. 1, S. 447.

517. **Führich, Joseph Ritter von:** *Krönung Mariens.* Aus: „Rosa Mystica". Zyklus der Rosenkranzbilder.
LIT: WÖRNDLE 1925, S. 17.
ABB: Ebda., S. 13, Abb. 20.

518. **?Führich, Joseph Ritter von:** *Grablegung Christi.* Ölgemälde, 33 x 23cm, Schweinfurt, Sammlung Schäfer. Ursprünglich Schnorr von Carolsfeld zugeschrieben.
LIT: AK: KLASSIZISMUS UND ROMANTIK IN DEUTSCHLAND 1966, S. 92, Nr. 159. - TEICHMANN 2001, S. 318, Kat. Nr. 40.
ABB: Ebda., S. 221, Abb. 89.

519. **?Führich, Joseph Ritter von:** *Grablegung.* Bleistiftzeichnung koloriert, 33 x 43cm, Linz, Stadtmuseum. Ursprünglich Schnorr von Carolsfeld zugeschrieben.

LIT: GROTE 1972, S. 202, Nr. 97.
ABB: TEICHMANN 2001, S. 222, Abb. 90.

520. **Fürst, Max:** *Christus scheidet in Bethanien von seiner Mutter.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 348, Nr. 3.
o. ABB.

521. **Gangloff, Karl Wilhelm:** *Christus, die Kinder segnend /Und er herzete sie und legte die Hände auf sie und segnete sie.* Bleistiftzeichnung mit Tusche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 352, Nr. 1.
o. ABB.

522. **Gassen, Gottlieb (Theophil):** *Die Geburt Christi.* Freskobild, Koblenz, Sankt Kastor.
LIT: SK Koblenz 1999, S. 32 Nr. 245.
o. ABB.

173. **Gauguin, Paul:** *Christus im Olivenhain*, (*Selbstbildnis als Christus am Ölberg*), 1889. Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, West Palm Beach/Florida, Simon Norton Gallery and School of Fine Art.
LIT: ROTHSCHILD, Ruth Deborah: A Study in the Problems of Self-Portraiture. The Self-Portrait of Paul Gauguin. Diss. Phill. Columbia University 1961. - REWALD, John: Von van Gogh zu Gauguin, München/Wien/Basel 1957. WILDENSTEIN, Georges; Gauguin, I: Catalogue, Paris 1964, Nr. 326. - BUSER 1968, S. 375-80; MITTELSTÄDT, Kuno: Die Selbstbildnisse Paul Gauguins, Wien 1968, S. 15. - LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 313-315. - AMISHAI-MAISELS 1985.
ABB: THOMAS 1980, S. 145.

174. **Gauguin, Paul:** *Gelber Christus*, 1889. Gemälde, 92 x 73 cm, Buffalo, Albright Nox Art Gallery.
LIT: MITTELSTÄDT 1968, S. 69. - SCHADE 1971, S. 75. - THOMAS 1980, S. 150. - HARBARTH 1981, S. 33-37.
ABB: THOMAS 1980, S. 151. - HARBARTH 1981, S. 35. - DRISKEL 1992, S. 17, Nr. 5.

175. **Gauguin, Paul:** *Selbstbildnis mit gelbem Christus,* 1889/90. Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Paris, Privatbesitz.
LIT: LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 315-317.
ABB: Ebda., Nr. T. 75.

176. **Gauguin, Paul:** Selbstbildnis *Près de Golgotha*, 1896. Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm, Sao Paulo, Museo de Arte.
LIT: ROTHSCHILD, Ruth Deborah: A Study in the Problems of Self-Portraiture. The Self-Portrait of Paul Gauguin. Diss. Phil Columbia University 1961, S. 105. - WILDENSTEIN, George: Gauguin. I. Catalogue. L' Art français, 16, Paris 1964, S. 324. - MITTELSTÄDT 1968, S. 23, 68, 76. - ANDERSEN, Wayne V.: Gauguins Paradis Lost, New York 1971, S. 184. - LIEBENWEIN-KRÄMER 1977, S. 317f. - GRAY, Christopher: Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin, New York ²1980, S. 65. - AMISHAI-MAISELS 1985, S. 100ff. - RASCHZOK 1999, S. 27-47.
ABB: Ebda., S. 444, Nr. 1.

523. **Gay, Nikolai Nikolayevitch:** *Le Calvaire.* Paris, Musée d' Orsay.
LIT: o.A.
o. ABB.

524. **Gay, Nikolai Nikolayevitch:** *Abendmahl.* Gemälde.
LIT: HENCKEL, Wilhelm: Eine russische Künstlerunterhaltung nach Kasanowskij, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 96.
o. ABB.

525. **Gebhard, Eduard von:** *Kruzifixus*, um 1855. Ölgemälde, 297 x 171 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: GRIES 1995, S. 174, Kat. Nr. A1.
ABB: THOMSON 1991, Abb. 59.

526. **Gebhard, Eduard von:** *Kreuzigung,* um 1860. Ölgemälde, 30 x 40 cm, Verbleib unbekannt.
LIT: GRIES 1995, S. 178, Kat. Nr. A24.
ABB: KITTEL, Gottfried: Unser Onkel Eduard. Erinnungen an Eduard von Gebhardt, Heilbronn 1930, S. 29.

527. **Gebhardt, Eduard von:** *Der Einzug Christi in Jerusalem,* 1863. Ölgemälde, 85 x 95 cm, Wuppertal, Von der Heydt Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360. - GRADMANN 1902, S. 592. - BEYER-DRESDEN, Oskar: Ein Meister der religiösen Kunst, *Der Türmer*, Jg. 10, Bd. 1, 1907-1908, S. 465-469. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168. - GRIES 1995, S. 179f.
ABB: SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 261. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168, Nr. 109. - ROTERS 1998, S. 327.

528. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein,* 1864. Ölgemälde, 72 x 100 cm, Essen, Villa Hügel, Kruppsche Gemäldesammlung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168. - GRIES 1995, S. 180, Kat. Nr. A30.
ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168, Nr. 110.

529. **Gebhardt, Eduard von:** *Kreuzigung* „*Es ist vollbracht*", 1865. Gemälde, Verbleib unbekannt.
LIT: GRIES 1995, S. 181, Kat. Nr. A34.
ABB: Ebda., Abb. 12.

530. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Kreuzigung,* 1866. Ölgemälde, ca. 11' x 7', Reval, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 4. - GRIES 1995, S. 181, Kat. Nr. A35.
o. ABB.

531. **Gebhardt, Eduard von:** *Ecce Homo,* 1870. Ölgemälde, ca. 3' breit, Berlin, Luché Bauer.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 6.
o. ABB.

532. **Gebhardt, Eduard von:** *Das letzte Abendmahl,* 1870. Ölgemälde, 194 x 305 cm, Berlin, National-Galerie, Staatliche Museen.
LIT: ROSENBERG, Adolf: Eduard von Gebhardt, ein Maler der Reformation, in: *Vom Fels zum Meer*, 1884, Bd. 1, S. 299f. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 7. - SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 261. - MADER, W.: Die moderne religiöse Malerei, *Deutsch-evangelische Blätter*, 25, 1900, S. 129-32. - GRADMANN 1902, S. 592. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 170f.
ABB: Ebda., S. 170, Nr. 113.

533. **Gebhardt, Eduard von:** *Ecce Homo,* 1870-75. Ölgemälde, 97 x 123 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: *Die Kunst für Alle*, 1, 1889, S. 253. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr. 34. - GRIES 1995, S. 183, Kat. Nr. A42.
o. ABB.

534. **Gebhardt, Eduard von:** Fünf Zeichnungen: *Christus auf dem Ölberge, Die Jünger von Emmaus, Die Heilung der Kranken am Teiche Bethseda, Die Reinigung des Tempels* und *Ecce Homo,* um 1871.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr. 1-5.
o. ABB.

535. **Gebhardt, Eduard von:** *Kreuzigung,* 1873. Ölgemälde, 173 x 124 cm, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 8. - GRADMANN 1902, S. 592. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 170f.
ABB: Ebda., S. 170, Nr. 114.

536. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Jünger von Emaus,* 1876. Ölgemälde, 2‘ x 2 1/2‘.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 8.
o. ABB.

537. **Gebhardt, Eduard von:** *Ein kleiner Christuskopf,* 1877. Ölgemälde, ca. 3“ hoch, Hamburg, Privatbesitz (Kaufmann Kollmann).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 17.
o. ABB.

538. **Gebhardt, Eduard von:** *Christuskopf,* 1878. Ölgemälde, Lanckwitz, bei Berlin, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 18. - SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 262.
o. ABB.

539. **Gebhardt, Eduard von:** *Christuskopf,* 1878. Ölgemälde, Düsseldorf, Privatbesitz (Ed. Schulte).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 19.
o. ABB.

540. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Himmelfahrt Christi,* 1881. Ölgemälde, 342 x 222 cm, Berlin National-Galerie, Staatliche Museen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 25. - GRADMANN 1902, S. 592. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 171.
ABB: Ebda., S. 171, Nr. 116. - BRAND 1983, S. 377, Nr. 92.

541. **Gebhardt, Eduard von:** *Christus, auf dem Meere wandelnd, erhebt den versinkenden Petrus, der die Linke des Heilands umklammert, mit mahnendem Worte,* 1881. Ölgemälde, Ziegenhals, Kirche, Altarbild / Verbleib unbekannt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 26. - SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 262 (datiert auf 1884, evtl. handelt es sich um eine falsche Datierung oder um ein anderes Gemälde).
ABB: GROSS 1989, Abb. 290.

542. **Gebhardt, Eduard von:** *Auferweckung,* 1882. Ölgemälde.
LIT: o.A.
ABB: ROTERS 1998, Bd. 2, S. 360.

543. **Gebhardt, Eduard von:** *Pietà./Pflege des Leichnams Christi vor der Grablegung,* 1883. Ölgemälde, Eichenholz, 70,5 x 100 cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 28.
o. ABB.

544. **Gebhardt, Eduard von:** *Christus auf dem Meere,* 1884. Gemälde.
LIT: SCHAARSCHMIDT, Friedrich: Eduard von Gebhardt, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 262.
o.ABB.

545. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Kreuzigung,* um 1884. Ölgemälde, 130 x 73 cm, Narwa, protestantische Kirche, Altarbild (oben mit Rundbogenabschluß) / heute Freising, Diözesanmuseum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 360, Nr. 29. - GRIES 1995, S. 195, Kat. Nr. A102.
ABB: THOMSON 1991, Abb. 63.

546. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Predigt in Beziehung zu Christus*, 1884-91. Sieben Wandbilder (Bild sechs u. sieben sind auf einer Wandfläche zusammengefasst), Hannover, Predigerseminar Loccum, Kapitelsaal: 1. *Kreuzigung*. 2. *Johannes der Täufer kommt zu Christus*. 3. *Bergpredigt*. 4. *Tempelausstreibung*. 5. *Hochzeit zu Kana*. 6.u.7. *Gichtbrüchiger und Ehebrecherin*.
LIT: BLEY in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 195-201. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr 7. - GRADMANN 1902, S. 592f. - BONE 1907/08, S. 203ff. - DAUN 1909, S. 746. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 173.
ABB: BONE 1907/08, S. 217. - DAUN 1909, S. 543. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 173, Abb. 121. - GROSS 1989, S. 231, Abb. 262 (*Bergpredigt*).

547. **Gebhardt, Eduard von:** *Segnender Christus/Christus mit dem Kelch,* 1886. Ölgemälde, Liegnitz, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr. 31.
ABB: GROSS 1989, S. 247, Abb. 293.

548. **Gebhardt, Eduard von:** *Thomas,* 1889. Ölgemälde, 59 x 79 cm, Verbleib unbekannt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr. 33.
o. ABB.

549. **Gebhardt, Eduard von:** *Christus und Nikodemus,* 1889.
LIT: GRADMANN 1902, S. 592.
ABB: (hier der Reproduktion als Konfirmationsbild) in: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 21.

550. **Gebhardt, Eduard von:** *Christus vor Pilatus,* 1889. Ölgemälde, Düsseldorf, Städtische Gemäldesammlung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 361, Nr. 34. - PECHT, Friedrich: Die Berliner Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft München, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 321f.
ABB: Ebda., o.S.

551. **Gebhardt, Eduard von:** *Christus und der reiche Jüngling*, 1891/92. Ölgemälde, 105 x 135cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: GRADMANN 1902, S. 592. - GRIES 1995, S. 198f.
ABB: AK: FACETTEN DER HISTORIENMALEREI ZWISCHEN 1800 UND 1900, Kat. Ausst. Düsseldorf, Köln 1999, S. 92.

552. **Gebhardt, Eduard von:** *Der reiche Jüngling,* 1892. Gemälde.
LIT: GROSS 1989, S. 299.
ABB: Ebda., S. 300, Abb. 403.

553. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Bergpredigt,* 1893.
LIT: GROSS 1989, S. 232.
ABB: Ebda., S. 231, Abb. 263.

554. **Gebhardt, Eduard von:** *Der zwölfjährige Christus im Tempel,* 1895. Düsseldorf, Kunstmuseum. LIT: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 171.
ABB: Ebda., S. 172, Abb. 117.

555. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Auferweckung des Lazarus*, 1896. Ölgemälde, 119 x 162 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.

LIT: MARKOWITZ, Irene: Die Düsseldorfer Malerschule, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei, Bd. 2, Düsseldorf 1969, S. 105f. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 166ff. - TELESKO, Werner: Christliche Kunst im Zeitalter des Historismus - Bemerkungen zu einigen Bruchlinien zwischen Religion und Geschichte im 19. Jahrhundert, in: *Das Münster*, 49, 1996, S. 287. - AK: DER TRAUM VOM GLÜCK 1996/97, Bd. 2, Nr. 25.14. - AK: FACETTEN DER HISTORIENMALEREI ZWISCHEN 1800 UND 1900, 1999, S. 89.
ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 223, Abb. VII.

556. **Gebhardt, Eduard von:** Fresken der Düsseldorf, Friedenskirche. 1897-1907. *Einzug nach Jersualem, Christus mit Moses und Petrus,Bergpredigt, Abendmahl* und *Kampf in Gethsemane.*
LIT: BONE, Karl: Prof. Dr. Eduard von Gebhard und seine Gemälde in der Friedenskirche zu Düsseldorf, *Die christliche Kunst*, 4, 1907/1908, S. 201-18. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 174f.
ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 174, Abb. 122 (*Bergpredigt*). - GROSS 1989, S. 199, Abb. 210. (*Abendmahl*). - Bildarchiv Foto Marburg (*Christus mit Moses und Petrus*).

557. **Gebhardt, Eduard von:** *Christus und Nikodemus,* 1898.
LIT: GRADMANN 1902, S. 592.
o. ABB.

558. **Gebhardt, Eduard von:** *Abendmahl*, um 1898. Entwurf.
LIT: GROSS 1989, S. 199.
ABB: Ebda., S. 200, Abb. 212.

559. **Gebhardt, Eduard von:** *Jesus und die Jünger auf dem stürmischen Meer*, 1901/02. Ölgemälde, 82,7 x 107,8 cm, Essen, Museum Folkwang.
LIT: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 166ff. - GRIES 1995, S. 207, Kat. Nr. A161.
ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 167, Abb. 108.

560. **Gebhardt, Eduard von:** *Die Bergpredigt,* 1903.
LIT: GROSS 1989, S. 232.
ABB: Ebda., S. 233, Abb. 266.

561. **Gebhardt, Eduard von:** *Christus in der Tür*, um 1904. Verbleib unbekannt.
LIT: GRIES 1995, S. 209, Kat. Nr. A169.
o. ABB.

562. **Gebhardt, Eduard von:** *Abendmahl*, 1905. Vorstudie, Hannover, Niedersächsischen Landesgalerie.
LIT: GROSS 1989, S. 199.
ABB: Ebda., S. 200, Abb. 211.

563. **Gebhardt, Eduard von:** *Pietà.*
LIT: ANONYMUS (gez. D.B.): Neue Gemälde bei Fritz Gurlitt in Berlin, in: *Tägliche Rundschau* 1883, S. 1106f.
o. ABB.

564. **Gebhardt, Eduard von:** *Auferweckung der Tochter von Jairus*. Skizze.
LIT: o.A.
ABB: WIORA 1971, Taf. XXV.

565. **Gebhardt, Eduard von:** *Kopfstudie eines Kruzifixus*.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 4, S. 209.

566. **Geiger:** *Christus und Judas Ischarioth, „eine poetsche Phantasie"*.
LIT: ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 467f.

o. ABB.

567. **Geiger:** *Christus am Ölberg.*
LIT: o.A.
ABB: DETZEL, Heinrich: Christliche Ikonographie, Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst, 2 Bde, Freiburg/Br. 1894, Bd. 1, S. 357.

568. **Gentz, Karl Wilhelm:** *Christus und Magdalena beim Pharisäer Simon*, 1853. Gemälde, Neuruppin, Pfarrkirche.
LIT: o.A.
o. ABB.

569. **Gentz, Karl Wilhelm:** *Christus bei den Zöllnern, von den Pharisäern zurechtgewiesen,* 1857. Gemälde, 12‘ x 16‘, Chemnitz, Städt. Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 376, Nr. 5.
o. ABB.

570. **Gérôme, Jean-Leon:** *Jerusalem* (Die Kreuzigung), 1867. Ölgemälde, 82 x 144 cm, Paris, Musée d‘ Orsay.
LIT: COSTA, Valérie da: Das neue Erscheinen Christi, in: *Welt und Umwelt der Bibel*, 18, 2000, S. 46f.
ABB: Ebda. - URL: http://www.museeorsay.fr.

571. **Geselschap, Franz:** Entwurf für die Friedenskirche in Potsdam.
LIT: GRADMANN 1902, S. 594.
o. ABB.

572. **Gey, Leonhard:** *Verklärung Christi, Christus über den Wolken*, 1876. Entwurf für Wurzen, gotische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 383, Nr. 5.
o. ABB.

573. **Gillmeister, Ernst:** *Himmelfahrt Christi mit Maria und Johannes*. Glasgemälde, Schwerin, Dom, Heiligblutkapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 387, Nr. 1.
o. ABB.

574. **Gillmeister, Ernst:** Fünf große Glasgemälde: 1. *Das Opfer Noahs, Das Opfer Abrahams Moses mit den Gesetzestafeln; darüber: Erzengel Michael und Gabriel, darunter Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies u. das erste Elternpaar.* 2. *Die Richter, Könige und Propheten.* 3. *Die Taufe im Jordan, Geburt Christi und Christus im Tempel*, 4. *Kreuzigung, darunter das Abendmahl,* 5. *Christus als Gärtner, Dreieinigkeit, Grablegung und drei Marien am Grabe.* Glasgemälde, Schwerin, Schloßkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 387, Nr. 3.
ABB: STÜLER/PROSCH /HILLEBRAND (Hrsg.): Das Schloß zu Schwerin, Berlin 1869.

575. **Glötzle, Ludwig:** *Tu es Petrus,* 1876/77. Gemälde für den Hochaltar, Immenstadt, Pfarrkirche.
LIT: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 31.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 67.

576. **Glötzle, Ludwig:** *Kreuzigung*, 1893.
LIT: HARTMANN 1954, S. 27.
ABB: SCHMID-BREITENBACH: Ludwig Glötzle. Zu seinem 60. Geburtstag, in: *Die christliche Kunst*, 3, 1906-07, S. 265ff. - BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 31.

577. **Glötzle, Ludwig:** *Mutterliebe*, 1917. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.de.

578. **Glötzle, Ludwig** (zugeschrieben)**:** *Ecce homo*. Öl auf Karton, 21 x 17 cm.
LIT: THIEME-BECKER, Bd. 14, 1921, S. 263.
ABB: URL: http://www.allgaeuer-auktionshaus.de/cgi-bin/auktion/katalog.pl.

579. **Glötzle, Ludwig:** *Beweinung*. Immenstadt, Friedhofsskapelle.
LIT: THIEME-BECKER, Bd. 14, 1921, S. 263.
o.ABB.

580. **Glötzle, Ludwig:** *Herr lehre uns beten*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.com.

581. **Glötzle, Ludwig:** *Christus vor Pilatus*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

582. **Goebbels, Matthias:** Kreuzigungsgruppe, (kurz nach 1857). Lindern, Privatbesitz (Familie Mertens).
LIT: HARDERING, Klaus: Die Abteikirche von Klosterrath. Baugeschichte und Bedeutung. De Abdijkerk te Rolduc. Bouwgeschiedenis en Betekenis (Clavis. Kunsthistorische Monographien, Bd. 18), Utrecht 1998, S. 42.
o. ABB.

583. **Goebbels, Matthias:** Ausmalung, Köln, Sankt Maria im Kapitol, 1868-1871.
LIT: ENDERT, J van: Die Bemalung des südlichen Querschiffes der Kirche St. Maria im Capitol in Köln, in: *Organ für christliche Kunst*, 19, 1869, S. 105. - HECKES 1984, S. 223 (Anm. 29). - HARDERING 1998, S. 43.
o. ABB.

584. **Goebbels, Matthias:** Ausmalung, Köln, Sankt Peter, 1891.
LIT: HARDERING 1998.
o. ABB.

585. **Goebbels, Matthias:** Ausmalung, Klosterrath, Abteikirche, 1895-1902/04.
LIT: HARDERING 1998, S. 40-75.
o. ABB.

586. **Goethe, Johann Wolfgang von:** *Christuskopf*. In: Lavaters „Physiognomische Fragmente".
LIT: AK: GOETHE UND DIE KUNST. Kat. Ausst. Frankfurt u. Weimar 1994, hrsg. von Sabine Schulze, Ostfildern 1994, S. 193.
ABB: LAVATER 1775-78, Bd. 4, Zweites Fragment (S. 433ff.), o.S.

587. **Götting, Johann Peter:** *Christus und Petrus wandeln auf dem Meere*, 1834. Gemälde, Halberstadt, Sankt Moritz.
LIT: RACZYNSKI 1836, S. 195.
ABB: Ebda., S. 195.

588. **Götting, Johann Peter:** *Veronika mit dem Schweißtuche*, 1834.
LIT: o.A.
o. ABB.

589. **Götting, Johann Peter:** *Christus als Weltenrichter*, 1836. Ölgemälde, 46,5 x 32,5 cm, bei Lempertz in der Auktion vom 29.9.2010 als Lot 84 angeboten.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.lempertz-online.de.

590. **Götting, Johann Peter:** *Abschied Mariens von der Leiche Christi*, 1836.
LIT: o.A.
o. ABB.

591. **Goetzenberger, Jacob:** *Anbetung des Christkindes.* Nierstein, Kapelle. Hauptbild eines Freskenzyklus.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 396, Nr. 12.
o. ABB.

592. **Gogh, Vincent van:** *Der Sämann*, 1888.
LIT: o.A.
ABB: ROSENBLUM 1981, S. 96, Abb. 123.

593. **Gogh, Vincent van:** *Pietà*, 1889.
LIT: HARBART 1981, S. 29-32.
ABB: SCHADE 1971, S. 75. - THOMAS 1980, S. 142. - HARBART 1981, S. 31. - ROSENBLUM 1981, S. 68, Nr. 79.

594. **Gogh, Vincent van:** *Die Auferstehung des Lazarus*, 1890.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 99.
ABB: Ebda., S. 98, Abb. 125 und S. 99, Abb. 126.

595. **Golz, Alexander:** *Christus und die Frauen.*
LIT: ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 566.
o. ABB.

596. **Goya, Francisco, de:** *Christus am Kreuz*, 1780. Gemälde, 255 x 153 cm, Madrid, Prado.
LIT: SEDLMAYR, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Berlin 1955, S. 54. - GASSIER, Pierre: Francisco de Goya, Würzburg 1983.
ABB: SCHÖNE 1957, Abb. 79.

597. **Goya, Francisco, de:** *Die Gefangennahme Christi,* 1798. Gemälde, Toledo, Kathedrale.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 139.

598. **Goya, Francisco, de:** *Düstere Vorahnungen dessen, was sich ereignen wird*, um 1810. Radierung, Blatt aus der Graphikserie *Desastres de la guerra*, vgl. auch Rötelzeichnung.
LIT: PFEIFFER 1986, S. 85.
ABB: Ebda.

599. **Goya, Francisco, de:** *Christus am Ölberg*, 1819.
LIT: SCHADE, Herbert: Gestaltloses Christentum. Perspektiven zum Thema Kirche und Kunst, Aschaffenburg 1971.
ABB: ROSENBLUM 1981, S. 18 Abb. 11.

600. **Graf, Oskar:** *Pietà.*
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 16, 1900-1901, S. 547.

601. **Grahl, August:** *Christus mit den Jüngern zu Emmaus.* Temperabild.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 405, Nr. 10.

o. ABB.

602. **Grass, Adolf:** *Christus bei Martha und Maria, Christus und die Samariterin.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 406, Nr. 1f.
o. ABB.

603. **Greiner Otto:** *Golgatha*, um 1900. Lithographie.
LIT: GROSS 1989, S. 439.
ABB: Ebda., S. 438, Abb. 579.

604. **Grosse, Franz Theodor:** 25 Kartons: u.a. *Taufe Christi, Christus und der Versucher, Der Saemann, Der böse feind, das Unkraut ausstreuend, Christus als guter Hirt,...Christus heilt den Blinden, Auferweckung des Lazarus, Christus in gethsemane, Auferstehung Christi.* Leipzig, Thomaskirche, Emporenschranken.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 417, Nr. 14.
o. ABB.

605. **Grünenwald, Jakob:** *Christus am Kreuz*, 1843. Pappe, 353 x 276 cm, Biberach/Riß, Städtische Sammlungen.
LIT: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 57.
o. ABB.

606. **Guercino:** *Der ungläubige Thomas,* 1621. London, National Gallery.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 138 (Ausschnitt).

607. **Guercino:** *Die Auspeitschung,* 17. Jahrhundert. Oxford, Ashmoleon Museum.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 132 (Ausschnitt).

608. **Guercino:** *Die Ehebrecherin.* Dulwich, College Picture Gallery.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 136 (Ausschnitt).

609. **Guffens, Godefroid:** Kartons mit unter anderen den Titeln: *Christus, Die Apostel Johannes, Markus, Lukas, Simon, Paulus und Jesus, die Kranken heilend*, 1858-61. Entwürfe für die Wandmalerei, Antwerpen, Saint-Georges. Gemeinsschaftsarbeit mit J. Swerts.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 431, Nr. 2.
o. ABB.

610. **Guffens, Godefroid:** Kartons zu den Stationen des Hl. Kreuzweges, 1864. Antwerpen, Kapelle Saint-Ignaces.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 431, Nr. 3.
o. ABB.

611. **Guffens, Godefroid:** *Die Zeit des Evangeliums*, um 1869. Kartons zu einem in Wasserglas in Gemeinsschaftsarbeit mit J. Swerts ausgeführten Zyklus von Wandmalereien, Saint Nicolas, Notre-Dame de Bon-Secours.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 430f., Nr. 1.
o. ABB.

612. **Gunkel, Friedrich:** *Die Auferstehung Christi.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 432, Nr. 4.
o. ABB.

613. **Guntermann, Joseph:** *Christus Pantokrator.* Wandgemälde, Schlossberg bei Rosenheim.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst,* 2, 1905/06, S. 43.

614. **Gußmann, Otto:** *Lehrender Christus.* Altarbild, Wien/Neustadt, Evangelische Kirche.
LIT: o.A.
o. ABB.

615. **Haach, Ludwig:** *Christus mit den Jüngern während des Sturmes auf dem Meere.* Farbenskizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 438, Nr. 3.
o. ABB.

616. **Haach, Ludwig:** *Christus während des Sturmes im Schiffe schlafend, umgeben von den zagenden Jüngern, welche ihn zu wecken beschließen.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 438, Nr. 5.
o. ABB.

617. **Hagen, Eduard von:** *Christi Ruf an die Mühseligen und Beladenen*, 1890. Altarbild, Erfurt, Predigerkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 445, Nr. 3.
o. ABB.

618. **Hahn, Otto:** *Christus.* Skulptur.
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 512.

619. **Hamm, Heinrich:** *Christus am Kreuze,* um 1854.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 452, Nr. 1.
o. ABB.

620. **Hamm, Heinrich:** *Moment nach dem Tode Jesu,* um 1858.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 452, Nr. 3.
o. ABB.

621. **Händler, Paul:** *Kreuzigung,* um 1861. Altarbild, Arnswalde/Mark, Marienkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 1.
o. ABB.

622. **Händler, Paul:** *Christus und die Jünger zu Emmaus,* 1862. Altarbild, Schlawa/Schleisen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 2.
o. ABB.

623. **Händler, Paul:** *Christus, das Kreuz tragend,* 1865. Posen, Garnisonskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 4.
o. ABB.

624. **Händler, Paul:** *Christus, Petrus, Paulus,* 1867. Entwurf (Farbenskizze) für drei Glasgemälde, Herold/Sachsen, Altarfenster der Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 6.
o. ABB.

625. **Händler, Paul:** Wandmalereien, Hillersleben/Sachsen, Kirche, 1867.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 7.
o. ABB.

626. **Händler, Paul:** *Auferstehung,* 1872. Berlin/Moabit, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 13.
o. ABB.

627. **Händler, Paul:** *Christus mit der Dornenkrone,* um 1872. Halbfigur, Berlin, „Verein für religiöse Kunst".
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 15.
o. ABB.

628. **Händler, Paul:** *Christus mit der Dornenkrone, Christus am Kreuz* und *auferstandener Christus,* 1873. Ölgemälde, Altenweddingen bei Magdeburg, Evangelische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 16-18. - EISELEN 1892, S. 10-12.
o. ABB.

629. **Händler, Paul:** *Die Jünger zu Emaus,* 1875. Neuhaus bei Hannover.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 19.
o. ABB.

630. **Händler, Paul:** *Kreuzigung,* 1875. Bleckendorf/Sachsen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 20.
o. ABB.

631. **Händler, Paul:** *Kreuzigung,* 1875. Sesswegen/Livland, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 22.
o. ABB.

632. **Händler, Paul:** *Christus am Teich Bethseda, Christus stillt den Sturm,* um 1887. Kreidezeichnungen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 455, Nr. 26f.
o. ABB.

633. **Händler, Paul:** *Ecce Homo,* um 1888.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 456, Nr. 29.
o. ABB.

634. **Händler, Paul:** *Jesus und die Kinder,* um 1890.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 456, Nr. 31.
o. ABB.

635. **Hanson, Christian Heinrich:** *Christus am Oelberge,* um 1836. München, Privatbesitz (Kaufmann Negrioli).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 459, Nr. 4.
o. ABB.

636. **Harrach, Ferdinand Graf von:** *Christus vor Pilatus dem Volke gezeigt,* 1868. Altarbild.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 462, Nr. 7.
o. ABB.

637. **Harrach, Ferdinand Graf von:** *Petrus verleugnet Christum,* 1879. Gemälde, 194 x 219 cm, Breslau, Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 462, Nr. 20.
o. ABB.

638. **Harrach, Ferdinand Graf von:** *Versuchung Christi,* um 1881.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 462, Nr. 23.
o. ABB.

639. **Harrach, Ferdinand Graf von:** *Auf der Heimkehr von Jerusalem. Der zwölfjährige Jesus und seine Mutter zur Abendzeit in einsamer Gebirgsgegend rastend,* 1887.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 462, Nr. 28.
o. ABB.

640. **Hartmann, Ferdinand:** *Die drei Marien am Grabe Christi,* 1807. Dessau, Schloß.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 463, Nr. 3.
o. ABB.

641. **Hartmann, Ferdinand:** *Christus mit den beiden Jüngern zu Emaus,* um 1838.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 464, Nr. 19.
o. ABB.

642. **Hauber, Joseph:** *Adam und Eva, Christus in halber Figur, Christus mit Petrus auf dem Meere, Johannes als Kind,* um 1829.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 470, Nr. 19.
o. ABB.

643. **Hauber, Joseph:** *Der sterbende Heiland am Kreuze mit Maria Magdalena und Johannes,* um 1858. München, Privatbesitz (Kaufmann Negrioli). Eine Radierung wird vom Künstler selbst angefertigt, gr. fol, sowie eine Lithographie von G. Bodmer, roy. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 470, Nr. 9.
o. ABB.

644. **Hauber, Joseph:** Freskomalerei. Diepoltskirchen/bei Aibling, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.1, S. 470, Nr. 10.
o. ABB.

645. **Haueisen, Albert:** *Der Jüngling zu Nain.*
LIT: o.A.
ABB: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, H. 6, S. 173 (Verkleinerte Abbildung aus R. Voigtländers Künstlerzeichnungen. R. Voigtländers Verlag Leipzig).

646. **Haverkamp, Wilhelm:** Altarpredella, Kupfer, Stieglitz/b. Berlin, Katholische Kirche.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1908/9, S. 273.

647. **Haverkamp, Wilhelm:** Abendmahlrelief, Solingen, Neue evangelische Kirche.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1908/9, S. 275.

648. **Haydon, B. R.:** *Christ's Triumphant Entry to Jerusalem,* 1820.
LIT: GERLACH, in: LCI, Bd. 1, Sp. 445.
o. ABB.

649. **Hébert, Ernest:** Mosaik nach einem Karton von Ernset Hébert, vollendet 1882, Panthéon Paris.
LIT: DRISKEL 1992, S. 158ff.
ABB: Ebda., S. 159, Fig. 61.

650. **Hellich, Jospeh:** *Auferstehung Christi,* 1837. Altarbild, Chlumec, Familiengruft des Postmeisters.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 489, Nr. 7.
o. ABB.

651. **Hellich, Jospeh:** *Christus, das Brot segnend,* 1842. Altarbild, Rychnow, Schloßkirche. Zusammen mit Gemälden: *S. Veit, S. Wencelslaus, S. Ludmilla, S. Joh. von Nepumuk,* eines von fünf Bildern für den Hochaltar in Rychnow, gemalt auf Goldgrund.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 478, Nr. 14.
o. ABB.

652. **Hellweger, Franz:** Vier Altargemälde, Bruneck/Tirol, um 1866.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 491, Nr. 7.
o. ABB.

653. **Hellweger, Franz:** *Das göttliche Herz Jesu. Le sacré coeur de Jésus.* Kupferstich, 11,8 x 9,1 cm.
LIT: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 38.
ABB: Ebda., Nr. 42.

654. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Christus mit der Samariterin am Brunnen,* 1800.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 1.
o. ABB.

655. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Der auf der Erde liegende Leichnam Christi, von den Seinigen betrauert,* 1825. 6 ½ ‘ im Quadrat.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 3.
o. ABB.

656. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Die Auferweckung des Lazarus.* Lebensgroße Figuren.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 9.
o. ABB.

657. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Die Erlösung.* 26‘ hoch, Wien, Redemtoristenkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 12.
o. ABB.

658. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Die heilige Dreifaltigkeit.* 24‘ hoch, Alservorstadt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 13.
o. ABB.

659. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Christus als guter Hirt.* 6‘ hoch, Altarbild, Kärnten, Sankt Paul.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 21.
o. ABB.

660. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Christus mit den Kindlein.* 8‘ hoch, Altarbild, Leitersdorf, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 22.
o. ABB.

661. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Taufe Christi.* 16‘ hoch, Hochaltarbild, Laas/Tirol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 24.
o. ABB.

662. **Hempel, Joseph Ritter von:** *Christus mit den Kindlein.* Bozen, Kinderbewahranstalt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 493, Nr. 26.
o. ABB.

663. **Henner, Jean-Jacques:** *Christus am Grabe*, nach 1884. Ölgemälde, 53,5 x 173,5 cm, Paris, Musée Jean-Jacques Henner.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 497, Nr. 4. - De Lannoy, I.: Musée National Jean Jacques Henner: Catalogue des peintures, Paris 1990, s. 163. - AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 167, Kat. 46.
ABB: Ebda.

664. **Hennig, Gustav Adolf:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen!,* um 1826.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 497, Nr. 2.
o. ABB.

665. **Hennig, Gustav Adolf:** *Christus am Oelberge,* 1833. Schkeuditz/bei Merseburg, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 497, Nr. 7.
o. ABB.

666. **Hennig, Gustav Adolf:** *Einzug Christus in Jerusalem,* 1840. Ausgestellt auf der Leipziger Kunstausstellung 1841.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 497, Nr. 10.
o. ABB.

667. **Hennig, Gustav Adolf:** *Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel,* um 1850. Leipzig, Privatbesitz (Aktuar Kittler).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 497, Nr. 16.
o. ABB.

668. **Hennig, Gustav Adolf:** *Die Taufe Christi, Die Grablegung Christi,* um 1869.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 498, Nr. 19f.
o. ABB.

669. **Hennig, Adolf:** *Christus heilt einen Blinden,* um 1828. Ölskizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 498, Nr. 3.
o. ABB.

670. **Hennig, Adolf:** *Christi Abschied von seiner Mutter und den Marien auf seinem letzten Gange nach Jerusalem,* um 1830. Ölskizze, Berlin, Privatbesitz (Prof. W. Krause).
LIT: RACZYNSKI 1841, S. 45. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 498, Nr. 11.
o. ABB.

671. **Hennig, Adolf:** *Christi Abschied von seiner Mutter,* um 1830. Nach og. Ölskizze auf Bestellung des preußischen Kunstvereins gemalt, 54“ x 74 ½“, Berlin, Privatbesitz (E. Lengerich). Gestochen von J. Caspar.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 498, Nr. 12.
o. ABB.

672. **Hensel, Wilhelm:** *Christus in der Wüste* und *Christus vor Pilatus,* 1834. Ölgemälde, Berlin, Garnisonskirche.
LIT: LOWENTHAL-HENSEL 2004.
o.ABB.

673. **Hensel, Wilhelm:** *Abschied des Apostels Paulus*, 1856. Ölgemälde, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
LIT: THEILMANN 1978, S. 140.
ABB. Ebda., Abb. 1496.

674. **Hensel, Wilhelm:** *Christus in der Wüste* und *Christus vor Pilatus.* Ölskizze.
LIT: LOWENTHAL-HENSEL 2004.
ABB: Ebda., Taf. VII.

675. **Hensel, Wilhelm:** *Christus vor Pilatus*. Berlin, Garnisonskirche.
LIT: RACZYNSKI 1841, S. 50.
o. ABB.

676. **Hensel, Wilhelm:** *Christus auf dem Ölberg*.
LIT: LOWENTHAL-HENSEL 2004.
o.ABB.

677. **Hensel, Wilhelm:** *Christus und die Samariterin*. Gemälde.
LIT: LOWENTHAL-HENSEL 2004.
ABB: Ebda., Taf. V.

678. **Hensel, Wilhelm:** *Christus und die Samariterin*. Vorbereitende Skizzen zum Gemälde.
LIT: LOWENTHAL-HENSEL 2004.
ABB: Ebda., S. 127.

679. **Herbert, John Rogers:** *Die Jugend unseres Herrn*, 1856. London, Guildhall Art Gallery.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 89.

680. **Herger, Edmund:** *Historienreigen*, 1886. Apsisfresko, Bad Blankenburg, Nikolaikirche.
LIT: o.A.
ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 150, Nr. 226.

681. **Herkomer, Hunert:** *Der Herrgottsschrein,* um 1880.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 503, Nr. 14.
o. ABB.

682. **Hermann, Karl Heinrich:** *Christus der Auferstandene* u. *Magdalena, der Christus erscheint,* 1830-1840. Wandgemälde, Freskotechnik, München, Ludwigskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 505, Nr. 5f.
o. ABB.

683. **Hermann, Karl Heinrich:** *Himmelfahrt Christi,* 1831-32. Deckenbild, Freskotechnik, 30‘ x 20‘, München, Neue protestantische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 505, Nr. 3.
o. ABB.

684. **Herrmann, Karl Heinrich:** *Christus in der Glorie, die Verheißung erteilend: ‘Wer mich vor den Menschen bekennt, den werde ich auch vor meinem Vater im Himmel bekennen!‘,* 1832.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 510, Nr. 5.
o. ABB.

685. **Herrmann, Karl Heinrich:** *Das Gebet Christi am Oelberge,* 1832.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 510, Nr. 6.
o. ABB.

686. **Herrmann, Karl Heinrich:** *Die Taufe Christi,* 1832.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 510, Nr. 7.
o. ABB.

687. **Hermann, Karl Heinrich:** *Die Bergpredigt,* um 1842. Wandgemälde, Freskotechnik, Oschatz, protestantische Stadtkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 505, Nr. 9.
o. ABB.

688. **Hermann, Karl Heinrich:** *Brustbild Christi in einem Medaillon von Engelsköpfen.* Wandgemälde, Freskotechnik, Köpniker Feld/bei Berlin, Kirche des Diakonissenhauses Bethaniens.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 505, Nr. 10.
o. ABB.

689. **Hermann Karl Heinrich:** Gemälde, Berlin, Matthäuskirche.
LIT: *Christliche Kunst*, 3, 1860, S. 127.
o. ABB.

690. **Herrmann, Karl Heinrich:** *Die Kreuztragung. Simon von Kyrene nimmt dem niedergesunkenen Heiland das Kreuz ab.* Zeichnung auf Holz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 510, Nr. 1.
o. ABB.

691. **Hess, Carl Ernst Christoph:** *Christus unter den Schriftgelehrten,* nach 1806. Nachzeichnung nach einem Gemälde von Matthias Stomer.
LIT: VOSS, Hermann: Charakterköpfe des Seicento III, Der Meister des sterbenden Cato, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* 2. Jg. 1909, S. 110. - KALNEIN 1978, Teil 1: S. 142f., Kat. Nr. 405.
ABB: VOSS 1909, S. 113. - KALNEIN 1978, Teil 2: Nr. 564.

692. **Hess, Heinrich Maria:** *Die Grablegung,* 1817. Gruppe von acht fast lebengroßen Figuren, Ölgemälde, 6‘ x 7‘, München, Sakristei der Theatinerkirche.
LIT: Speth: Ueber einige der letzten Werke baierischer Künstler, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 84, 1820, S. 333f. - RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 255f. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 515, Nr. 1.
o. ABB.

693. **Hess, Heinrich Maria:** *Der Tote Christus von Heiligen beklagt,* 1819. Gruppe von acht Figuren, Federzeichnung, kl. fol., Dresden, Kabinett der Handzeichnungen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 519.
o. ABB.

694. **Hess, Heinrich Maria:** Fresken*,* München, Residenz, Allerheiligen-Hofkirche, 1826-37. Fresken auf Goldgrund, Szenen: *Christus als Haupt der Kirche und der Gemeinde der Heiligen*, *Christus, die Kinder segnend*, *Christus am Oelberg, Auferweckung des Lazarus, Christi Einzug in Jerusalem*, *Die Kreuzigung Christi, Die Auferstehung Christi*, *Noli me tangere*, *Christus mit den Jüngern in Emmaus*, *Thomas legt seine Finger in die Wundmale Christi*, *Christus tritt nach seiner Auferstehung unter die versammelten Jünger, Die Himmelfahrt Christi, Die Dreieinigkeit* und *Der verklärte Christus mit der Siegesfahne.*
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 252. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 516-519.
ABB: „Denkmäler deutscher Kunst“ (o.A.), Taf. 119 (Ölbergszene).

695. **Hess, Heinrich Maria:** Kartons zu den Fresken, um 1829. Szenen: *Christus am Ölberg, Christus betend in Gethsemane und die schlafenden Jünger und Jesus bei Maria und Martha* und: *Christus läßt die Kleinen zu sich kommen.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 519.
ABB: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 252.

696. **Hess, Heinrich Maria:** Fresken*,* München, Sankt Bonifaz, 1837-50.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 518.
o. ABB.

697. **Hess, Heinrich Maria:** *Das heilige Abendmahl,* begonnen 1862, unvollendet. Ölgemälde, 458 x 340 cm, München, Neue Pinakothek.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 516, Nr. 23.

o. ABB.

698. **Hess, Heinrich Maria:** *Jesus bei Maria und Martha*, um 1867. Ölgemälde, 23,5 x 30 cm, München, Privatbesitz (Sammlung Dr. Hess).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 516, Nr. 20. - BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 171.
ABB: Ebda., Bd. 2, S. 170.

699. **Hess, Heinrich Maria:** *Christus und die Schriftgelehrten*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: KALNEIN 1978, Teil 2: Abb. 564.

700. **Hess, Heinrich Maria:** *Abendmahl Christi.* München, Refektorium des Benediktinerklosters neben Sankt Bonifaz.
LIT: FÖRSTER 1860, S. 118f.
o. ABB.

701. **Hess, Heinrich:** Leitung der Glasfensterarbeiten der königlichen Glasmalerei-Anstalt zu München, Gotische Kirche der Münchner Vorstadt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.1, S. 23.
o. ABB.

702. **Heuss, Eduard von:** *Christus am Kreuz.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 524, Nr. 5.
o. ABB.

703. **Hodler, Ferdinand:** *Der Auserwählte,* 1893/94. Gemälde, Bern, Kunstmuseum.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 129f.
ABB: Ebda., S. 129, Abb. 174. - URL: http://www.zeno.org.

704. **Hoffmann, Karl:** *Kruzifixus,* um 1852. Hochkreuz, Köln, Melatenfriedhof.
LIT: HOWITT 1886, S. 229. - BLOCH 1975, S. 26ff.
ABB: TRIER/WEYRES 1980, Bd. 4, S. 92, Nr. 36.

705. **Hoffmann von Vestenhof, August:** *Zwei Messias*.
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1898/99, S. 338.

706. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Grablegung Christi*, 1854. Fünf Figuren in Zweidrittel-Lebensgröße.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 557, Nr. 9.
o. ABB.

707. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Gefangennehmung Christi*, 1858. Gemälde, 179 x 250 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Gestochen von J. Felsing 1862, roy. qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 557, Nr. 10.
ABB: BOTT 2003, S. 158, Nr. GK 481.

708. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** Altarbild für Obermörlen/Hessen, Kirche, 1860.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 557, Nr. 11.
o. ABB.

709. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** Altarbild für Vaeggerlose/Dänemark, Kirche, 1867.

LIT: THIEME-BECKER, Bd. 17, 1924, S. 260f.
o. ABB.

710. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Die Ehebrecherin vor Christo*, 1868. Gemälde, 175 x 215 cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister. Gestochen von Ernst Mohn 1885, roy. qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 557, Nr. 20.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

711. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Auferstandener Christus*, 1868. Altarbild, Dänemark.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 557, Nr. 21.
o. ABB.

712. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Christi Predigt am See*, 1875. Gemälde, 215 x 333 cm, Berlin, Nationalgalerie, im 2. Weltkrieg zerstört.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 557, Nr. 28.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1898, 1. Hbd., o.S. - Bildarchiv Foto Marburg.

713. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten*, 1881. Gemälde, 152 x 204 cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister. Gestochen von Ed. Büchel, Dresden gr. qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 557, S. 558, Nr. 28.
o. ABB.

714. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Der Jesusknabe im Tempel*, 1882. Kopie in Hofmanns Atelier unter seiner Anleitung und teilweise von ihm selbst angefertigt, New York, Riverside Church.
LIT: o.A.
o. ABB.

715. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Der Jesusknabe im Tempel*, 1884. Kopie, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: o.A.
o. ABB.

716. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Gedenke mein!* 1886. Bleistiftzeichnungen zu dem Werk: *Gedenke mein! Weihgeschenk für christliche Familien in 15 Zeichnungen aus dem Leben des Heilandes*, 1886. Lichtdrucke fol., Breslau, dann München.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 558, Nr. 39.
ABB: URL: http://www.ohlsdorf-photos.de.

717. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Kommet zu mir!* 1887. Bleistiftzeichnungen zu dem Werk: *Kommet zu mir! Eine Festgabe für christliche Familien. Neue Folge von 15 Bildern aus dem Leben des Heilandes,* (früher 13 Bilder), 1887. Lichtdrucke fol., Heliogravur, 80 x 110 cm, Breslau. Der Preis eines Blattes betrug 5 Mark.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 558, Nr. 40. - *Zeitschrift für christliche Kunst*, 4, 1891, S. 299.
ABB: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 4, 1891, S. 299. - ABB: URL: http://www.ohlsdorf-photos.de.

718. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Christus bei Maria und Martha*, 1888. Zeichnung, Los Angelos, USA, Privatbesitz.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.wikimedia.org.

719. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Christus und der reiche Jüngling,* 1889. Halbfiguren, lebensgroß, New York, Riverside Church.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 558, Nr. 41.
ABB: URL: http://www.wikimedia.org.

720. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Christus in Gethsemane*, 1890. New York, Riverside Church.
LIT: LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 558, Nr. 42.
o. ABB.

721. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Christus bei Maria und Martha*, 1893. Photogravur, 68 x 57 cm, Kunstverlag Franz Hanfstaengl, München.
LIT: THOMAS-ZIEGLER 1992, S. 32.
ABB: Ebda., S. 33, Nr. 16.

722. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Bildnis Christi, die Linke wie zum Segnen erhebend*, 1894. New York, Riverside Church.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.wikimedia.org.

723. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Friede sei mit Euch: Bilder aus dem Leben des Heilands*). Kunstverlag Franz Hanfstaengl, München 1898.
LIT: o.A.
o. ABB.

724. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Hochzeit in Kana, Christus bei Maria und Martha* und *Ein am Kreuze knieendes Ehepaar*. Drei Farbenskizzen zu Wandgemälden, Pirna, Marienkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 558, Nr. 44.
o. ABB.

725. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Ehebrecherin*. Darmstadt.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590.- HARTMANN 1954, S. 24f.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

726. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Jesusknabe im Tempel.*
LIT: GRADMANN 1902, S. 590.
o. ABB.

727. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Seepredigt*. Berlin.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590. - PRIEBE 1932, S. 23. - HARTMANN 1954, S. 24.
o. ABB.

728. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Christi Predigt am See*. Photogravur von J. „Giovanni" Untersberger, schwarz-weiß (Chromolithographie), 69 x 92,5 cm, Kunstverlag Franz Hanfstaengl, München.
LIT: THOMAS-ZIEGLER 1992, S. 34.
ABB: Ebda., S. 33, Nr. 17.

729. **Hofmann, Johann Michael Ferdinand Heinrich:** *Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben*. Wahrscheinlich handelt es sich hier um das bei Boetticher genannte Gemälde *Christus, die Linke wie zum Segnen erhebendt.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 557, S. 558, Nr. 35.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1898, 1. Hbd., S. 130.

730. **Hopfgarten, August:** *Christus segnet die Kinder.*

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 569, Nr. 22.
o. ABB.

731. **Hopfgarten, Emil Alexander:** *Christus,* 1863. Statue, Wiesbaden, Marktkirche.
LIT: PFAFF, Corinna: Das bildhauerische Schaffen des Emil Hopfgarten (1821-1856) in Wiesbaden. Magisterarbeit Johannes Gutenberg-Universität, Mainz 1996.
ABB: URL: http://www.de.academic.ru.

732. **Höppener, Hugo** genannt **Fidus:** Kopfstudie, 1891.
LIT: KAFFANKE 2001, S. 340-352.
ABB: Ebda., S. 444, Nr. 71.

733. **Höppener, Hugo** genannt **Fidus:** *Christus und Satan*, 1898. Zeichnung.
LIT: KAFFANKE 2001, S. 340-352.
ABB: Ebda., S. 449, Nr. 81.

734. **Höppener, Hugo** genannt **Fidus:** *Jüngling im Gebet*. Lithographie.
LIT: KAFFANKE 2001, S. 340-352.
ABB: Ebda., S. 451, Nr. 85.

735. **Huber, Hugo:** *Die Bergpredigt,* 1885. Karton im gotischen Stil, Hauptfenster, Bremen, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 581, Nr.1.
o. ABB.

736. **Hübner, Julius:** *Der verklärte Christus in Wolken segnend über den unten sitzenden vier Evangelisten,* 1834/35. Ölgemälde, Altarbild, Meseritz, Neue Stadtkirche.
LIT: RACZYNSKI 1836, S. 172f.. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. Nr. 16.
o. ABB.

737. **Hübner, Julius:** *Ecce Homo,* 1836. Ölgemälde, Altarbild, Düsseldorf, Andreaskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. Nr. 21.
o. ABB.

738. **Hübner, Julius:** *Das segnende Christuskind auf Wolken sitzend,* 1837. Ölgemälde, Rundformat, 85 cm Durchmesser, Berlin, National-Galerie. Eine Lithographie von Engelbach fol., sowie ein Farbendruckvon E. Troitzsch sind erwähnt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. Nr. 22.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

739. **Hübner, Julius:** *Sehet die Lilien. Christus in der Bergpredigt verkündet das Gleichnis von den Lilien auf dem Felde,* 1839-41. Ölgemälde, lebensgroße Figuren, Altarbild, Halle, Stadtkirche. Eine Lithographie von C. Hahn Tond. roy. qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. Nr. 26. - MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 187.
ABB: Ebda., Abb. 47.

740. **Hübner, Julius:** *Auferstehender Christus,* 1840. Ölgemälde, Altarbild, Meissen, Frauenkirche, Abendmahlskapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583, Nr. 33.
ABB: Postkarte. Foto: Studio WIR, Dresden.

741. **Hübner, Julius:** *Christus über dem Grabe auf Wolken stehend,* 1843. Ölgemälde, überlebensgroße Figuren, Meissen, Stadtkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. Nr. 33.
o. ABB.

742. **Hübner, Julius:** *Auferstehung Christi, Am Grabe zwei Engel,* 1844. Ölgemälde, Domnitz/bei Torgau, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. Nr. 35.
o. ABB.

743. **Hübner, Julius:** *Christus mit Kelch und Brot,* 1846. Ölgemälde, Halbfigur, Stettin, Kommerzrat Griebel.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. Nr. 40.
o. ABB.

744. **Hübner, Julius:** *Magdalena am Leichnam Christi,* 1857/59. Ölgemälde, 5‘ x 7‘, Berlin, National-Galerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 583. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 584. Nr. 59.
ABB: MONSCHAU-SCHMITTMANN 1973, S. 253, Nr. 47.

745. **Hübner, Julius:** *Christuskopf,* 1862. Bleistiftzeichnung, 27,3 x 31,2 cm, Entwurf für die Glasfenster in Oschatz, Ägidienkirche. Zeichnung in Dresden, Album der Kunstakademie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 586, Nr. 27. - MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 282f.
o. ABB.

746. **Hübner, Julius:** *Der zwölfjährige Christus im Tempel*, 1863. Karton, 32,3 x 27,3, Entwurf für ein Glasfenster in Oschatz, Ägidienkirche. Zeichnung in Dresden, Album der Kunstakademie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 614, Nr. 27. - MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 282.
o. ABB.

747. **Hübner, Julius:** *Christus am Kreuz,* 1872. Ölgemälde, Altarbild für eine Kirche im Kurland.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 584. Nr. 70.
o. ABB.

748. **Hübner, Julius:** *Christus und Nikodemus*. Ölgemälde, aus dem Nachlass von J. W. Schirmer.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 584. Nr. 67.
o. ABB.

749. **Hübner, Julius:** *Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben*. Farbige Kartons zum Fenster der Kapelle Wachwitz, im königlichen Weinberg, Dresden, Kabinett der Handzeichnungen, ferner wurde ein Aquarell von 1841, das zwei wappentragende Engel aus dem Bild zeigte, auf der Dresdener Aquarell-Ausstellung 1877 und 1887 gezeigt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 585, Nr. 18.
o. ABB.

750. **Hudler, A.:** *Ecce Homo*, 1904-05. Strehlen bei Dresden, Christuskirche.
LIT: GERLACH, in: LCI, Bd. 1, Sp. 446.
o. ABB.

751. **Hunt, William Holmann:** *Christus und die zwei Marien/Christ and the two Maries,* um 1847. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: AK: PRE-RAPHAELITES 1984, S. 51.

752. **Hunt, William Holman:** *The Light oft he World/Das Licht der Welt*, 1851-53. Ölgemälde, Oxford, Keble College.
Hierzu eine kleinere Kopie von 1857. Zweite Fassung: lebensgroße Version von 1886. Eine dritte Fassung stammt von 1900 und wurde 1908 von Carles Booth der Saint Pauls Cathedral, London geschenkt.
LIT: SCHLEINITZ 1907, S. 137. - H. W. SINGER: Der Praeraphaelitismus in England, München/Berlin 1912, S. 59f.- PRIEBE 1932, S. 25. - ROSKILL, M.: Holman Hunt's Differing Versions of the »Light of the World«, in: *Victorian Studies*, 6, 1962/63, S. 329-342. - DENIS 1980, S. 147. - MAAS, Jeremy: Holman Hunt & The Light of the World, London/Berkely 1984, S. 65. - AK: TATE 1984, S. 118. - WESTENDORF 1992, S. 35. - DRECHSLER, Maximiliane: Zwischen Kunst und Kommerz: zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905, München/Berlin 1996, S. 147ff. - HARDING 1996, S. 238ff. - AK: SEEING SALVATION, Images of Christ in Art, Kat. Ausst. National Gallery London 2000, London 2000, S. 32-35.
ABB: THOMAS 1980, S. 147.

753. **Hunt, William Holman:** *The Finding of the Saviour in the Temple/Die Auffindung des Jesusknaben im Tempel,* 1854-55, 1856-60. Birmingham, Museum and Art Gallery.
LIT: STEPHENS, Frederic George: William Holman Hunt, 1860. - V.A.H.: Zur neuesten christlichen Kunst in England, in: *Christliches Kunstblatt*, 4, Nr. 17/18, S. 140-144 u. Nr. 19/20, 1861, S. 152-157. - AK: TATE 1984, S. 158ff. - WESTENDORF 1992, S. 43-50. - HARDING 1996, S. 231. - MARSH 1996, S. 87ff. - BARRINGER 1998, S. 125ff.
ABB: AK: THE PRE-RAPHAELITES 1984, S. 159.

754. **Hunt, William Holman:** *Shadow of Death/Schatten des Todes,* 1870-73, City Art Gallery Manchester.
LIT: SCHLEINITZ, O. von: William Holman Hunt, Bielefeld 1907, S. 132. - LANDOW, George P.: William Holman Hunt and typological Symbolism, New Haven/London 1979, S. 1-7.
ABB: THOMAS 1980, o.S. (Ausschnitt). - Prometheus Bildarchiv.

755. **Hunt, William Holman:** *The Triumph of the Innocents/Flucht nach Ägypten*, 1871-79.
LIT: LANDOW, George P.: William Holman Hunt and typological Symbolism, New Haven/London 1979, S.8f.
ABB: URL: http://www.2.bp.blogspot.com (Fassung aus Liverpool).

756. **Hunt, William Holman:** *The Beloved/Der Vielgeliebte*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: SCHLEINITZ 1907, S. 133.

757. **Imhoff**, **Johann Joseph d. J.:** *Christusstatue,* 1845. Grabmal Jakob Wahlen auf dem Melatenfriedhof in Köln.
LIT: o.A.
ABB: ABT/VOMM 1980, S. 139.

758. **Imhoff, Wilhelm Joseph:** *Kreuzigungsgruppe*, Mitte 19. Jahrhundert. Quadrath-Ichendorf/b. Bergheim, Katholische Pfarrkirche.
LIT: o.A.
ABB: TRIER/WEYRES 1980, Bd. 4, Nr. 35.

759. **Ingres, Jean-Auguste-Dominique:** *Jupiter and Thetis*, 1811. Öl auf Leinwand, 347 x 257,2 cm, Aix en Provence, Museé Granet.
LIT: SIMSON 1988, S. 82. - DRISKEL 1992, S. 104ff. - EISENMANN 1994, S. 48-77.
ABB: DRISKEL 1992, S. 105, Fig. 35. - EISENMANN 1994, Nr. 215. - EISENMANN 1994, S. 49, Nr. 37.

760. **Ingres, Jean-Auguste-Dominique:** *Schlüsselübergabe*, 1818-1820. Öl auf Leinwand, 278 x 215 cm, Montaban, Musée Ingres.

LIT: SCHÖNE 1957, S. 51. - AK: IMAGO CHRISTI Kat. Weltausst. Brüssel 1958, Pavillon des Heiligen Stuhles. Internationale Untersektion «Kunst», Antwerpen 1958, S. 17. - JÖCKLE 1988, S. 119. - DRISKEL 1992, S. 104. -
ABB: SCHÖNE 1957, Abb. 77.

761. **Ingres, Jean-Auguste-Dominique:** *Jésus parmi les docteurs*, 1842-62. Öl auf Leinwand, Montaban, Musée Ingres.
LIT: AMAURY-DUVAL, E. E.: L'Atelier d' Ingres, Paris 1878. - BERGER, Klaus: Ingrism and Pre-Raphaelitism. *Actes du XIXe Congrès international d' histoire de l' art*, Paris 1958, S. 479-85. - DRISKEL 1992, S. 109f.
ABB: Ebda., S. 110, Fig. 36.

762. **Ittenbach, Franz:** *Die ersten Jünger Jesu*, 1835. 33 x 46 cm, München Photographische Union, Bildarchiv Bruckmann.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 628, Nr. 1.
ABB: AK: BILDERFABRIK 1973, S. 114, Abb. 171.

763. **Ittenbach, Franz:** Fresken, 1844. Remagen, Appolinariskapelle (s. Verzeichnis „Ernst Deger").
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 628, Nr. 12.
o. ABB.

764. **Ittenbach, Franz:** *Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes,* 1845. Altargemälde, Königsberg/Pr.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 628, Nr. 14.
o. ABB.

765. **Ittenbach, Franz:** *Die Taufe Christi,* 1849. Altargemälde, Düsseldorf, Garnisonkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 628, Nr. 15.
o. ABB.

766. **Ittenbach, Franz:** *Christus am Kreuz,* 1849. Angekauft vom „Prager Kunstverein". Ausgestellt im Antwerpener Salon 1849.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 628, Nr. 17.
o. ABB.

767. **Ittenbach, Franz:** *Antlitz Christi,* 2. Hälfte 19. Jahrhundert. Öl auf Leinwand, 45 x 39,2 cm, Trier, Bischöflicher Stuhl.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 629, Nr. 42. - WILHELMY, Winfried: Die unsichtbare Wahrheit des Geistes. Der leidende Christus des überzeitlichen Passionsbildes, in: AK: TRIER 1996, S. 21f.
ABB: AK: TRIER 1996, S. 148, Nr. 142.

768. **Ittenbach, Franz:** *Christus und die Samariterin am Brunnen*, 1854. Öl auf Leinwand, 124 x 90 cm.
LIT: URL: http://www.kunstmarkt.com. Hier als Lot 654 der Auktion vom 19.11.2010 aufgeführt.
ABB: Ebda.

769. **Ittenbach, Franz:** Vier Altargemälde, 1864. Neuss, Sankt Quirin.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 629, Nr. 32.
o. ABB.

770. **Ittenbach, Franz:** *Jesus und die Jünger auf dem Wege nach Emaus.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 628, Nr. 11.
o. ABB.

771. **Ittenbach, Franz:** Fünf Chorbilder, Pförten/Regierungsbezirk Frankfurt/Oder, Schloßkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 629, Nr. 37.
o. ABB.

772. **Ittenbach, Franz:** *Ecce Agnus Dei.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 629, Nr. 40.
o. ABB.

773. **Ittenbach, Franz:** *Darstellungen aus dem Leben Jesu.* 15 Blätter (wahrscheinlich zugehörig *Wiedererweckung des Jünglings zu Nairn, Christus erscheint der Maria im Garten, Christus und die ersten Jünger Jesus* und *Christus mit seinen Schülern*), Zeichnungen. Gestochen von verschiedenen Künstlern.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 629, Nr. 43. - FINKE 1898, S. 19.
o. ABB.

774. **Iwanow: Alexander Andrejewitsch:** *Der Messias erscheint dem Volke*, 1837-57. Moskau, Tretjakow-Galerie.
LIT: POSTINIKOVA, Olga: Historismus in Rußland, in: AK: DER TRAUM VOM GLÜCK. Die Kunst des Historismus in Europa, Kat. Ausst. Wien 1996/97, o.O., 1996, Bd. 1: Beiträge, S. 109. - ROTERS 1998, S. 347f.
o. ABB.

775. **Jacobs, Paul Emil:** *Die Auferweckung des Lazarus,* 1825.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 601, Nr. 4.
o. ABB.

776. **Jacobs, Paul Emil:** *Ecce Homo,* 1853. Gemälde, 129 x 95 cm, Gotha, Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 602, Nr. 29.
o. ABB.

777. **Jacobs, Paul Emil:** *Kreuzigung Christi.* Gotha, Augustinerkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 602, Nr. 22.
o. ABB.

778. **Jacobs, Paul Emil:** *Christus (per me ad patrem).* Ganzfigurige Darstellung. Lithographie von C. Clauder.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 602, Nr. 30.
o. ABB.

779. **Jäger, Gustav:** *Christus den Blinden heilend,* vor 1832. Ölgemälde und Skizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 604 u. S. 605, Nr. 2.
o. ABB.

780. **Jäger, Gustav:** *Grablegung Christi,* um 1845. Ölgemälde, 215 x 216 cm, Leipzig, Städtischen Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 6.
o. ABB.

781. **Jäger, Gustav:** *Parabel vom barmherzigen Samariter* und *Verklärung Christi,* 1846-48. Wandgemälde/ Fries in Freskotechnik auf ockergelbem Grund, ca. 125 cm hoch, Weimar, Schloß, Herderzimmer. Lithographie *Verklärung* gestochen von L. Friedrich.
LIT: JORDAN, Max: Gedächtnisrede auf Gustav Jäger bei Ausstellung der hinterlassenen Werke im Kunstverein zu Leipzig am 26. Nov. 1871 gehalten, Leipzig 1872. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 2. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 606, Nr. IV, 11 u. 12. - Ebda., Nr. 7.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg (*Verklärung*).

782. **Jäger, Gustav:** *Christus am Kreuze,* um 1860. Altargemälde für Frauenberg/Kurland, Kirche.
LIT: *Leipziger Illustrierte Zeitung,* 34, 1860, S. 256. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 10.
ABB: *Leipziger Illustrierte Zeitung,* 34, 1860, S. 256.

783. **Jäger, Gustav:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen,* um 1863. Ölskizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 12.
o. ABB.

784. **Jäger, Gustav:** *Die Trauer am Leichnam Christi,* 1863. Altargemälde, Lengenfeld, Stadtkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 13.
o. ABB.

785. **Jäger, Gustav:** *Kreuztragung Christi,* um 1867. Ölgemälde, lebensgroße Figuren.
LIT: PECHT, Friedrich: Die internationale Kunstausstellung in München, in: *Wiss. Beiträge der Leipziger Zeitung,* 1869, S. 405. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 14.
o. ABB.

786. **Jäger, Gustav:** *Die Salbung Christi durch die Sünderin im Hause des Pharisäers Simon,* um 1886. Ölgemälde, Belgien.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 8.
o. ABB.

787. **Jäger, Gustav:** Wandgemälde, Schönefeld/bei Leipzig. Themen: *Moses und Abraham, Die vier Evangelisten* und *Christus.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 3. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 13f.
o. ABB.

788. **Jäger, Gustav:** Wandgemälde, Pötschau/bei Leipzig, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 605, Nr. 3.
o. ABB.

789. **Jäger, Gustav:** *Die Taufe Christi.* Zeichnung. Lithographie von M. Fanoli gr. qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 606, Nr. 11.
o. ABB.

790. **Jäger, Gustav:** *Die Hochzeit zu Kana.* Zeichnung. Lithographie von M. Fanoli gr. qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 606, Nr. 11.
o. ABB.

791. **Janssen, Peter:** *Die Verleugnung Christi,* 1869. Öl auf Leinwand, 312 x 368 cm, Philadelphia, The Pennsylvian Academy of the Fine Arts.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 609. Nr. 1. - BIEBER, Dietrich: Peter Janssen als Historienmaler. Zur Düsseldorfer Malerei des 19. Jahrhunderts, 2 Bde, Bonn 1979.
ABB: Ebda., Bd. 2, Nr. 6.

792. **Jerichauw:** *Christus.* Kopenhagen, Neue Glyptothek.
LIT: DAUN 1909, S. 72.
ABB: Ebda.

793. **Jollivet, Jules:** *Le Christ parmi les docteurs*, 1865. Öl auf Leinwand, Paris, Notre Dame-des-Blancs-Manteaux.
LIT: DRISKEL 1992, S. 196.
ABB: Ebda., S. 197, Fig. 75.

794. **Jordan, Karl:** *Die Bergpredigt*. Wandgemälde, Obersulzbach/Elsaß.
LIT: LASCH: Bildende Kunst in einer Dorfkirche, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Hau*s, 51, 1909, S. 233.
ABB: *Christliches Kunstblatt,* 51, 1909, S. 224.

795. **Kadlik, Franz:** *Der betende Jesusknabe, ihm zur Seite zwei Engel, im Hintergund Joseph und Maria.* Prag, Privatbesitz. Lithographie von A. Gareis kl. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 633, Nr. 3.
o. ABB.

796. **Kadlik, Franz:** *Der Heiland mit den Jüngern von Emaus*. Privatbesitz (Fürst Metternich), erworben 1825.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 633, Nr. 7.
o. ABB.

797. **Kadlik, Franz:** *Christus am Kreuze, welches Maria, Joseph und Magdalena umstehen*. Altarbild.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 633, Nr. 12.
o. ABB.

798. **Kadlik, Franz:** *Pietá*. Holz, 50 x 76 cm, Wien, J. C. Endris. Lithographie von F. Leybold (gr. qu. fol.)
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 633, Nr. 17.
o. ABB.

799. **Kadlik, Franz:** *Christus am Kreuz, zwei klagende Frauen vor demselben*. Erisee, Missionskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 633, Nr. 19.
o. ABB.

800. **Kalckreuth, Marie Gräfin von:** *Christus nimmt die Sünder an*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 635, Nr. 1. - BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1981, Bd. 2, S. 263. - EBERTSHÄUSER 1983, S. 213.
o. ABB.

801. **Kampf, Arthur:** *Christus*, 1898. Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: BAUMANN 1896, Sp. 611.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 307.

802. **Kandler, Wilhelm:** Vier Darstellungen aus dem Leben Jesu, 1844/45. Skizzen, entstanden in Rom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 642, Nr. 8.
o. ABB.

803. **Kandler, Wilhelm:** *Die heilige Dreifaltigkeit mit Engelschören,* 1846. Prag, Teinkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 642, Nr. 15f.
o. ABB.

804. **Kandler, Wilhelm:** *Geburt, Kreuzigung, Auferstehung* und *Himmelfahrt Christi,* 1846/47. Gouache auf Goldgrund, Entwürfe zu Fresken für Prag, Blinden-Versorgungsanstalt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 642, Nr. 18-21.
o. ABB.

805. **Kandler, Wilhelm:** *Christus nebst einigen Heiligen*. Fresken auf Goldgrund, Prag, Klarsche Versorgungsganstalt für erwachsene Blinde, Chornische.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 642, Nr. 5.

o. ABB.

806. **Kandler, Wilhelm:** *Das Jüngste Gericht.* Kopie nach Michelangelo.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 642, Nr. 10.
o. ABB.

807. **Kandler, Wilhelm:** *Christus in Emaus.* Karlsbad, Privatbesitz (Dr. med. Hlawacek). Zudem nennt Boetticher eine Tuschzeichnung mit dem Titel: *Christus mit den beiden Jüngern vor dem Tore in Emmaus,* 23,5 x 28,3 cm, Prag, Rudolphinum, Geschenk von Ad. v. Lanna.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 642, Nr. 14.
o. ABB.

808. **Kandler, Wilhelm:** *Der Erlöser am Kreuz.* Gemälde, Stralsund, protestantische Johanniskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 643, Nr. 33-35.
o. ABB.

809. **Kandler, Wilhelm:** *Fünf Darstellungen aus dem Leben des Heilands.* Gemälde, Prag, Hofburgkapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 643, Nr. 43.
o. ABB.

810. **Kandler, Wilhelm:** *Christus am Kreuz.* Votivbild, Komotau, Musterhauptschule, Schulsaal.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 643, Nr. 44.
o. ABB.

811. **Kandler, Wilhelm:** *Der Erlöser den Segen erteilend und Der heilige Jakobus.* Gemälde, Saaz, Sankt Jakob, Friedhofskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 643, Nr. 45f.
o. ABB.

812. **Kandler, Wilhelm:** Fresken-Entwürfe für Tepl/Böhmen, Stiftskirche, Seitenkapellen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 643, Nr. 47.
o. ABB.

813. **Kannengießer, Georg:** *Kreuzabnahme,* vor 1860. 11 Fuß hoch. Neustrelitz, Altar der Schloßkirche.
LIT: BUTTEL: Die neue Schloßkirche zu Neustrelitz, in: *Christliches Kunstblatt*, 3, 1860, S. 102.
ABB: Ebda., S. 101.

814. **Kannengießer, Georg:** *Grablege Christi.* Neustrelitz, Schloßkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 643, Nr. 11.
o. ABB.

815. **Kannengießer, Georg:** *Ecce Homo.* Gemälde, Friedland/Markt-Strelitz, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 643, Nr. 12.
o. ABB.

816. **Kardos, Giula (Julius) von:** *Die Verhöhnung Christi.* Gemälde, ehem. Besitz des Kaisers von Österreich.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 645, Nr. 7.
o. ABB.

817. **Kaselowsky, August:** *Christus am Ölberge*, 1854. Ölgemälde, Altarbild für Mansfelde/Neumark, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 647, Nr. 7.
o. ABB.

818. **Kaselowsky, August:** *Taufe Christi, Auferstehung Christi*, 1854. Ölgemälde, Gartz/Oder, Stephanskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 648, Nr. 8f.
o. ABB.

819. **Kaselowsky, August:** *Grablegung Christi.* Ölgemälde, Sanssouci, ehem. Besitz des Kaisers.
LIT: PECHT, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe, Leipzig 1867, S. 99. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 648, Nr. 14.
o. ABB.

820. **Kaselowsky, August:** *Christus.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 648, Nr. 17.
o. ABB.

821. **Kaselowsky, August:** *Christus die Kinder segnend.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 648, Nr. 21.
o. ABB.

822. **Kaselowsky, August:** *Christus und die Jünger zu Emaus*. Wandgemälde (stereochrom) nach Schnorr, Lietzow/bei Charlottenburg, Villa Paul Mendelsohn.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 648, Nr. 4f.
o. ABB.

823. **Kaspar, Johann:** *Christus vor dem Hohepriester* u. *Kreuzigung Christi.* Ölskizzen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 648, Nr. 4-6.
o. ABB.

824. **Kauffmann, Angelika:** *Christus und die Samariterin am Brunnen*, 1796. Ölgemälde, 122 x 158 cm, München, Neue Pinakothek.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 650, Nr. 1. - AK: ANGELIKA KAUFFMANN 1998, Kat. Nr. 270.
ABB: Ebda., S. 270, Nr. 48.

825. **Kauffmann, Angelika:** *Christus und die Kinder*, 1796. Unter dem Titel *Lasset die Kindlein zu mir kommen - Christus segnet die Kinder* am 11. März 2009 bei Neumeister als Lot 423 versteigert.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.artvalue.com.

826. **Kaulbach, Friedrich August von:** *Grablegung Christi*, 1891. Öl auf Leinwand, 211 x 300 cm, München, Neue Pinakothek.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 655, u. S. 657, Nr. 57. - PIETSCH, Ludwig: Friedrich August von Kaulbach, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 8, 1897, 1. Hbd., S. 20.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 160.

827. **Kaulbach, Wilhelm von:** *Der gute Hirt.* Zeichnung im Rundformat, 12 cm Durchmesser. Gestochen von L. Jacoby 1904.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 665, Nr. 57.
o. ABB.

828. **Keller, Adalbert/Albert von:** *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein*, 1886. München, Neue Pinakothek.
LIT: ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 561. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 169. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 37 u. S. 164f., Nr. 35f. - AK: VERA IKON 1987, S. 181-184.
ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 169, Nr. 112. - AK: VERA IKON 1987, S.184, Nr. XIII.4.

829. **Keller, Albert von:** *Kreuzigung*, 1894. Gemälde.
LIT: GROSS 1989, S. 259.
ABB: Ebda., S. 261, Abb. 326.

830. **Keller, Friedrich:** *Grablegung*. Stuttgart, Galerie.
LIT: R. L., in: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 122.
ABB: *Vom Fels zum Meer*, 1889, Bd. 2, S. 384 (gest. v. E. Hofmann X. A.).

831. **Kersting, Georg Friedrich:** *Christuskopf,* 1821. Ölgemälde, 21,8 x 16,5 cm, Privatbesitz.
LIT: SCHNELL, Werner: Georg Friedrich Kersting (1785-1847): Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog, Berlin 1994, S. 316, A 87.
ABB: Ebda., o. S., A 87.

832. **Kersting, Georg Friedrich:** *Christi Abzug aus Nazareth,* 1835. Ölgemälde, 44 x 63 cm, Privatbesitz.
LIT: SCHNELL 1994, S. 316, A 182.
ABB: Ebda., o. S., A 182.

833. **Kersting, Georg Friedrich:** *Die Speisung des Volkes am Galiläischen Meer,* 1835. Ölgemälde, 44,2 x 63,5 cm, Privatbesitz.
LIT: SCHNELL 1994, S. 316, A 183.
ABB: Ebda., o. S., A 183.

834. **Kessler, Joseph:** *Christus am Meere,* 1864. Ölgemälde, 125 x 174 cm, Privatbesitz (Alois Hänisch).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 675, Nr. 3.
o. ABB.

835. **Kessler, Joseph:** *Christus* und *Maria*. Ölgemälde der Seitenaltäre, Wien, Sankt Elisabeth.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 675, Nr. 4f.
o. ABB.

836. **Kiessling, Johann Paul:** *Christus und Maria Magdalena*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 679, Nr. 2.
o. ABB.

837. **Kiessling, Johann Paul:** *Ostermorgen. Christus erscheint der an der Gruft knienden Magdalena.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 679, Nr. 32. - ALDENHOVEN, C.: Religiöse Kunst, in: *Die Nation*, 8, 1891, S. 793.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 6, 1890/91.

838. **Kirchbach, Frank:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1897. Ölgemälde.
LIT: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 2, S. 300, Nr. 434.
ABB: Ebda.

839. **Kirchbach, Frank:** *Büssende Magdalena.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 683, Nr. 2.
o. ABB.

840. **Kirchbach, Frank:** *Christus treibt die Händler aus dem Tempel.* Kolossalgemälde.
LIT: PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 279. - BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 683, Nr. 6.
o. ABB.

841. **Klein, Johann:** Karton zu einem Glasgemälde, 1867. Chorfenster, Mödling bei Wien, Pfarrkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 692, Nr. 10.
o. ABB.

842. **Klein, Johann:** Entwürfe zu fünf Fenstern im Stil des 12. Jahrhunderts, 1874. Münster, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 692, Nr. 12.
o. ABB.

843. **Klein, Johann:** Entwürfe zu einem Seitenportalfenster, 1877. Borken/Westfalen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 692, Nr. 13.
o. ABB.

844. **Klein, Johann:** Entwürfe zu den Fenstern des Marienchors, 1878. Goch/Kreis Kleve, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 692, Nr. 14.
o. ABB.

845. **Klein, Johann:**. Entwürfe zu den Fenstern, 1879. Marienkirche Stuttgart und des Hochchores, Münster, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 692, Nr. 18f.
o. ABB.

846. **Klein, Johann:** *Der gute Hirt.* Bleistiftzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 691, Nr. 2.
o. ABB.

847. **Klein, Johann:** Federzeichnung auf Karton, 99 x 131,5 cm. Entwürfe zu Fenstern, Köln, Groß-Sankt-Martin, Ostapsis und Mittelfenster der Südapsis.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 691, Nr. 5-7.
o. ABB.

848. **Klein, Johann:** Entwurf zu einem Votivfenster, Nancy, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 691, Nr. 8.
o. ABB.

849. **Klein, Johann:** Karton zu einem Glasgemälde, Düren/Regierungsbezirk Aachen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 691, Nr. 9.
o. ABB.

850. **Klein, Johann:** Entwurf zu einem Fenstern, Havixbeck bei Münster, Kirche und zu einem Chorfenster, Erfurt, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 692, Nr. 15f.

o. ABB.

851. **Klein, Johann:** Entwürfe zu den Fenstern, Münster, Sankt Lamberti.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 692, Nr. 17.
o. ABB.

852. **Klein, Johann:** Entwürfe zu den (noch fehlenden) Fenstern, Köln, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 692, Nr. 20.
o. ABB.

853. **Klever, Julius Sergius von/Klever, Juli Juljewitsch von:** *Christus auf dem Meere.* Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.kunstkommtvonkoennen.blogspot.de.

854. **Klinger, Max:** *Christus vor dem Hohepriester*, 1874/78. Zeichnung.
LIT: o.A.
ABB: Quelle unbekannt.

855. **Klinger, Max:** Zyklus von acht Federzeichnungen zu der Folge „Ratschläge zu einer Konkurrenz über das Thema Christus": *Abschied, Vor der Bergpredigt, Nach der Bergpredigt , Erweckung eines Toten, Der Zinsgroschen, Verspottung, Kreuzigung, Christus in der Hölle,* 1878.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 698, Nr. 1. - GROSS 1989, S. 229f. und S. 437.
ABB: Ebda., S. 437, Abb. 578 (*Kreuzigung*).

856. **Klinger, Max:** *Opus VIII. Ein Leben* 1884. Zyklus von 15 Blättern, radiert und komponiert von Max Klinger. Blatt Nr. 13: *Christus und die Sünderin,* Blatt Nr. 14: *Leide! (Der Gekreuzigte)*, Blatt Nr. 19: *Christus und die Samariterin.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 699, Nr. 8.
ABB: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 413, Nr. 304a (Radierung und Aquatinta). - Ebda., Nr. 433 (*Leide!/Der Gekreuzigte*). - Ebda., S. 413, Nr. 304a (*Christus und die Samariterin*).

857. **Klinger, Max:** *Pietà*, 1890. Dresden, Galerie, Neue Meister.
LIT: RELLING: Die Berliner Kunstausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 290. - DAUN 1909, S. 779.
ABB: DAUN 1909, S. 779. - WIORA 1971, Taf. VII, Abb. 5.

858. **Klinger, Max:** *Kreuzigung*, 1891. Ölgemälde
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 698, Nr. 4. - GRADMANN 1902, S. 595. - DAUN 1909, S. 780f. - HAACK 1907, S. 391ff. - SPRINGER ^{3}1925, S. 353.
ABB: AK: MAX KLINGER 1857-1920, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut 1992, Leipzig 1992, S. 224.

859. **Klinger, Max:** *Christus im Olymp*, 1892. Wien, Staatsgalerie.
LIT: MEISSNER, F. Hermann: Der Münchener Glaspalast, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 8, 1897, 2. Hbd., S. 58. -ZUCKERKANDL, Berta: Klingers Beethoven in der Wiener Sezession, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 386. - GRADMANN 1902, S. 595. - HAACK 1907, S. 394. - DAUN 1909, S. 782.- SPRINGER ^{3}1925, S. 353. - GROSS in AK: MAX KLINGER 1992, S. 72-83.
ABB: HAACK 1907, S. 395. - SPRINGER ^{3}1925, S. 351.

860. **Klinger, Max:** Bronzestuhl zur Figur des *Beethovens*, 1901. Rückenansicht des Thrones mit Kreuzigung.
LIT: ZUCKERKANDL, Berta: Klingers Beethoven in der Wiener Sezession, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 386.
ABB: GROSS 1989, S. 183, Abb. 188.

861. **Klinger, Max:** *Christus auf dem Weg nach Jerusalem.* Zeichnung.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.zeno.org.

862. **Klinger, Max:** Zeichnungen mit dem Thema Christus, *Vom Tode I und II* (Radierungen mit dem Thema: *Dulden muß der Mensch. Reif sein ist alles. - Hölle, wo ist dein Sieg? Sterblich ist der Mensch, unsterblich sind die Ideen.*
LIT: GRADMANN 1902, S. 595.
o. ABB.

863. **Kloeber, August:** *Der gekreuzigte Erlöser zwischen den knieenden Gestalten Luther's mit der heiligen Schrift und Melanchton's mit der Augsburger Konfession,* vollendet 1851. Lavagemälde in Enkaustik auf Goldgrund, ca. 5' x 8 1/3', Wittenberg, Schloßkirche, Spitzbogenfeld des Portals, für Friedrich Wilhelm IV.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 700, u. S. 701, Nr. 23.
o. ABB.

864. **Kloeber, August:** *Christuskopf u. die Köpfe zweier Heiligen: der des Alexander Newski mit der Christusfahne und der Kopf des Theodor von Heraklea mit der Palme in der einen und dem Schwerte in der anderen Hand,* vollendet 1851. Lavagemälde in Enkaustik auf Tafeln, 2 ½ Quadratfuß, für Potsdam, Kirche der Russischen Kolonie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 701, Nr. 24.
o. ABB.

865. **Kloeber, August:** *Christuskopf mit Glorie,* 1851. Lavagemälde in Enkaustik auf gemusterten Goldgrund, für Potsdam, Friedenskirche, für Zone oberhalb der Eingangstür.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 701, Nr. 26.
o. ABB.

866. **Kloeber, August:** *Christuskopf,* 1853. Medaillon in Enkaustik auf Goldgrund, für Denkmal des General Thiele.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 701, Nr. 28.
o. ABB.

867. **Kloeber, August:** *Der auferstandene Christus.* Ölgemälde, Berlin, National-Galerie (erworben 1890).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 702, Nr. 44.
o. ABB.

868. **Knigge, Otto:** Altargemälde, um 1853. Berlin, Sankt Petri.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 711, Nr. 2.
o. ABB.

869. **Knigge, Otto:** *Heilung des kranken Weibes / Dein Glaube hat dir geholfen; gehe hin in Frieden.* Altargemälde, Berlin, Elisabeth-Krankenhauskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 711, Nr. 3.
o. ABB.

870. **Knigge, Otto:** *Bildnis des Herrn Christus Lehrer.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 711, Nr. 12.
o. ABB.

871. **Koch, Karl:** *Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 718, Nr. 8.

o. ABB.

872. **Koch, Karl:** *Grablegung Christi.* Sepiakopie eines Ölgemäldes von Peter von Cornelius. Lithographie von J. G. Schreiner, gr. qu. fol. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 718, Nr. 10.
o. ABB.

873. **Kokoschka, Oskar:** *Selbstbildnis als Gekreuzigter.*
LIT: GEWALT, Dietfried: Ecce hominis. Bemerkungen zu Oskar Kokoschkas Kreuzigungsmosaik, in: *Kunst und Kirche*, 44, 1981, S. 30-33.
o. ABB.

874. **Kolbe, Karl:** *Himmelfahrt Christi,* 1816. Ölgemälde, 8‘ hoch, Potsdam, Schloßkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 731, Nr. 7.
o. ABB.

875. **Kollwitz, Käthe:** *Aus vielen Wunden blutest du, oh Volk*, 1896. Radierung Leipzig, Kunstmuseum.
LIT: DERI, Max: Die Malerei im 19. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage, 2 Bde., Berlin 1920, Bd. 1, S. 455.
ABB: SCHMIED, Wieland: Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980, S. 255. - Bildarchiv Foto Marburg.

876. **Kollwitz, Käthe:** *Zertretene*, 1900. Radierung, 23,9 x 83, 6 cm, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: PLEHN, A. L.: Käthe Kollwitz, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 227-230.
ABB: Ebda. S. 230. - AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 571, Nr. 442.

877. **König, Gustav:** *Die Aussendung der Apostel,* 1850. Handzeichnung, Stahlstich als Titelblatt zu Knapps „Christoterpe“, Jg. 1851.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 737, u. S. 738, Nr. 4.
o. ABB.

878. **König, Gustav:** *Die Auferweckung des Jünglings von Nain,* um 1861.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 738, Nr. 106. - FÖRSTER 1860, S. 106-114.
o. ABB.

879. **König, Gustav:** Illustration zum Gesangbuchslied: *Jesu, Geh voran,* 1865. Handzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 739, Nr. 235.
o. ABB.

880. **Koopmann, Heinrich:** *Christus am Ölberge.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 740, Nr. 4.
o. ABB.

881. **Koopmann, Heinrich:** *Abendmahl, Christus in Gethsemane, Kreuztragung, Grablegung* und *Aufertsehung des Heilndes.* Fünf Grisaillen für Karlsruhe, evangelische Kirche, Empore.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 741, Nr. 7.
o. ABB.

882. **Koopmann, Heinrich:** *Jesus in Bethanien bei Maria und Martha: „Eins ist not“.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 741, Nr. 9.
o. ABB.

883. **Koopmann, Heinrich:** *Die christliche Kirche, Die Auferstehung.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 741, Nr. 12f.
o. ABB.

884. **Krämer, Johann:** *Die Ehebrecherin vor Christo.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 755, Nr. 1.
o. ABB.

885. **Krämer, Johann:** *Himmelfahrt Christi.* Ölgemälde, Fürst Lichtenstein.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 755, Nr. 2.
o. ABB.

886. **Krämer, Johann:** *Kreuzabnahme.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 755, Nr. 3.
o. ABB.

887. **Kramskoj, Iwan Nikolajewitsch:** *Christus in der Wüste*, 1834. Ölstudie.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.tanais.info.

888. **Kramskoj, Iwan Nikolajewitsch:** *Christus in der Wüste*, 1872. Öl auf Leinwand, 180 x 210 cm, Moskau, Staatliche Tretjakov-Galerie.
LIT: HENCKEL, Wilhelm: Eine russische Künstlerunterhaltung nach Kasanowskij, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 96. - GOLDSTEIN, S. N. in: Istoria ruskogo iskustava, Moskau 1965-1968, Bd. 9,1, S. 183. - ČELEBONOVIĆ 1974, S. 53. - POSTNIKOVA, in: AK: DER TRAUM VOM GLÜCK 1996, Bd. 1, S. 110. - ROTERS 1998, S. 347.
ABB: AK: DER TRAUM VOM GLÜCK 1996, Bd. 1, S. 107.

889. **Kramskoj, Iwan Nikolajewitsch:** *Christus vor Pilatus.*
LIT: o.A.
o. ABB.

890. **Kratzmann, Gustav:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen!,* 1871. Öl auf Holz, 53 x 70 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 756, Nr. 8.
o. ABB.

891. **Kratzmann, Gustav:** *Der heilige Joseph mit Christus und Johannes, Die heilige Anna.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 756, Nr. 5f.
o. ABB.

892. **Kraus, Valentin:** *Unsere Erlösung.* Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst,* 1908/09, S. 304.

893. **Krausse, Robert:** *Ecce homo.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 760, Nr. 1.
o. ABB.

894. **Krausse, Robert:** *Christus am Kreuz.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 760, Nr. 2.
o. ABB.

895. **Kriebel, Ludwig:** *Christus umgeben von den mit ihren Symbolen auf Wolken thronenden vier Evangelisten,* 1866-70. Wandgemälde, in Wasserglas ausgeführt, Kuppelbild der Altarnische, Gersdorf bei Hohenstein, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 769, Nr. 2a.
o. ABB.

896. **Kriebel, Ludwig:** *Christus am Kreuz, dem Johannes seine Mutter empfehlend,* um 1883. Ölgemälde, Göda bei Bautzen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 769, Nr. 5.
o. ABB.

897. **Kriehuber, Josef:** *Christus mit der Dornenkrone*, um 1835. Bleistiftzeichnung, Blatt aus dem Skizzenbuch, 22, 4 x 18,4 cm, bez. m. *„Giavoni Vater"*. Koblenz, Mittelrhein-Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 769. - SK KOBLENZ 1999, S. 146f., Nr. 625.
ABB: SK KOBLENZ 1999, S. 412, Nr. 625.

898. **Kügelgen Gerhard von:** *Christus, Moses, Mohamed,* 1807. Ölgemälde, drei lebensgroße Brustbilder, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 781, Nr. 19-24.
o. ABB.

899. **Kügelgen Gerhard von:** *Christus,* 1810. Ölgemälde, Halbfigur, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 782, Nr. 39.
o. ABB.

900. **Kügelgen Gerhard von:** *Christus, Johannes, Magdalena,* 1812. Ölgemälde, drei lebensgroße Brustbilder, Königsberg, Privatbesitz (Bankier Schiffert).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 782, Nr. 48ff.
o. ABB.

901. **Kügelgen Gerhard von:** *Der lehrende Christus, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist,* 1819/20. Ölgemälde, drei Kniestücke, Privatbesitz (Fürstbischof von Ermeland).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 783, Nr. 90ff.
o. ABB.

902. **Kügelgen Wilhelm von:** *Kreuzigung Christi,* 1830. Ölgemälde, Reval, Sankt Olai.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 784, Nr. 2.
o. ABB.

903. **Kügelgen Wilhelm von:** *Christus und die Samariterin am Brunnen,* 1845. Ölgemälde, Privatbesitz (Konsul Achelis).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 784, Nr. 3.
o. ABB.

904. **Kundmann:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*. Relief.
LIT: PECHT, Friedrich: Die Berliner Jubiläumsausstellung. IX: Die Bildhauerei, in: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 34.
o. ABB.

905. **Kunz, Fritz J.:** *Stigmatisation des Hl. Franziskus*. Aus der Jahresmappe der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" 1908.
LIT: HARTMANN 1954, S. 30.
ABB: KUHN 1908/09, S. 97ff. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 64. - *Die Christliche Kunst,* 1, S. 2.

906. **Kunz, Fritz J.:** Entwürfe zu fünf Deckenbildern in der katholischen Pfarrkirche in Arth/Schweiz.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 181-183.
o. ABB.

907. **Kunz, Fritz J.:** *Mariä Krönung.* Kuppelfresko, Fribourg, Ste. Croix.
LIT: *Die Christliche Kunst*, 5, 1908/9, S. 21.
o. ABB.

908. **Kupelwieser, Leopold:** *Die heilige Dreieinigkeit.* Entwurf zu einem Glasgemälde, Altmannsdorf/Bei Erlaa, Bogen des Hochaltarfensters, ausgeführt 1826.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 1.
o. ABB.

909. **Kupelwieser, Leopold:** *Christus bei Maria und Martha,* 1829. Aquarell, 23,5 x 25,2cm, ursprünglich für den Kaiser von Östereich, heute Wien, Albertina.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 3. - FEUCHTMÜLLER 1970, S. 251.
ABB: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 181.

910. **Kupelwieser, Leopold:** *Abendmahl*, 1829/1834. Ölgemälde, 400 x 240 cm, Molln/Oberösterreich, Pfarrkirche.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 120 & S. 257.
o. ABB.

911. **Kupelwieser, Leopold:** *Kreuzigung Christi*, 1932. Ölgemälde, 528 x 252 cm, Wien/Lichtental, Pfarrkirche.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 255.
o. ABB.

912. **Kupelwieser, Leopold:** *Christus am Ölberg*, 1836. Ölgemälde, 158 x 133 cm, Mariazell/Steiermark, Schatzkammer.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 261.
o. ABB.

913. **Kupelwieser, Leopold:** *Christi Gefangennahme*, 1837. Bild aus der *Messiade Christi* von Klopstock.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 184.
ABB: Ebda.

914. **Kupelwieser, Leopold:** *Der gekreuzigte Heiland, ihm zu Füßen die drei Marien und Johannes, im Hintergrund der Hauptmann und Schriftgelehrte,* 1839. Ölgemälde, Privatbesitz (Fürst Lichtenstein). Lithographie von Michael Stroh für das Werk: Christliches Kunststreben in der österreichischen Monarchie, roy. fol. 1839.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 791, Nr. 7.
o. ABB.

915. **Kupelwieser, Leopold:** *Verklärung des Heiligen Nepomuk*, 1841-44. Altarwandfresko, Wien, Sankt Johann-Nepomuk.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 272
ABB: Ebda., S. 191

916. **Kupelwieser, Leopold:** *Kreuzabnahme*, 1842. Ölgemälde, 450 x 225 cm, Kremsier (Tschechien), Mauritiuskirche.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 269.
o. ABB.

917. **Kupelwieser, Leopold:** *Kreuzabnahme,* vor 1845. Altarbild, Ölgemälde, überlebensgroße Figuren, für den Erzbischof von Olmütz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 791, Nr. 11.
o. ABB.

918. **Kupelwieser, Leopold:** *Das letzte Gericht*, 1847. Fresko, 440 x 320cm, Klosterneuburg, Friedhofskapelle.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 275.
ABB: Ebda., S. 201.

919. **Kupelwieser, Leopold:** *Das jüngste Gericht,* 1847. Karton, Kohlezeichnung, Privatbesitz (Familie Kupelwieser).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 5. - FEUCHTMÜLLER 1970, S. 275.
o. ABB.

920. **Kupelwieser, Leopold:** *Christus am Kreuz,* 1847. Zeichnung, 47 x 38,5 cm, Privatbesitz (Regierungsrat von Engerth).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 7.
o. ABB.

921. **Kupelwieser, Leopold:** *Steinigung des heiligen Stephanus*, 1853. Hochaltarbild, Retz, Pfarrkirche.
LIT: o.A.
ABB: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 200.

922. **Kupelwieser, Leopold:** *Das letzte Abendmahl*, 1854. Fresko, Alterlechenfeld, Kirche.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 284.
o. ABB.

923. **Kupelwieser, Leopold:** *Schweißtuch der heiligen Veronika,* 1858. Kohlezeichnung, 77 x 45 cm.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 289.
o. ABB.

924. **Kupelwieser, Leopold:** *Das Abendmahl,* 1858. Ölgemälde, Privatbesitz (Kaiserin-Witwe Karoline Auguste von Österreich).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 27.
o. ABB.

925. **Kupelwieser, Leopold:** *Christus am Kreuz,* 1858. Studie zum Fresko, Kohlezeichnung, 77 x 45 cm, Altlerchenfeld, Kirche, Privatbesitz (Familie Kupelwieser).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 8.
o. ABB.

926. **Kupelwieser, Leopold:** *Schweißtuch der heiligen Veronika,* 1858. Kohlezeichnung, 77 x 45 cm, Privatbesitz (Familie Kupelwieser).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 9. - FEUCHTMÜLLER 1970, S. 289.
o. ABB.

927. **Kupelwieser, Leopold:** *Das heilige Abendmahl,* 1859. Mischtechnik, 33 x 21 cm, aus dem *Missale Romanum* für Papst Pius IX.
LIT: FEUCHTMÜLLER 1970, S. 290.
ABB: Ebda., S. 187

928. **Kupelwieser, Leopold:** *Kreuzbild, Jesus, Maria* und *Joseph.* Ölgemälde, für Wien, Kirche zu den 14 Nothelfern.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 791, Nr. 11.
o. ABB.

929. **Kupelwieser, Leopold:** *Christus Salvator.* Ölgemälde, Wien, Hofburg.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 24.
o. ABB.

930. **Kupelwieser, Leopold:** *Der auferstandene Christus und Magdalena*. Sepiazeichnung, 28 x 22,5 cm, Privatbesitz (Familie Kupelwieser).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 792, Nr. 2.
o. ABB.

931. **Kurella, Ludwig von:** *Christus die Kinder segnend.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd, 1.2, S. 793, Nr. 13.
o. ABB.

932. **Kuschel, Max:** *Kreuzabnahme*.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 2, 1905/06, S. 49.

933. **Küsthardt, E.:** *Friede sei mit Euch*.
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1898, S. 129.

938. **Lacombe, Georges:** *La cruzifixion*, 1899. Holz, Brest, Musée des Beaux Arts.
LIT: DRISKEL 1992, S. 252.
ABB: ANSIEAU, Joëlle: Deux Sculptures de Georges Lacombe: Isis et le Christ, in: *Revue du Louvre et des Musées de France* 33, 1983, S. S. 293. - DRISKEL 1992, S. 253 Fig. 102.

939. **Laimbacher, Hans:** *Verklärung Christi*, 1821-25. Wandmalerei, Galgenen/Luzern, Katholische Pfarrkirche.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 133.
ABB: Ebda., S. 133, Abb. 3.

940. **Lameire, Charles:** Illustration for *L'Imitaion de Jésus Christ*, 1876.
LIT: DRISKEL 1992, S. 161.
ABB: Ebda., S. 162, Nr. 62.

941. **Lameire, Charles:** Mosaik nach einem Karton von Charles Lameire. Paris, Kirche der Madaleine, 1876.
LIT: DRISKEL 1992, S. 162.
ABB: Ebda., S. 163, Nr. 63.

942. **Landelle, C.:** *Jesus-Christ et ses disciples Saint Pierre et Saint Jean,* 1854. Lithographie von Fanoli.
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Fig. 203.

943. **Langer, Johann Peter von:** *Christus erscheint dem Hl. Sebastian und der Irene*, 1775-1824. Tafelbild, Öl auf Leinwand.
LIT: o.A.
ABB: LUDWIG, 1982, S. 23, Abb. 28.

944. **Langer, Johann Peter von:** *Christi und die zwölf Apostel*, 1789. Dreizehn kleinformatige Kupferstiche, Konstanz, Sammlung Wessenberg.
LIT: AK: RAFFAEL UND DIE FOLGEN 2001, S. 78-81. - BRINGMANN 2010, S. 99.
ABB: Ebda.

945. **Langer, Johann Peter von:** *Christus segnet die Kinder,* 1807-1819. Entwurfsskizze, Öl auf Leinwand, 25,8 x 23,3 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 1. - AK: VERA IKON 1987, S. 181.
ABB: AK: VERA IKON 1987, S. 181, Nr. XIII.I.

946. **Langer, Johann Peter von:** *Christus die Kinder segnend,* 1812-19. Ölgemälde, 28‘ x 24‘, ehemals München, Karmeliterkirche, über dem Choraltar.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 2. - AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992, S. 109.
o. ABB.

947. **Langer, Johann Peter von:** *Christus als Knabe im Tempel lehrend wird von seinen Eltern aufgefunden,* 1818. Originalradierung, qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 25.
o. ABB.

948. **Langer, Johann Peter von:** *Der Herr und seine Apostel (Nach Marc Anton's Stichen nach Raffael),* 1818. 13 Blätter, Radierungen, mit erläuterndem Text von M. E. Freyberg, Stuttgart/Tübingen 1823.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 26.
o. ABB.

949. **Langer, Johann Peter von:** *Haupt Christi* (Ausschnitt aus o.g. Ölgemälde *Christus die Kinder segnend*). Öl auf Leinwand, 66 x 80,5 cm, München Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
LIT: *Schorns Kunst-Blatt*, 1820, S. 237f. - OLDENBURG, 1, 1983, S. 79-82. - AK: VERA IKON 1987, S. 181.
ABB: AK: VERA IKON 1987, S. 181, Nr. XIII.I.

950. **Langer, Johann Peter von:** *Christus und die Juden mit dem Zinsgroschen*. Gemälde und Graphik (evtl. Kupferstich).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 3. - LÜTHGEN, Eugen (Hrsg.): Johann Peter Langer. Sein Leben und sein Werk. Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, Bonn 1930, S. 69.
ABB: Ebda, S. XXXXII, Nr. 60.

951. **Langer, Johann Peter von:** *Gottvater in der Glorie*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 4.
o. ABB.

952. **Langer, Johann Peter von:** *Die Kreuzabnahme*. Gemälde, München, Frauenkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 10.
o. ABB.

953. **Langer, Johann Peter von:** *Christus am Ölberge*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 14.
o. ABB.

954. **Langer, Johann Peter von:** *Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch*. Kohlezeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 807, Nr. 23.
o. ABB.

955. **Langer, Robert von:** *Auferweckung des Lazarus,* 1810. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 1.
o. ABB.

956. **Langer, Robert von:** *Christus heilt Blinde und Lahme,* 1814. Altarbild, Grisaille, München, Kirche des allgemeinen Krankenhauses. Zugehörig sind sieben weitere

Grisaillen: *Sieben Werke der Barmherzigkeit*. Gestochen von Johann Heinrich Lipps, kl. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 2.
ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 4 Bde., München 1981, Bd. 3, S. 24, Nr. 29.

957. **Langer, Robert von:** *Kreuzabnahme*. Radierung.
LIT: o.A.
ABB: Quelle unbekannt, wahrscheinlich Sammlung Wessenberg-Gallerie Konstanz, Foto zur Verfügung gestellt durch Michael Bringmann, Mainz.

958. **Langer, Robert von:** *Die Kreuzabnahme*. Gemälde, München, Metropolitankirche/Frauenkirche.
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 283. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 4.
o. ABB.

959. **Langer, Robert von:** *Die Vermählung der heiligen Katharina*. Gemälde, Privatbesitz (Frau von Langer). Lithographie vom Kunstverlag Franz Hanfstaengl, München. Radierung von Maria Ellenrieder.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 13.
o. ABB.

960. **Langer, Robert von:** *Die Grablegung*. Ölskizze. Holzschnitt von Andrew Best und Leloir in Paris.
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 221. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 16.
ABB: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 283.

961. **Langer, Robert von:** *Christus und die Samariterin*. Photographie im König Ludwig-Album.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 808, Nr. 17.
o. ABB.

962. **Lauenstein, Heinrich:** *Christus am Kreuz,* 1873. Altarbild, Heerdt bei Düsseldorf, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 814, Nr. 3.
o. ABB.

963. **Lauenstein, Heinrich:** *Christus am Kreuz.* Altarbild, Schwerin/Warthe, Evangelische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 814, Nr. 1.
o. ABB.

964. **Laurens, Jean-Paul:** *Jesus aus der Synagoge vertrieben*. Besitz des Französischen Staates.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 819, Nr. 1.
o. ABB.

965. **Laurmann, Th.:** *Grablegung Christi,* vor 1908. Waiblingen, Friedhofkapelle.
LIT: gez. R. L., in: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 121f.
ABB: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 115.

966. **Lazerges, H.:** *Pietà,* 1859.
LIT: FOUCART 1987, o.S.
ABB: Ebda., Fig. 209.

967. **LeBrun, Charles:** *Magdalena zu Füßen Christi*. Ölgemälde, Venedig, Galleria dell'Accademia .

LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

968. **LeBrun, Charles:** *Christus erscheint dem siegreichen Ludwig XIV*. Lyon, Musée des Beaux-Arts in.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

969. **Lehmann, Heinrich:** *Die Geiselung Christi.* Boulogne-sur-Mer, Saint Niolas.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 824, Nr. 10.
o. ABB.

970. **Lehmann, Heinrich:** *Taufe Christi.* Wandgemälde in Freskotechnik, Saint Merry, Kapelle des heiligen Geistes. Insgesamt sind in der Kapelle vier Wandgemälde angebracht: *Die Verkündigung, Taufe Christi, Ausgießung des heiligen Geistes, Beichte.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 825, Nr. 1.
o. ABB.

971. **Lehmann, Heinrich:** Wandgemälde in der Kirche der jungen Blinden, o.A.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 825, Nr. 2.
o. ABB.

972. **Lengerich, Heinrich:** *Die Kreuzabnahme,* 1823-26. Altarbild (unvoll.), 12‘ x 8‘, Stettin, Jakobikirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 837, Nr. 5.
o. ABB.

973. **Lengerich, Heinrich:** *Die Grablegung.* Altarbild, 9‘ x 9‘, Demmin/Pommern, Bartolomäuskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 837, Nr. 6.
o. ABB.

974. **Lengerich, Heinrich:** Altarbild, Stettin, Johanneskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 1.2, S. 837.
o. ABB.

975. **Lerolle, Henri:** *Ankunft der Hirten.* Öl auf Leinwand, 1883. Carcassone, Musée des Beaux Arts.
LIT: DRISKEL 1992, S. 210ff.
ABB: Ebda., S. 210, Nr. 82.

976. **Lessing, R. F.:** *Hussitenpredigt, Kluß in Konstanz, auf dem Scheiterhaufen. Luther verbrennt die Bannbulle.*
LIT: GRADMANN 1902, S. 591.
o. ABB.

977. **Lhermitte, Léon:** *L´Ami des humbles,* 1892. Öl auf Leinwand, Boston, Courtesy Museum of Fine Arts.
LIT: DRISKEL 1992, S. 220,
ABB: Ebda., S. 221, Nr. 87.

978. **Liebermann, Max:** *Der zwölfjährige Christus im Tempel,* 1879. Öl auf Leinwand, 151 x 131 cm, Privatbesitz, Leihgabe: Hamburg, Kunsthalle.
LIT: ROSENBERG, Adolf: Eduard von Gebhardt, ein Maler der Reformation, in: *Vom Fels zum Meer*, 1884, Bd. 1, S. 298. - ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 467. - MUTHER, Richard: Die internationale Kunstausstellung in München I, in: *Zeitschrift*

für bildende Kunst, 23, 1888, S. 291. - MEIER-GRAEFE, Julius: Max Liebermann, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, Bd. 15: Freie Kunst der „Kunst für Alle", 22, 1907, S. 177-195. - RAVE, Paul Ortwin: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1949, S. 33. - AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, Nr. 427. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 186. - JÖCKLE 1988, S. 124. - ABB: BRANDT 1978, S. 331, Nr. 12. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 186.

979. **Lippisch, Franz:** *Gekreuzigte.*
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 480.

980. **Lips, Johann Heinrich:** *Christus von Mengs.* Kupferstich.
LIT: AK: KAUFFMANN/ELLENRIEDER 1992, S. 111.
ABB: LAVATER, Bd. 4, S. 447.

981. **Löfftz, Ludwig von:** *Beweinung Christi,* 1883. Ölgemälde, 114, 7 x 191,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung.
LIT: PECHT 1888, S. 391, Nr. 392. - SAMMLUNGSKATALOG MÜNCHEN: Bayerische Staatsgemälde- sammlungen, Neue Pinakothek, Malerei der Gründerzeit, bearb. v. H. Ludwig, München 1977, S. 223. - LUDWIG 1978, S. 157. - AK: DIE MÜNCHENER SCHULE 1979, Nr. 195. - LUDWIG 1982, S. 51f. - LUDWIG 1983, S. 207. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, Nr. 30. - AK: VERA IKON 1987, S. 185.
ABB: Ebda., S. 185, Nr. XIII.5.

982. **Löfftz, Ludwig von:** *Toter Christus*, 1883. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 159.

983. **Mackensen, Fritz:** *Der Gottesdienst im Freien*, 1895. Gemälde.
LIT: o.A.
o. ABB.

984. **Mackensen, Fritz:** *Bergpredigt,* 1903/07. Gemälde
LIT: o.A.
o. ABB.

985. **Maison, Rudolf:** *Die Kreuzigung Christi.* Kolossalgruppe, Gips, Ton.
LIT: BONHÖFFER: Die Kreuzigung Christi. Kolossalgruppe von Hofbildhauer Rudolf Maison, in: *Christliches Kunstblatt*, 27, 1885, S. 97-99.
ABB: Ebda., S.99.

986. **Manet, Eduard:** *Les Anges au tombeau du Christ,* 1864. Öl auf Leinwand.
LIT: DRISKEL 1992, S. 188ff.
ABB: Ebda., S. 189 Fig. 71.

987. **Manet, Eduard:** *Toter Christus mit trauernden Engeln*, 1864. New York, Metropolitan Museum.
LIT: THOMAS 1980, S. 150. - SELLIER 1981, S. 80f. - SIMSON 1988, S. 83.
ABB: THOMAS 1980, S.71.

988. **Manet, Eduard:** *Le Christ insulté par les soldats,* 1865. Öl auf Leinwand.
LIT: DRISKEL 1992, S. 188ff.
ABB: Ebda., S. 189 Fig. 72.

989. **Manet, Eduard:** *Verspottung Christi,* 1865. Chicago.
LIT: SELLIER 1981, S. 79f. - SIMSON 1988, S. 83.
o. ABB.

990. **Marc, Franz:** *Der Gute Hirte*, 1912. New York.
LIT: LEGNER 1959, S. 43.
ABB: Ebda., Nr. 43.

991. **Marcucci, Giuseppe:** *Der wunderbare Fischfang*, vor 1877. Nach Raffael. Stahlstich auf Papier, 54,7 x 60,5 cm, Trier, Bischöflicher Stuhl.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 213, Nr. 90.
ABB: Ebda., S. 126, Nr. 90.

992. **Marr, Carl von:** Christus, 1896. Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: ANONYMUS: Die Biercksche Christusausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 305-309.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 308.

993. **Marr, Carl von:** *Maria mit dem Kind und anbetendem Franziskanermönch.*
LIT: o.A.
o. ABB.

994. **Martin, John:** *The Great Day of His Wrath*, 1851-53. Öl auf Leinwand, 196 x 303,2 cm, London, Tate Gallery.
LIT: o.A.
ABB: GRUBB 1997, S. 96.

995. **Martin, John:** *The Last Judgement*, 1853. Öl auf Leinwand, 196,8 x 325,8 cm, London, Tate Gallery.
LIT: o.A.
ABB: GRUBB 1997, S. 96.

996. **Marx, Karl:** *Christus*. Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: ANONYMUS: Die Biercksche Christusausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 305-309.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 308.

997. **Max, Gabriel von:** *St. Julia am Kreuze/Märtyrerin am Kreuze,* 1865. Ölgemälde.
LIT: PECHT, Friedrich: Die internationale Kunstausstellung in München. VIII: Deutsche Malerei. 3. Münchener Schule, in: Beilage A.Z. 262, 1869, 19.9. S. 4050-4052. - MANN, Nikolaus: Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze von Nikolaus Mann, Leipzig 1888, S. 10.
ABB: Ebda., S. 11.

998. **Max, Gabriel von:** *Christuskopf auf dem Schweißtuch der Veronika,* 1874. Ölgemälde.
LIT: AK: GABRIEL VON MAX. Malerstar, Darwinist, Spiritist. Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 2010/ 2011, München 2010, S.78.
ABB: Ebda. (zeitgenössischen Reproduktion des Gemäldes).

999. **Max, Gabriel von:** *Jairi Töchterlein*, 1878. Ölgemälde, Montréal, Musée des Beaux-Arts. Auch als Photogravüre von Nikolaus Lehmann reproduziert.
LIT: PECHT, Friedrich: Gabriel von Max, Christus als Arzt (Kunstliteratur) in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 167.
ABB: AK: GABRIEL VON MAX 2010, S. 176f.

1000. **Max, Gabriel von:** *Gekreuzigter Heiland,* 1881. Auch als Reproduktion *Es ist vollbraucht*, 1886, von Nikolaus Lehmann.
LIT: ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 566.
ABB: AK: GABRIEL VON MAX 2010, S.89, Abb. 70.

1001. **Max, Gabriel von:** *Der betender Christus/Christusdarstellung.*
LIT: BAUMANN 1896, Sp. 611.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 9, 1898, 1. Hbd., S. 121.

1002. **Max, Gabriel von:** *Christus.* Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: ANONYMUS: Die Biercksche Christusausstellung, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 305-309.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 309.

1003. **Mayer, Ludwig:** *Jerusalem nach dem Todes Jesu,* um 1863. Gemälde, 152 x 245 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 1.
o. ABB.

1004. **Mayer, Ludwig:** *Pietà.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 1.
o. ABB.

1005. **Mayer, Ludwig:** *Christus und die Samariterin am Brunnen, im Hintergrund Samaria.* Gemälde, 129 x 192 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 1.
o. ABB.

1006. **Mayer, Ludwig:** *Christus.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 1.
o. ABB.

1007. **Mayer, Ludwig:** *Tod Christi.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 1.
o. ABB.

1008. **Mellan, Claude:** *Der Schleier der Heiligen Veronika/Vera Icon,* 1649. London, University College, The Strang Print Room.
LIT: AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 211, Kat. 65.
ABB: Ebda.

1009. **Mengelberg, Otto:** *Die Reue Petri,* 1851.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 13.
o. ABB.

1010. **Mengelberg, Otto:** *Ecce Homo.*
LIT: Boetticher 1891-1901, Bd. 2.1., S. 13.
o. ABB.

1011. **Mengelberg, Otto:** *Christus am Ölberge.* Hirschberg/Schlesien, Evangelische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 14.
o. ABB.

1012. **Mengelberg, Otto:** *Ecce Homo.* Herzkamp/Westfalen, Evangelische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 14.
o. ABB.

1013. **Mengelberg, Otto:** *Die Auferstehung des Heilandes.* Gütersloh, Evangelische Kirche, dort zusammen mit zwei Gemälden der Evangelisten.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 14.
o. ABB.

1014. **Mengelberg, Otto:** *Christus in Gethsemane.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 14.
o. ABB.

1015. **Mengelberg, Otto:** *Gang nach Emmaus.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 14.

o. ABB.

1016. **Mengs, Anton Raphael:** *Ausgießung des Hl. Geistes*, 1751. Bozzetto, Sankt Petersburg, Eremitage.
LIT: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 146.
ABB: URL: http://www.wikimedia.de.

1017. **Mengs, Anton Raphael:** *Himmelfahrt Christi*, 1752. Altargemälde, 930 x 450 cm, Dresden, Hofkirche.
LIT: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS, 2001.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1018. **Mengs, Anton Raphael:** *Kreuzabnahme Christi*, vor 1765. Pinselzeichnung, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen.
LIT: o.A.
ABB: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 212.

1019. **Mengs, Anton Raphael:** *Anbetung der Hirten*, 1771-72.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 17.
ABB: Ebda., S. 15, Abb. 4.

1020. **Mengs, Anton Raphael:** *Schlüsselübergabe*, 1772-1777. Italien, Privatbesitz.
LIT: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 158.
ABB: ROETTGEN 2001, S. 159, Kat. Nr. 32.

1021. **Mengs, Anton Raphael:** *Kopf Christi* (des Leichnams), 1778/79. Studie.
LIT: o.A.
ABB: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 212.

1022. **Mengs, Anton Raphael:** *Himmelfahrt*. Bozzetto, Dresden, Gemäldegalerie, Alte Meister.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.kulturstiftung.de/uploads/

1023. **Mengs, Anton Raphael:** *Beweinung Christi*. Gemälde, Madrid, Palacio Real. Teil des Bildprogramms des königlichen Schlafzimmers. Zusätzlich vier Supraporten-Gemälde: *Gebet am Ölberg*, *Geißelung Christi*, *Kreuztragung* und *Noli me tangere*.
LIT: AK: MENGS. DIE ERFINDUNG DES KLASSIZISMUS 2001, S. 75.
ABB: Ebda., S. 210.

1024. **Mengs, Anton Raphael:** *Beweinung Christi*. Stich, Konstanz, Wessenberg-Galerie.
LIT: o.A.
ABB: Privataufnahme: Michael Bringmann, Mainz.

1025. **Menzel, Adolf:** *Der zwölfjährige Christus im Tempel,* 1851. Zerstört.
LIT: o.A.
ABB: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 499, Abb. 375.

1026. **Menzel, Adolf:** *Der zwölfjährige Christus im Tempel,* 1853. Bremen, Kunsthalle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 18. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 171. - DITTMAR, Peter: Der zwölfjährige Christus im Tempel von Adolf Menzel - Ein Beispiel für den Antijudaismus im 19. Jahrhundert, in: *Idea*, 6, 1987, S. 80-96. - JÖCKLE 1988, S. 123.
ABB: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 172, Nr. 118. - AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 499, Nr. 375.

1027. **Menzel, Adolf:** *Christus treibt die Wechsler aus dem Tempel,* 1853.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1., S. 18.
o. ABB.

1028. **Menzel, Adolf:** *Der zwölfjährige Christus im Tempel.* Studie aus Pastell und Gouache, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: AK: MENZEL, DER BEOBACHTER, KAT. AUSST. Hamburger Kunsthalle 1982, München 1982, S. 108, Kat. Nr. 56.
ABB: GROSS 1983, S. 499. - AK: MENZEL, DER BEOBACHTER 1982, S. 108, Kat. Nr. 56.

1029. **Meunier, Constantin:** *Ecce Homo*, 1890. Bronze. Verbleib unbekannt.
LIT: BEHETS, A.: Constantin Meunier, Brussels 1946. - DRISKEL 1992, S. 187f.
ABB: Ebda., S. 187 Fig. 70.

1030. **Michetti, Francesco Paolo:** *Corpus Domini in den Abruzzen.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 56.
o. ABB.

1031. **Milde, Karl Julius:** *Christus auf dem Meere wandelnd.* Glasfenster, Hamburg, Sankt Petri, Taufkapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 58.
o. ABB.

1032. **Milde, Karl Julius:** *Das jüngste Gericht.* Glasfenster, Köln, Dom, Westportal.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 58.
o. ABB.

1033. **Millais, John Everett:** *Christus im Hause seiner Eltern*, 1849/50. London, Tate Gallery.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 58. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 101. - THOMAS 1980, S. 148. - ROTERS 1998, S. 325.
ABB: AK: THE PRE-RAPHAELITES 1984, S. 79, Kat. 26.

1034. **Miller, Ferdinand von:** *Christus als Sieger/Reiter der Apokalypse,* 1910. Reiterstatue, München, Sankt Anna.
LIT: LCI, 1990 Bd. 1, Sp. 446.
ABB: LCI, 1990 Bd. 1, Sp. 446, Nr. 34.

1035. **Miller, Ferdinand von:** *Kruzifixus.*
LIT: MÖLLER, Robert: Die Ausstellung für christliche Kunst in Dortmund, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 9, 1896, Sp. 221.
o. ABB.

1036. **Mintrop, Theodor:** *Einzug des auf einem Lamm reitenden Jesuskindes, das der kleine Johannes und vier Engel begleiten*, 1850. Zeichnung, 30 x 63 cm, Köln, Wallraf-Richartz Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 61-63.
o. ABB.

1037. **Mintrop, Theodor:** *Christus mit dem Johannesknaben und einem im Schatten von Palmen. Zu beiden Seiten musizierende Engel*, 1851. Zeichnung, Köln, Wallraf-Richartz Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 61.
o. ABB.

1038. **Mintrop, Theodor:** *Christus am Ölberg*, 1855. Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: Kat.-Nr. 532.

ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 753.

1039. **Mintrop, Theodor:** *Gefangennahme Christi*, 1855. Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: Kat.-Nr. 533.
ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 754.

1040. **Mintrop, Theodor:** *Das Kirchenjahr: Geburt Christi, Kreuzigung, Verherrlichung,* 1857. Federzeichnung getuscht.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 62.
o. ABB.

1041. **Mintrop, Theodor:** *Grablegung Christi*, 1863. Feder über Kreide auf grauem Papier, laviert, umrandet, rechts schmaler Streifen angesetzt, 49,1 x 68,3 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 215, Kat.-Nr. 627.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr.756.

1042. **Mintrop, Theodor:** *Vertreibung aus dem Tempel*, 1863. Feder über Bleistift auf grauem Papier, laviert, umrandet, aus mehreren Papierstreifen zusammengesetzt, 50,7 x 68,8 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 215, Kat.-Nr. 625.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 738.

1043. **Mintrop, Theodor:** *Vertreibung aus dem Tempel*, 1863. Feder über Bleistift auf grauem Papier, laviert, umrandet, aus mehreren Papierstreifen zusammengesetzt, 57,2 x 89,5 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 215, Kat.-Nr. 626.
ABB: Ebda, Teil 2: Nr. 739.

1044. **Mintrop, Theodor:** *Das Christkind, Kindern auf dem Lande Geschenke austeilend.* Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 62.
o. ABB.

1045. **Mintrop, Theodor:** *Die Bergpredigt.* Karton, Kreidezeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 63.
o. ABB.

1046. **Mintrop, Theodor:** *Kreuzabnahme.* Federskizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 63.
o. ABB.

1047. **Mintrop, Theodor:** *Christus am Ölberg.* Ölskizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 63.
o. ABB.

1048. **Mintrop, Theodor:** *Engel mit dem Christkinde.* Federzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 63.
o. ABB.

1049. **Mintrop, Theodor:** *Anbetung des Christkindes.* Federentwurfzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 63.
o. ABB.

1050. **Mintrop, Theodor:** *Vertreibung der Krämer aus dem Tempel.* Zeichnung.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 63.
o. ABB.

1051. **Mintrop, Theodor:** *Die Christnacht „Filius datus est nobis.* Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 63.
o. ABB.

1052. **Mintrop, Theodor:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen.* Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 63.
o. ABB.

1053. **Molitor, Peter:** Vorstudien zu den Wandgemälden: *Die Passion Christi.* Arenberg bei Ehrenbreitstein, Wallfahrtskirche Sankt Nikolaus.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 68. - HEITGER 1982, S. 132. - SK KOBLENZ 1999, S. 67.
o. ABB.

1054. **Molitor, Peter:** *Ecce Homo.* Kupferstich, 6,9 x 5,0 cm.
LIT: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 36.
ABB: Ebda., Nr. 35.

1055. **Molitor, Peter:** *Die Versuchung Christi. La Tentation au désert.* Kupferstich, 12,5 x 8,5 cm.
LIT: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 31.
ABB: Ebda., Nr. 7.

1056. **Moralt, Ludwig:** *Christus am Kreuz.* Ölgemälde. Stich von A. Volkert (gr. fol.)
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 72.
o. ABB.

1057. **Moreau, Gustave:** *Christliche Erscheinung.*
LIT: o.A.
ABB: DAUN 1909, S. 729.

1058. **Morot, Aimé:** *Le Martyre de Jésus de Nazzareth,* 1883. Öl auf Leinwand, Nancy, Musée des Beaux-Arts.
LIT: o.A.
ABB: DRISKEL 1992, S. 16, Nr. 4.

1059. **Morot, Aimé:** *Der barmherzige Samariter.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 79.
o. ABB.

1060. **Mücke, Heinrich:** *Auferstehung Christi,* 1849. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 84.
o. ABB.

1061. **Mücke, Heinrich:** *Der gute Hirte*, um 1850/60. Feder über Bleistift und schwarze Kreide auf hellbraunem Papier, 25,1 x 12,8 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 249, Kat.-Nr. 721.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 216.

1062. **Mücke, Heinrich:** *Der Leichnam Christi in der Grabeshöhle.* Ölgemälde, Marienbad/Böhmen, heiliges Grab. 1856 von J. Felsing gestochen, qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 84.
o. ABB.

1063. **Mücke, Heinrich:** *Segnendes Christkind mit der Weltkugel in der Linken, auf Wolken thronend.* Ölgemälde, 58 x 45 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 84.
o. ABB.

1064. **Mücke, Heinrich:** *Der gute Hirt.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 84.
o. ABB.

1065. **Mücke, Heinrich:** *Der thronende Heiland.* Ölgemälde, Lautenburg/Westpreußen, Altarbild für die Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 84.
o. ABB.

1066. **Mücke, Heinrich:** *Christus und der Versucher.* Bleistiftzeichnung. Lithographie von C. Feederle (K. Ludwigs Album).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 85.
o. ABB.

1067. **Müller, Andreas:** *Die Auferweckung des Lazarus, Die Kreuzigung Christi,* 1875. *Die weinenden Frauen am Grabe Christi* und *Die Auferstehung Christi,* 1876. Wandgemälde, Weissenborn/Bayern, romanische Pfarrkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 93.
o. ABB.

1068. **Müller, Andreas:** *Passionskreuz.* Öl auf Pergament, Goldgrund, 102 x 76 cm, Berlin, National-Galerie. Stich von J. Keller und J. F. Vogel, sowie einen später angefertigten Stich von J. Kohlschein 1888 mit den Maßen 66 x 50 cm. Ebenfalls existiert eine Kreidezeichnung 111 x 83 cm im Städtischen Museum Leipzig.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 92.
o. ABB.

1069. **Müller, Andreas:** *Die vier Weltalter.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 93.
o. ABB.

1070. **Müller, Andreas:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen.* Ölgemälde. München, südl. Camposanto.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 93.
o. ABB.

1071. **Müller, Andreas:** *Christus im Hause des Pharisäers Simon.* Entwurf zu einem Glasgemälde für Landshut, Sankt Martin, Kapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 94.
o. ABB.

1072. **Müller, Andreas:** *Die Verkündigung, Christus erscheint dem Apostel Thomas.* Kartons, Nürnberg, S. Michaelis-Kirchenstiftung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 94.
o. ABB.

1073. **Müller, Bapstist:** *Grablegung Christi, Auferstehung Christi.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 99.
o. ABB.

1074. **Müller, Carl:** Zeichungen, die zwischen 1844-51 und 1865 in der Regel auch für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder“ gestochen wurden: *Der gute Hirt* (Stich von Hans Keller), *S. Antonius von Padua* (Stich von W. Overbeck), *Der Jesusknabe in der Werkstatt Josephs* (Stich von F. Ludy), *Der Schutzengel* (Stich von X. Steifensand), *Das Hl. Abendmahl* (Stich von A. Glaser), *Die Jünger zu Emaus* (Stich von N. Barthelmess), *Taufe und Buße* (Stich von Franz Keller).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 101.
o. ABB.

1075. **Müller, Carl:** *Christus am Ölberge*, 1849. Ölgemälde für den Kunstverein in Christiana.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 100.
o. ABB.

1076. **Müller, Carl:** *Jünger von Emmaus*, 1888. Bonn, Sankt Remigius, Mittelbild.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 101.
ABB: *Die Kunst für Alle,* 7, 1892.

1077. **Müller, Carl:** *Darstellung des heiligen Abendmahles*. Ölgemälde für den Kunsthändler J. Buddeus, Düsseldorf.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 100.
o. ABB.

1078. **Müller, Carl:** *Das Christuskind im Hause seiner Eltern* oder: *Der Gehorsam*, Zeichung. Lithographie von Dircks, gr. qu. fol.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 101. - CAUER, M.: Die religiösen Bilder auf der diesjährigen Ausstellung zu Berlin, in: *Die christliche Welt*, 8, 1894, Sp. 1105f.
o. ABB.

1079. **Müller, Carl:** *Pastor bonus*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: SCHINDLER 1982, S. 180.

1080. **Müller, Constantin:** *Christus vor Pilatus*, um 1840. Tusche über Bleistift und Kreide auf hellgrauem Trasparentpapier, 28,4 x 27,8 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 256, Kat.-Nr. 740.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 932.

1081. **Müller, Ferdinand:** *Bergpredigt*, 1890. Glasgemälde, Altenweddingen bei Magdeburg, Kirche.
LIT: o.A.
o. ABB.

1082. **Müller, Johann:** *Joseph von Arimathia*. Leinwand über Holz, 20 x 15 cm, München, Stadtmuseum.
LIT: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1981, Bd. 3, S. 192.
o. ABB.

1083. **Müller, Rudolf:** *Gefangennahme Christi* und *Der ungläubige Thomas*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 108.
o. ABB.

1084. **Müller, Rudolf:** *Die Auferstehung*. Ölgemälde, Salzburg, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 108.
o. ABB.

1085. **Munch, Edvard:** *Golgatha,* 1900. Ölgemälde, 80 x 120 cm, Oslo, Munch Meseet.
LIT: BENESCH, Otto: Edvard Munchs Glaube, in: *Oslo Komunes Kunstsamlinger*, Arbok, 1963, S.108. - AK: Edvard Munch, Kat. Ausst. Museo di Arte Moderna, Citta di Lugano 1998, Mailand 1998, S. 69.
ABB: COSTA, Valérie da: Das neue Erscheinen Christi, in: *Welt und Umwelt der Bibel*, 18, 2000, S. 51.

1086. **Munch, Edvard:** *Betender,* 1902. Holzschnitt, 45,8 x 32,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
LIT: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 581, Kat. 451.
ABB: Ebda.

1087. **Munch, Edvard:** *Die Sonne,* 1909-11. Oslo, Aula der Universität.
LIT: BENESCH, Otto: Edvard Munchs Glaube, in: *Oslo Komunes Kunstsamlinger*, Arbok, 1963, S. 102-112. - SVENAEUS, Gösta: Der Baum auf dem Berg, in: *Oslo Komunes Kunstsamlinger, Arbok*, 1963, S. 102-110 u. 113-130. - ROSENBLUM 1981, S. 127f.
ABB: Ebda., S. 127, Abb. 169.

1088. **Munkácsy, Mihály:** *Christus vor Pilatus*, 1880/81. Öl auf Leinwand, 138 x 200 cm, Budapest, Magyae Memzeti Galéria. Ein kleineres Ölbild (vermutl. der Karton) hierzu wurde bei Lempertz im Frühjahr 2008 zur Versteigerung angeboten. Eine Studie ist im Besitz des Musée d'Orsay in Paris.
LIT: TAHI, Anton: Michael von Munkacsy, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/01, S. 416. - HAACK 1907, S. 245f. - DAUN 1909, S. 743. - ĆELEBONOVIĆ 1974, S. 51. - ATTILA, Bartha: A Munkácsy-hagyaték fotográfiáirol, *Müvészet*, 7, 1978- S. 8-11. - DRISKEL 1992, S. 203ff. - FARKUS, Zoltan: Munkácsy és Sedlmeyer, in: A Magyar Müvészettörténeti Munkaközösség Evkönyve, Budapest 1953, S. 607-12.
ABB: ČELEBONOVIĆ 1974, S. 51. - DRISKEL 1992, S. 204, Fig. 80.

1089. **Munkácsy, Mihály:** *Golgatha*, 1883/84. Ölstudie zum Gemälde, 81,5 x 65,4 cm, Paris.
LIT: VÉGVÁRI 1959, S. 57.
ABB: Ebda., Taf. CXXXII/376.

1090. **Munkácsy, Mihály:** *Christus auf dem Berg Golgatha/Golgatha*, 1883/84. Ölgemälde, 460 x 712, Philadelphia, Sammlung Wanamaker.
LIT: TAHI, Anton: Michael von Munkacsy, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/01, S. 416. - VÉGVÁRI 1959, S. 57. - CELEBONOVIC 1974, S. 51. - DRISKEL 1992, S. 207.
ABB: VÉGVÁRI 1959, Taf. CXIV/378.

1091. **Munkácsy, Mihály:** *Ecce homo*, 1885. Studie.
LIT: ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten,* 45, 1886, H. 2, S. 559ff.ČELEBONOVIĆ 1974, S. 51ff.
o. ABB.

1092. **Munkácsy, Mihály:** *Brustbild Christi*, 1889. Studie.
LIT: o.A.
ABB: VÉGVÁRI 1959, Taf. CXXXI/358.

1093. **Munkácsy, Mihály:** *Christus mit der Dornenkrone,* 1895.
LIT: o.A.
ABB: VÉGVÁRI 1959, Taf. CXCIII/567.

1094. **Munkácsy, Mihály:** *Ecce homo*, 1895/96. Ölgemälde.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.mihalymunkacsy.org

1095. **Munkácsy, Mihály:** Ölstudie zu Christi.
LIT: o.A.

ABB: *Die christliche Kunst*, 1808/09, S. 340.

1096. **Naecke, Gustav:** *Friede sei mit Euch! Christus unter seinen Jüngern*. Ölgemälde, Naumburg, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 124.
o. ABB.

1097. **Naecke, Gustav:** *Christus mit dem Zinsgroschen*. Ölgemälde. Gestochen von S. Amsler (qu. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 124.
o. ABB.

1098. **Naecke, Gustav:** *Christus als Kind unter vier Schriftgelehrten*. Zeichnung, Tuschstudie (qu. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 124.
o. ABB.

1099. **Neher, Bernhard:** *Erweckung des Jünglings von Nain,* um 1828. Ölgemälde, 152 x 200 cm, Stuttgart, Staatsgalerie. Halblebensgroße Figuren.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 129f., S. 130.
o. ABB.

1100. **Neher, Bernhard:** *Die Kreuzigung*, 1850. Ölgemälde. Großes Altarbild, Ravensburg, Katholische Stadtpfarrkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 130.
o. ABB.

1101. **Neher, Bernhard:** *Christus, die Kinder segnend*, 1863. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 130.
o. ABB.

1102. **Neher, Bernhard:** *Segnender Christus und die vier Evangelisten*, 1863. Kartons zu Glasgemälden. Stuttgart, Sankt Leonhard.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 132.
o. ABB.

1103. **Neher, Bernhard:** *Christus, Maria und der hl. Nikolaus*, 1865/66. Ölgemälde. Deckenbilder, Stuttgarter Schloß, Griechisch-russische Kapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 130.
o. ABB.

1104. **Neher, Bernhard:** *Kreuzigung, Letztes Abendmahl*, vollendet 1876. Karton zu einem Glasgemälde. Stuttgart, Johanniskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 132.
o. ABB.

1105. **Neher, Bernhard:** *Die Abnahme Christi vom Kreuz*. Ölgemälde. 385 x 248 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 130.
o. ABB.

1106. **Neher, Bernhard:** Kartons zu Glasgemälden. Stuttgart, Protestantische Stiftskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 132. - GRADMANN 1902, S. 590.
o. ABB.

1107. **Neureuther, Ludwig:** *Gebet Christi am Ölberg*, 1833. Öl auf Leinwand, 90 x 64 cm, Trier Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 215, Nr. 108.
ABB: Ebda., S. 133, Nr. 108

1108. **Nieper, Ludwig:** *Christus am Ölberge.* Altarbild, Zschochau/Sachsen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 151.
o. ABB.

1109. **Nieper, Ludwig:** *Christus am Kreuz.* Ölgemälde, dazu gehören die Seitenbilder mit Darstellungen von Petrus und Paulus.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 151.
o. ABB.

1110. **Nieper, Ludwig:** Farbenkartons, Fenster, Gohlis bei Leipzig, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 151.
o. ABB.

1111. **Nieper, Ludwig:** Altargemälde, Sessen im Kurland, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 151.
o. ABB.

1112. **Niessen, Johann:** *Die Verspottung Christi,* 1849.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 151.
o. ABB.

1113. **Niessen, Johann:** *Christus, der gute Hirte,* 1855, *Christus, der Fürleidende,* 1855, *Der Leidende gute Hirte, Der erfreute gute Hirte.* Entwurf.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 151.
o. ABB.

1114. **Niessen, Johann:** *Christus vor Kaiphas, von der erregten Menge umgeben,* 1855. Bleistiftzeichnung, 35 x 35 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 152.
o. ABB.

1115. **Niessen, Johann:** *Die Verspottung Christi.* Original-Radierung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 152.
o. ABB.

1116. **Nigg, Hermann:** *Die heiligen Frauen bei der Leiche Christi.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 152.
o. ABB.

1117. **Nikolay, N. Ge.:** *Der Verrat des Judas* (Abendmahl), 1866. Moskau, Tretjakow-Galerie.
LIT: o.A.
ABB: *Das Münster,* 31, 1987, S. 52.

1118. **Noack, August:** *Christus am Ölberge, Pauli Bekehrung bei Damaskus,* 1895. Ölgemälde, Darmstadt, Johanniskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 155.
o. ABB.

1119. **Noack, August:** *Der auferstandene Christus am Ostermorgen mit Maria Magdalena.* Ölgemälde, 3m hoch, San Jago/Chile, Sacre Coeur.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 154, S. 155.
o. ABB.

1120. **Noack, August:** *Christus am Ölberge.* Ölgemälde, 3m hoch, San Jago/Chile, Sacre Coeur.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 155.
ABB: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Okt. 1892.

1121. **Noack, August:** *Ecce homo.* Ölgemälde, Ortenberg, Oberhessen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 155.
o. ABB.

1122. **Noack, August:** *Der Auferstehungsmorgen. „Seid gegrüsst, fürchtet Euch nicht!"* . Ölgemälde, Darmstadt, Friedhofskapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 155.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 11.

1123. **Nolde, Emil:** *Letztes Abendmahl,* 1909.
LIT: HAFTMANN, Werner: Emil Nolde, Köln 1966, S. 50. - SCHADE 1971, S. 79. - SCHUSTER, Peter-Klaus: Religiöses bei Hanfstaengl, in: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 90-103. - HELD/SCHNEIDER 1993, S. 392.
ABB: THOMAS 1980, S. 142.

1124. **Nolde, Emil:** *Christus und die Kinder*, 1910. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: WALTHER 1995, S. 582.

1125. **Nolde, Emil:** *Leben Jesu* (neunteiliger Zyklus), 1911/12. Hamburg, Kunsthalle.
LIT: SCHREYER, Lothar: Christliche Kunst de XX. Jahrhunderts in der katholischen und protestantischen Welt, o.O. o.J. (1959). - GEULEN 1983, S. 148.
o. ABB.

1126. **Oechs, Dominicus:** *Christus und die Samariterin am Brunnen.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 169.
o. ABB.

1127. **Oechs, Dominicus:** *Christus heilt den Blindgeborenen.* Ölgemälde, Altarbild, Mittau, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 169.
o. ABB.

1128. **Oesterley, Carl:** *Christus bei Martha und Maria,* 1829. Sepiazeichnung, 13 ¾" x 16 ¾", Sammlung C. G. Schulz, Celle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 192.
o. ABB.

1129. **Oesterley, Carl:** *Christus, dem nach dem Fischzug die ersten Jünger folgen*, 1834. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1130. **Oesterley, Carl:** *Christus den Jüngern das Kind als Vorbild darstellend,* 1837. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1131. **Oesterley, Carl:** *Christus*, 1851. Ölgemälde, Altargemälde, Lüneburg, Hauptkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1132. **Oesterley, Carl:** *Kommet zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid*, 1851. Ölgemälde. Altargemälde mit 20 lebensgroßen Figuren, Rossdorf bei Göttingen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1133. **Oesterley, Carl:** *Christus am Kreuz,* 1852. Wandgemälde, stereochrome Malerei, Hannover, Abteikirche zu Loccum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 192.
o. ABB.

1134. **Oesterley, Carl:** *Die Auferstehung Christi*, um 1864. Ölgemälde, Holstein, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1135. **Oesterley, Carl:** *Christus, die Kinder segnend.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1136. **Oesterley, Carl:** *Das heilige Abendmahl.* Ölgemälde. Walsrode bei Lüneburg, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1137. **Oesterley, Carl:** *Kommet zu mir Alle.* Ölgemälde. Barsinghausen bei Hannover, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1138. **Oesterley, Carl:** *Auferstehung.* Ölgemälde. Döhren bei Hannover, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1139. **Oesterley, Carl:** *Die Himmelfahrt Christi.* Wandgemälde al Fresco, Höhe 30‘, Hannover, Schloßkapelle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 191.
o. ABB.

1140. **Ohnmacht, L.:** *Christus am Kreuz,* 1815/16. Karlsruhe, Hofkirche.
LIT: GERLACH, in: LCI, Bd. 1, Sp. 445
o. ABB.

1141. **Olivier, Ferdinand und Heinrich:** *Taufe Christi*, 1808-1810. Öl auf Leinwand, 151 x 300 cm, Wörlitz, Kirche.
LIT: BRION 1938, S. 49.
ABB: GROTE 1972, S. 84, Nr. 45

1142. **Olivier, Ferdinand und Heinrich:** *Abendmahl*, 1810. Öl auf Leinwand, 151 x 300 cm, Wörlitz, Kirche.
LIT: GROTE 1938, S. 385.
ABB: Ebda., S. 85, Nr. 46.

1143. **Olivier, Ferdinand:** *Christus und die Samariterin am Brunnen*, 1815. Bleistift, weiß gehöht, 21,5 x 32,7 cm, Dresden, Staatliches Kunstkabinett.
LIT: GROTE 1938, S. 385.
ABB: Ebda., S. 131, Nr. 69.

1144. **Olivier, Ferdinand:** *Christus und die heilige Familie am Werktag*, 1817.
LIT: AK: DIE NAZARENER 1977, S. 114f.
ABB: Ebda., S. 114.

1145. **Olivier, Ferdinand:** *Christus und die heilige Familie am Werktag*, 1817. Bleistift, 22 x 31 cm, monogrammiert, Dessau, Gemälde Galerie.
LIT: GROTE 1938, S. 130f.
ABB: Ebda., S. 130, Nr. 68.

1146. **Olivier, Ferdinand:** *Christus, der gute Hirte*, 1819. Gegenseitige Vorzeichnung zur Lithographie, Lavierte Feder- und Bleistiftzeichnung, 16,5 x 12,5 cm, Chemnitz, Privatbesitz.
LIT: GROTE 1938, S. 386.
ABB: Ebda., S. 177, Nr. 98.

1147. **Olivier, Ferdinand:** *Christus, der gute Hirte*, 1819. Lithographienzyklus, 7,2 x 12,7 cm.
LIT: GROTE 1938, S. 177.
ABB: Ebda., S. 179, Nr. 99.

1148. **Olivier, Ferdinand:** *Der Hausaltar*, um 1820. Lithographie 8 x 42 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 181. - GROTE 1938**,** S. 389.
ABB: Ebda. , S. 181, Nr. 100.

1149. **Olivier, Ferdinand:** *Christus trifft die Jünger auf dem Wege nach Emmaus,* 1827. Bleistift-, Feder- und Pinselzeichnung, 32 x 22,5 cm, Dresden, Staatliches Kunstkabinett.
LIT: GROTE 1938, S. 338f.
ABB: Ebda., S. 347, Nr. 224.

1150. **Olivier, Ferdinand:** *Christus mit Schülern.* Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 181.
o. ABB.

1151. **Olivier, Ferdinand:** *Christus am Kreuz.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 181.
o. ABB.

1152. **Olivier, Friedrich:** *Der Zinsgroschen*, 1820/21. Öl auf Leinwand, 142 x 107 cm, Naumburg, Dom.
LIT: AMPACH, Christian Lebercht von: Zur Erläuterung der Anschauung der neuen Christusgemälde, Naumburg 1828. - GROTE 1938, S. 248f.
ABB: Ebda., S. 251, Nr. 153.

1153. **Olivier, Friedrich:** *Christus bei Maria und Martha,* 1822. Feder, 24,3 x 26,7 cm, Chemnitz, Privatbesitz.
LIT: GROTE 1938, S. 250.
ABB: Ebda., S. 253, Nr. 154.

1154. **Olivier, Friedrich:** *Christus und die Samariterin am Brunnen,* 1832. Öl auf Leinwand, 34,5 x 29 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum.

LIT: GROTE 1938, S. 353ff. - ANDREE, Rolf: Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. Mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei Bd. 1, Düsseldorf 1968, S. 194.
ABB: GROTE 1938, S. 370, Nr. 245.

1155. **Olivier, Friedrich:** *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel,* um 1835. Bleistift, eingefasst mit Feder in Schwarz, 19,4 x 13,2 cm, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.hamburger-kunsthalle.de.

1156. **Olivier, Friedrich:** Volksbilderbibel in 50 Darstellungen aus dem neuen Testamente. Text von G. H. Schubert, Hamburg 1836.
LIT: GROTE 1938, S. 354-357.
ABB: Ebda., S. 356-359, Nr. 233-236.

1157. **Orsel, Victor:** *La Bien et la Mal*, 1833. Öl auf Leinwand, Lyon, Musée des Beaux Arts.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 189. - DRISKEL 1992, S. 114ff.
ABB: Ebda., S. 115, Nr. 38 u. S. 119, Nr. 42.

1158. **Overbeck, Friedrich:** *Christus und die Jünger in Emmaus*, 1808. Öl auf Leinwand, auf Sperrholz aufgezogen, 80 x 95,5 cm, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.
LIT: AK: LÜBECK 1989, S. 106.
ABB: Ebda., S. 107.

1159. **Overbeck, Friedrich:** *Die Auferweckung des Lazarus*, 1808. Zeichnung.
LIT: GROTE 1972, S. 71.
ABB: Ebda., S. 71.

1160. **Overbeck, Friedrich:** *Die Auferweckung des Lazarus*, 1808. Öl auf Leinwand, 41 x 53 cm, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.
LIT: HOWITT 1886, Bd. 2, S. 405f. - LANKHEIT 1971, S. 81. - AK: LÜBECK 1989, S. 47f. u. S. 104.
ABB: HILDEBRANDT 1924, S. 77, Nr. 69. - AK: LÜBECK 1989, S. 105, Nr. 6.

1161. **Overbeck, Friedrich:** *Einzug Christi in Jerusalem*, 1809-24. Gemälde, 642 x 94“, Lübeck, Marienkirche (zerstört im 2. Weltkrieg).
LIT: HAGEN 1857, Bd. 1, S. 125. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 199. - HARTMANN 1954, S. 7ff.
ABB: EINEM 1978, Kat. 102.

1162. **Overbeck, Friedrich:** *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein*, 1815. Aquarell, Berlin.
LIT: PRIEBE 1932, S.12.
ABB: LANKHEIT 1971, Taf. XXIV, Abb. 15.

1163. **Overbeck, Friedrich:** *Christus bei Maria und Martha*, 1815. Öl auf Leinwand, 103 x 85,5 cm, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: HOWITT 1886, S.122, Kat. Nr. c 17. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 199. - PRIEBE 1932, S. 12. - SCHINDLER 1982, S. 90. - BUSCH, Werner: Die notwendige Arabeske - Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 97-99. - TELESKO, Werner: Christliche Kunst im Zeitalter des Historismus - Bemerkungen zu einigen Bruchlinien zwischen Religion und Geschichte im 19. Jahrhundert, in: *Das Münster*, 49, 1996, S. 286.
ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 125, Nr. 16.

1164. **Overbeck, Friedrich:** *Der Ostermorgen*, um 1818. Öl auf Leinwand, 131 x 102 cm**,** Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: HOWITT 1886 I, S. 413f. - ANDRÉE 1981, S. 196f. - AK: LÜBECK 1989, S. 126.
ABB: Ebda., S. 127.

1165. **Overbeck, Friedrich:** *Die Auferweckung des Lazarus*, 1821/22. Öl auf Holz, 35,5 x 46,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 199. - AK: LÜBECK 1989, S. 104.
ABB: Ebda., S. 47.

1166. **Overbeck, Friedrich:** *Die Vision des hl. Franz von Assisi in Portinunkula* , 1824. Fresko, Assisi, S. Maria degli Angeli.
LIT: AK: LÜBECK 1989, S. 136.
ABB: Ebda., S. 137, Nr. 22.

1167. **Overbeck, Friedrich:** *Christus und die Kinder,* 1826. Zeichnung.
LIT: RACZYNSKI, Bd. 3, 1841, S. 331.
ABB: Ebda., S. 332 (Lithographie von Winterhalter).

1168. **Overbeck, Friedrich:** *Christus am Ölberg*, 1827-33. Zeichnung, 7‘ x 11“.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 200.
o. ABB.

1169. **Overbeck, Friedrich:** *Der Zinsgroschen*, 1830-35. Bleistiftzeichnung, 23,9 x 31,6 cm, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.
LIT: o.A.
ABB: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1104.

1170. **Overbeck, Friedrich:** *Triumph der Religion in den Künsten,* 1830-39. Öl auf Leinwand, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Karton hierzu in Karlsruhe, Kunsthalle.
LIT: GRADMANN 1902, S. 587. - DAUN 1909, S. 117f.
o. ABB.

1171. **Overbeck, Friedrich:** *Der Tod des hl. Joseph,* 1833. Öl auf Leinwand, 100,5 x 75,5 cm, Basel, Kunstmuseum.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 64.
ABB: Ebda.

1172. **Overbeck, Friedrich:** *Die Beweinung Christi/Die Trauer um den eingeborenen Sohn Gottes*, 1841-46. Gemälde, 245 x 285 cm, Lübeck, Marienkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 201.- SCHÖNE 1957, S. 46.
ABB: Ebda., Nr. 65.

1173. **Overbeck, Friedrich:** *Der gute Hirte*, 1841.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 200.
o.ABB.

1174. **Overbeck, Friedrich:** 40 Zeichnungen zu den Evangelien*,* 1843-51. Zeichnungen, Augsburg, Freiherr Alfred von Lotzbeck.
LIT: MERZ 1860, S. 137. - GRADMANN 1902, S. 587. - SPRINGER ²1925, S. 33.
o. ABB.

1175. **Overbeck, Friedrich:** *Magdalena salbt die Füße des Herrn*, 1846. Ölgemälde
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 200.
o. ABB.

1176. **Overbeck, Friedrich:** *Der ungläubige Thomas, die Seitenwunde des Herrn berührend*, 1847-51. Altargemälde, 10‘ x 5‘. Das Gemälde ging an nach England in Privatbesitz (Beresford Hope).

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 200.
o. ABB.

1177. **Overbeck, Friedrich:** *Der Heiland mit dem Kreuz auf den Wolken sitzend*, 1852. Das Gemälde wurde von Msgr. Viale Prelá (später Kardinal) bestellt, ein Stich nach dem Original wurde von Joseph Keller angefertigt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 200.
ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 162, Nr. 33.

1178. **Overbeck, Friedrich:** *Himmelfahrt der Madonna*, 1855. Köln, Dom.
LIT: GRADMANN 1902, S. 587.
o. ABB.

1179. **Overbeck, Friedrich:** 12 Zeichnungen zur Passionsgeschichte*,* 1855.
LIT: GRADMANN 1902, S. 587.
o. ABB.

1180. **Overbeck, Friedrich:** *Jüngstes Gericht* (Fragment), 1860.
LIT: GRADMANN 1902, S. 587.
o. ABB.

1181. **Overbeck, Friedrich:** *Der Gute Hirte*, um 1860-65. Öl auf Holz, 36 x 24 cm, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum.
LIT: AK: LÜBECK 1989, S. 164.
ABB: Ebda., S. 165, Nr. 34.

1182. **Overbeck, Friedrich:** *Die Vision des hl. Franz von Assissi in Portiunkula*, 1861. Ölgemälde, 56 x 38,5 cm, Trier, Bischöfliches Dom und Diözesanmuseum. Kleinformatige Kopie des Freskos von Overbeck in der Portiunkula-Kapelle in Santa Maria degli Angeli bei Assisi.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 200 Nr. 268.
ABB: Ebda.

1183. **Overbeck, Friedrich:** *Christus entzieht sich seinen Verfolgern,* 1866. Öl auf Leinwand, 287 x 356 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor schone Kunsten.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 201.- AK: LÜBECK 1989, S. 168, Nr. 36. - ROTERS 1998, S. 338 u. S. 355, Anm. 25.
ABB: AK: LÜBECK 1989, S. 337.

1184. **Overbeck, Friedrich:** Kartons zu den sieben Sakramenten, (Gobelins).
LIT: GRADMANN 1902, S. 587.
o. ABB.

1185. **Overbeck, Friedrich:** *Transfiguration*. Kreidezeichnung, 48,2 x 35,5 cm*,* Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.
LIT: o.A.
ABB: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1069.

1186. **Palme, Augustin:** *Verklärung Christi*, um 1837.
LIT: FÖRSTER 1860, S. 104. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 213.
o. ABB.

1187. **Palme, Augustin:** *Die heilige Dreifaltigkeit.* Vierzehnheiligen, Klosterkirche.
LIT: FÖRSTER 1860, S. 104. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 213.
ABB: Privataufnahme: Verena Glunk, Mainz.

1188. **Palme, Augustin:** *Die Ehebrecherin vor Christi.* Prag, Gemäldegalerie patriotischer Kunstfreunde.
LIT: o.A.
o. ABB.

1189. **Palmer, Samuel:** *Ruhe auf der Flucht,* um 1824-25. Öl auf Holz, Oxford, Ashmolean Museum.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 58f.
ABB: Ebda., S. 59, Nr. 66.

1190. **Palmer, Samuel:** *Porträt des Künstlers als Christus,* 1833. Öl auf Holz, 34,3 x 24,1 cm, Sammlung Kerrison Preston.
LIT: BUTLIN, Martin: Samuel Palmer's Sketchbook, 1824, London 1962. - ROSENBLUM 1981, S. 57ff.
ABB: Ebda., S. 67, Nr. 76. - URL: http://www.kunst-fuer-alle.de.

1191. **Papperitz, Georg:** *Kreuzabnahme,* um 1896.
LIT: KIRCHBACH Wolfgang: Georg Papperitz. Aus einem Malerleben, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., S. 14f.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 7, 1896, 2. Hbd., o.S.

1192. **Papperitz, Georg:** *Kreuztragung.* Gemälde.
LIT: ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 566. - KIRCHBACH 1896, S. 14.
ABB: *Die christliche Kunst*, 2, 1905/06, S. 279.

1193. **Passavant, Johann David:** *Jesus und die Samaritherin.* Berlin, Nationalgalerie.
LIT: o.A.
o. ABB.

1194. **Passavant, Johann David:** *Noli me tangere.* Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 221.
o. ABB.

1195. **Pehle, A.:** *Pietà.* Plastik.
LIT: SCHMIDKUNZ, Hans: Große Berliner Kunstausstellung 1905, in*: Die christliche Kunst*, 2, 1905 (Beilage), S. I.
o. ABB.

1196. **Pentelei, Molnàr Jànos:** *Pietá*, um 1909.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.epa.oszk.hu.

1197. **Peroux, Joseph Nicolaus:** *Christus als Kinderfreund.* Gemälde, Frankfurt/Main, Städtische Gemäldesammlung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 221.
o. ABB.

1198. **Perrault, Léon**: *Les pélerins d'Emmaus,* um 1853/55. Öl auf Leinwand, 112,5 x 162,4 cm.
LIT: SK QUIMPER 1997, S. 273.
ABB: Ebda., S. 274, Nr. 512.

1199. **Perrault, Léon:** *Le Christ portant la croix,* um 1862/63. Öl auf Leinwand, 99,5 x 80,8 cm.
LIT: SK QUIMPER 1997, S. 275.
ABB: Ebda., S. 274, Nr. 514.

1200. **Peschel, Carl:** *Christi Leichnam von den Seinen betrauert*, 1832. Gemälde, 47 x 59 cm, Weimar, Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 238f.
o. ABB.

1201. **Peschel, Carl:** *Christus, das Abendmahl austeilend*, 1851. Gemälde, 32 x 54, oben halbrund, Dresden, Galerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 239.
o. ABB.

1202. **Peschel, Carl:** *Kommet her, die ihr durstig seid*, 1871. Sepiazeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 240.
o. ABB.

1203. **Peschel, Carl:** *Christus von den Kriegsknechten verspottet*, 1875. Sepia- und Bleistiftzeichnung, 13 x 12 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 240.
o. ABB.

1204. **Peschel, Carl:** *Pietà. Klage der heiligen Frauen am Leichnam Christi.* Altargemälde, Auerbach/Voigtland, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 239.
o. ABB.

1205. **Peschel, Carl:** *Christus am Kreuz, von Engeln umgeben.* Altarbild, Dresden, Prinzenpalais.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 239f.
o. ABB.

1206. **Peschel, Carl:** *Grablegung.* Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 239.
o. ABB.

1207. **Peschel, Carl:** *Der vom Kreuz genommene Christus von seinen Freunden betrauert.* Zeichnung. Stich von C. F. Mayr (gr. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 239.
o. ABB.

1208. **Peschel, Carl:** 24 Zeichnungen zum Kleinen Kathechismus Dr. Martin Luther's in Holzschnitten von A. Gaber, 1852. Dresden. gr. 8.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 239.
o. ABB.

1209. **Peschel, Carl:** *Christus und die Pharisäer.* Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 240.
o. ABB.

1210. **Peschel, Carl:** *Ecce homo.* Kreidezeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 240.
o. ABB.

1211. **Petri, Heinrich:** *Kreuzabnahme*, 1862-63. Wandgemälde, Wachsfarben, 16 Fuß hoch, Nonnenwerth, Klosterkirche der Franziskanerinnen.
LIT: *Zeitschrift für bildende Kunst,* 8, 1873. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 247.
o. ABB.

1212. **Petri, Heinrich:** *Maria und Johannes trauernd am Leichnam Christi*, 1870. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 247.
o. ABB.

1213. **Petri, Heinrich:** *Marienkrönung*. Entwürfe für die Glasgemälde der Schloßkapelle Surau/Westfalen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 247.
o. ABB.

1214. **Petri, Heinrich:** *Grablegung Christi*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 247.
o. ABB.

1215. **Pfannschmidt, Ernst:** *Gethsemane,* 1880-83. Stich aus dem Graphikzyklus "Vater unser", Berlin, Nationalgalerie.
LIT: o.A.
o. ABB.

1216. **Pfannschmidt, Ernst:** *Die Verspottung Christi*, *Kreuzigung*, *Die Erhöhung* und *Der anklopfende Erlöser*, *Die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen*, 1887. Stiche aus dem Graphikzyklus „Das Wehen des Gerichts. Weckstimmen aus der Heiligen Schrift".
LIT: o.A.
ABB: GROSS 1989, S. 384, Nr. 516f. u. S. 385, Nr. 518f. u. Nr. 520f.

1217. **Pfannschmidt, Ernst:** *Christus und Nikodemus*, 1912. Braunschweig, Privatbesitz.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg,

1218. **Pfannschmidt, Ernst:** *Christus predigt in Bethanien*.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 262 u. 258.
ABB: *Die Kunst für Alle*, August 1887.

1219. **Pfannschmidt, Ernst:** *Pietà mit zwei Engeln*.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 262 u. 258.
ABB: *Die Kunst für Alle*, August 1887.

1220. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus empfiehlt seinen Jüngern ein Kind als Vorbild,* 1838.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 256.
o. ABB.

1221. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus und die Sünderin - Christi Einzug in Jerusalem*, 1841. Tusch- und Bleistiftzeichnung.
LIT: AK: WERKE VON CARL GOTTFRIED PFANNSCHMIDT. XXVI Sonder-Ausstellung in der Königlichen Nationalgalerie. Kat. Ausst. Berlin 1888, S. 12, Nr. 21-22.
o.ABB.

1222. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Das Abendmahl*, 1851. Karton zum Fresko, Berlin, Schloßkapelle.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 15, Abb. 66.
o. ABB.

1223. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus in Gethsemane,* 1852. Privatbesitz, eine Radierung mit dem gleichen Titel 1851 (kl. fol.).

LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 15, Nr. 67 (Radierung) und Nr. 75 (Gemälde). - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 256.
o. ABB.

1224. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Auferstehung Christi*, 1859/60. Getuschte Federzeichnung und Aquarell, Kartons zum Fresko, Barth bei Stralsund, Marienkirche.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 18, Nr. 139 und 143.
o.ABB.

1225. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Maria, Christus, Martha*, 1860. Getuschte Federzeichnung, Karton zum Fresko, Berlin, Stephanskapelle. Ausgeführt von Bolte.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 18, Nr. 148.
o.ABB.

1226. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Die Kreuzigung*, 1861. Getuschte Federzeichnung.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 19, Nr. 150.
o.ABB.

1227. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Die Kreuzigung,* 1861. Altarbild, Königsberg i.d. Neumark, Kirche. Geschenk der Königin Witwe Elisabeth.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 256.
o. ABB.

1228. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus am Kreuz und Maria Magdalena*, 1862. Ölgemälde, Privatbesitz.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 19, Nr. 153.
o.ABB.

1229. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Guter Hirte*, 1864. Aquarell für Glasfenster. Glienicke/Tegel.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 19, Nr. 158.
o.ABB.

1230. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Geburt, Kreuzigung,* und *Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena,* 1865. Ölgemälde, Schwerin, Paulskirche (und Kartons).
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 19, Nr. 161. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1231. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Einladender Christus*, um 1865. Aquarell mit Goldgrund.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 20, Nr. 164.
o.ABB.

1232. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Einladender Christus*, 1866. Öl, Eigentum des evangelischen Kunstvereins, Berlin.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 20, Nr. 164.
o.ABB.

1233. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Auferweckung des Jünglings zu Nain,* 1866. Ölgemälde, Stettin, Privatbesitz.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 20, Nr. 169. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1234. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus erscheint der Maria Magdalena am Ostermorgen,* 1867. Ölgemälde, Altarbild, Schwerin, Schloßkapelle.

LIT: KUGLER [3]1867, S. 285. - AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 20, Nr. 179. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1235. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Kreuztragung,* 1868. Blei und getuschte Federzeichnung.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 21, Nr. 184.
o.ABB.

1236. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus segnet die Kinder,* 1870. Ölgemälde, Hof, Privatbesitz (Julius Pfannschmidt).
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 22, Nr. 203. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1237. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus, das A. und O., Kreuztragung,* 1870. Predellenbilder des Altars der Kirche in Bentzin bei Barmen/Pommern.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 22, Nr. 201. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257 u. 259.
ABB: *Daheim*, 1888, o.S.

1238. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Aufstehung Christi*, 1872. Kartons zum Altar Schlobiten/Westpreußen.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 23, Nr. 221.
o. ABB.

1239. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Grablegung Christi,* 1873. Predella des Altarbildes, Schlobitten.
LIT: PFANNSCHMIDT 1896, S. 331f.
ABB: Ebda., o. S.

1240. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christi Kampf in Gethsemane,* 1874. Altargemälde, Brandenburg, Sankt Gotthard.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 23, Nr. 218 (Aquarellentwurf). - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257 u. 259.
ABB: PFANNSCHMIDT 1896, S. 334.

1241. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Ecce homo,* 1874. Gemälde, Berlin, Privatbesitz (Anna Rochow).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1242. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus am Kreuz und Maria Magdalena,* 1874. Altargemälde, Serrahn, Kirche.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 24, Nr. 242. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257 u. 259.
o. ABB.

1243. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Bleibe bei uns, denn es will Abend werden*, 1876. Ölgemälde, Privatbesitz (Julie von Buddenbrock).
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 25, Nr. 255.
o. ABB.

1244. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Grablegung Christi,* von 1876, *Osterverkündigung* von 1877*, Christus das A und O, Vier Engel als Symbole der Gnadenmittel: Gesetz, Evangelium, Taufe u. Abendmahl.* Sieben Altargemälde, ausgeführt in Mosaik, Berlin Dreifaltigkeitsfriedhof, für die Grabstätte der Familie von Krause.

LIT: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, Inhaltsverzeichnis (*Die Grablegung*). - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1245. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus und Nikodemus,* 1878. Ölgemälde, Votivbild, Berlin, Sankt Matthäus.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1246. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Der Hauptmann zu Kapernaum* und *Die Auferweckung des Jünglings zu Nain,* 1879. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1247. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena am Ostermorgen,* 1879. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1248. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena am Ostermorgen,* 1882. Ölgemälde, Berlin, Zwölfapostelkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.
o. ABB.

1249. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Verklärung Christi*, 1882. Aquarell zum Altarbild der Kirche bei Bärwalde bei Küftrin.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 28, Nr. 298.
o. ABB.

1250. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Kreuztragung,* 1883. Stich aus dem Graphikzyklus „Vaterunser".
LIT: GRADMANN 1902, S. 590. - PRIEBE 1932, S. 22.
o. ABB.

1251. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Auferstehung,* 1885. Ölskizze, ausgeführt als Glasgemälde, Hof, Michaelskirche.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S.29, Nr. 307.
o. ABB.

1252. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Auferstehung Christi,* 1885.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 258.
o. ABB.

1253. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Friede sei mit Euch! Christus erscheint den Aposteln.* Bremen, Auferstehungskirche.
LIT: *Die Kunst für Alle*, 2, 1887, S. 347. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 258.
o. ABB.

1254. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Abendmahl.* Berlin, Schlosskapelle, Kartons zu Glasgemälden.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590.
o. ABB.

1255. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Auferstehung.* Altargemälde, Altdamm, Pommern, Kirche**.**
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 20, Nr. 167. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 257.

o. ABB.

1256. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Die Bestattung Christi.* Altargemälde, Berlin, Kapelle des Disaconissenhauses Bethanien.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 21, Nr. 189.
ABB: *Über Land und Meer,* 1887, o.S.

1257. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** Entwürfe für die Glasgemälde der Garnisonskirche in Stuttgart. *Einhüllung des Leichnams, Auferweckung des Jünglings zu Nain* und *Christus in der Herrlichkeit.*
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 27, Nr. 275.
o.ABB.

1258. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Christus am Kreuz.* Ölstudie
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 30, Nr. 313.
o. ABB.

1259. **Pfannschmidt, Karl Gottfried:** *Der gute Hirte, Der einladende Christus, Ecce Homo* und *Christuskopf.* Gips- und Tonmodelle.
LIT: AK: PFANNSCHMIDT 1888, S. 31. Nr. 687, 689f. und 697.
o. ABB.

1260. **Pforr, Franz:** *Kreuzigung.* Zeichnung.
LIT: o.A.
o. ABB.

1261. **Picot, Francois:** *Christus der König,* 1853. Wandgemälde, Paris, Saint-Vincent-de-Paul.
LIT: DRISKEL 1992, S. 145ff.
ABB: Ebda., S. 146, Nr. 57.

1262. **Piedboef, Lambert:** *Kalvarienberg*, 1895. Aachen, Sankt Nikolaus.
LIT: BLOCH 1975, o.A.
ABB: Ebda., Nr. 161.

1263. **Piedboef, Lambert:** *Kalvarienberg*, 1897. Viersen, Sankt Remigius.
LIT: BLOCH 1975, o.A.
ABB: Ebda., Nr. 160

1264. **Piglhein, Bruno:** *Moritur in deo,* 1879. Berlin, National-Galerie. Radiert von W. Hecht 1880 (roy. fol.), Kupferlichtbild von E. Albert.
LIT: ROSENBERG 1887. - MUTHER, Richard: Bruno Piglhein, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 22, 1887, S. 167. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270. - SCHMOLL gen. Eisenwerth 1977, S.404.
ABB: *Illustrierte Zeitung* 1881 u. 1884. - Meisterwerke IV, in: *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1887. - PECHT, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, in: *Die Kunst unserer Zeit,* 5, 1894.

1265. **Piglhein, Bruno:** *Golgatha-Panorama*, 1885/86. München.
LIT: MUTHER 1887, S. 163-172. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270. - GURLITT 1900, S. 559. - SCHMOLL gen. Eisenwerth 1977, S. 403f.
o. ABB.

1266. **Piglhein, Bruno:** *Kreuzabnahme,* 1886. Entwurf.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270.
o. ABB.

1267. **Piglhein, Bruno:** *Grablegung Christi.* Panorama, München, Neue Pinakothek.

LIT: MUTHER, Richard: Die internationale Kunstausstellung in München I, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23, 1888, S. 289f. - PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle,* 3, 1888, S. 280. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 270.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 5, 1894, o.S. - *Über Land und Meer*, 1895, o.S.

1268. **Piglhein, Bruno:** *Christus am Kreuz*. Kreidezeichnung, weiß gehöht.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 271.
o. ABB.

1269. **Pirchau, E.:** *Christus und Magdalena*.
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, o.S.

1270. **Plockhorst, Bernhard:** *Am Ostermorgen. Christus erscheint der Maria Magdalena*, 1866. Gemälde, Berlin, Privatbesitz (Assesor Lehfeld).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289. - HARTMANN 1954, S. 23.
o. ABB.

1271. **Plockhorst, Bernhard:** *Christus erscheint der Maria Magdalena /Noli me tangere*, 1867. Altarbild, ca. 300 cm hoch, Marienwerder, Domkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289. - HARTMANN 1954, S. 24.
ABB: *Daheim,* 1881, o.S.

1272. **Plockhorst, Bernhard:** Christus auf dem Meere, um 1880/1883. Hannover, Evangelisch-lutherische Dreifaltigkeitskirche.
LIT: o.A.
o. ABB.

1273. **Plockhorst, Bernhard:** *Tröstender Christus,* 1887.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289. - GRADMANN 1902, S. 590. - HARTMANN 1954, S. 23.
o. ABB.

1274. **Plockhorst, Bernhard:** *Auferstehung Christi,* 1887.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590. - HARTMANN 1954, S. 23.
o. ABB.

1275. **Plockhorst, Bernhard:** *Kindersegnung.* Ölgemälde, 1910. Gemälde, 86,8 x 106,4 cm, New York, Museum of Modern Art.
LIT: o.A.
ABB: WALTHER, Ingo (Hrsg.): Malerei der Welt, Köln 1995, S. 582.

1276. **Plockhorst, Bernhard:** *Christus auf dem Meere wandelnd*. Zeichnung für B. Rogge's ‚Allzeit dem Herrn', Holzschnitte.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 290.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg/LAD Niedersachsen.

1277. **Plockhorst, Bernhard:** *Einzug Christi in Jerusalem*. Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 290.
o. ABB.

1278. **Plockhorst, Bernhard:** *Christus mit seinen Jüngern auf stürmischer See*. Lithographie nach Overbeck, König Ludwig-Album (gr. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 290.
o. ABB.

1279. **Plockhorst, Bernhard:** *Kreuzanheftung.* Berlin, Nationalgalerie.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1280. **Plockhorst, Bernhard:** *Noli me tangere.* Ölgemälde, Victoria/USA, National Gallery.
LIT: o.A.
o. ABB.

1281. **Plockhorst, Bernhard:** *Christus und die Ehebrecherin.* Ölgemälde, 95 x 70 cm, Leipzig, Städtiches Museun. Ebenso in Mezzotinzo von H. Drömer (roy. fol).
LIT: o.A.
o. ABB.

1282. **Plockhorst, Bernhard:** *Christi Einzug in Jerusalem.* New York.
LIT: HARTMANN 1954, S. 23.
o. ABB.

1283. **Plockhorst, Bernhard:** *Christus als Schafhirte.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289. - HARTMANN 1954, S. 24.
o. ABB.

1284. **Plockhorst, Bernhard:** *Christus bei Maria und Martha; Der barmherzige Samariter.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
o. ABB.

1285. **Plockhorst, Bernhard:** *Bleibe bei uns!*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 9, 1896.

1286. **Plockhorst, Bernhard:** *Der segnende Christus.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 9, 1896.

1287. **Plockhorst, Bernhard:** *Herr, hilf mir!*
LIT: HARTMANN 1954, S. 24.
o. ABB.

1288. **Plockhorst, Bernhard:** *Abschied Christi von seiner Mutter.* Gemälde, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289. - GRADMANN 1902, S. 590.
o. ABB.

1289. **Plockhorst, Bernhard:** *Christus und zwei Jünger auf dem Wege nach Emmaus.* Gemälde, Privatbesitz. Gestochen von Carl Becker (imp. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
ABB: *Illustrierte Zeitung*, 1877 nach einer Holzzeichnung von Plockhorst.

1290. **Plockhorst, Bernhard:** 14 Darstellungen aus den Evangelien. Gemälde, Grisaille, Stuttgart, Privatbesitz (Gebrüder Körner).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
o. ABB.

1291. **Plockhorst, Bernhard:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen.* Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 289.
o. ABB.

1292. **Plockhorst, Bernhard:** *Ehre sei Gott in der Höhe.*

LIT: HARTMANN 1954, S. 23.
o. ABB.

1293. **Possart, Felix:** *Abendmahl.*
LIT: CAUER, M.: Die religiösen Bilder auf der diesjährigen Ausstellung zu Berlin, in: *Die christliche Welt*, 8, 1894, Sp. 1107.
o. ABB.

1294. **Préault, Auguste:** *La Cruzifixion*, 1840-46. Holz, Paris, Saint-Gervais-Saint-Protais.
LIT: DRISKEL 1992, S. 180ff.
ABB: Ebda., S. 182, Nr. 69.

1295. **Prell, Hermann:** *Judas Ischarioth.*
LIT: ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 468.
o. ABB.

1296. **Proppe, Hans:** Fronleichnamsaltar.
LIT: *Die christliche Kunst*, 4, 1908/09.
ABB: Ebda., S. 23.

1297. **Prudhon**: *Christus am Kreuz,* unvollendet. Paris, Louvre. Mezzotintostich von S. W. Reynolds (kl. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 329.
o. ABB.

1298. **Rauch, Christian Daniel:** *Christuskopf,* 1851. Modell des Medaillons vom Grabmal Boisseré, Modell, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1299. **Rauch, Christian Daniel:** *Christuskopf*, 1851-1853. Medaillon am Grabmal der Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée, Bonn, Alter Friedhof.
LIT: BLOCH/CZIMECK 1994.
ABB: Ebda., Nr. 235.

1300. **Ramboux, Johann Anton:** *Christus erscheint Magdalena im Garten,* um 1818. Bleistift und Feder, weiß und golden erhöht, 44, 4 x 34,5 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: o.A.
ABB: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1205.

1301. **Rauchinger, Heinrich:** *Christus erweckt Jairi Töchterlein.*
LIT: *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 90, 1888, S. 327.
ABB: Ebda.

1302. **Redl, Joseph:** *Christus am Kreuz.* Gumpendorf, Neue Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 370.
o. ABB.

1303. **Redon, Odile:** *Christe,* 1878-80. Kreidezeichnung, 34,2 x 27,2 cm, Brussel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Beligique. Ebenfalls als Lithographie verlegt.
LIT: THOMAS 1980, S. 150. - DENIS 1980, S. 150.
ABB: ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität, Kunsthistorisches Institut, München (Kreizeichnung).

1304. **Redon, Odile:** *Herz Jesu,* 1895. Paris, Louvre.

LIT: SCHADE 1971, S. 79. - Hofstätter, in: *Das Münster*, 31, 1978, S. 57.
ABB: *Das Münster*, 31, 1978, S. 56.

1305. **Redon, Odile:** *Christ en Croix.*
LIT: AK: ODILE REDON 1958.
o. ABB.

1306. **Regnault, Jean Baptiste:** *Beweinung Christi*, 1789. Öl auf Leinwand, 420 x 238 cm, Paris, Louvre.
LIT: o.A.
ABB: ROSENBLUM 1981, S. 16, Nr. 7.

1307. **Rehbenitz, Theodor:** *Auferstehung,* 1816. Bleistiftzeichnung, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Graphische Sammlung.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg/LAD Schleswig-Holstein.

1308. **Rehbenitz, Theodor:** *Der Sturm auf dem Meer,* 1816/1832?. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Graphische Sammlung.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg/LAD Schleswig-Holstein.

1309. **Rehbenitz, Theodor:** *Christus vom Teufel versucht*, 1823. Gemälde, Naumburg, Privatbesitz (Domherr von Ampach).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 371.
o. ABB.

1310. **Rehbenitz, Theodor:** *Versuchung Jesu*, 1823. Ölgemälde in Besitz des Naumburger Domkapitels.
LIT: o.A.
ABB: WOLF-TIMM, Telse: Theodor Rehbenitz, Kiel 1991, S. 93.

1311. **Rehbenitz, Theodor:** *Christus und die Samariterin am Brunnen,* Gemälde.
LIT: GROTE 1938, S. 392.
ABB: Ebda., S. 159, Nr. 92. - AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 200.

1312. **Rehbenitz, Theodor:** *Verleugnung Petri.* Bleistiftzeichnung, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Graphische Sammlung.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg/LAD Schleswig-Holstein.

1313. **Remy, August:** *Auferstehung Christi.* Altargemälde, Pasewalk, Sankt Nikolai.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 371.
o. ABB.

1314. **Remy, August:** *Christus am Ölberge* und *Abendmahl.* Altargemälde, Halberstadt, Domkirche, im Auftrag des Königs.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 384.
o. ABB.

1315. **Remy, August:** *Drei Frauen am Grabe Christi.*
LIT: RACZYNSKI 1841, S. 70.
o. ABB.

1316. **Renard, Edmund:** *Thronender Christus*, 1865. Skulptur, Bonn, Hochaltar des Münsters

LIT: TRIER/ WEYRES 1980, Bd. 4, S. 70.
ABB: Ebda, S. 72, Abb. 2.

1317. **Rethel, Alfred:** *Moses und Christus*, um 1840. Tuschzeichnung auf getontem Papier, 13 x 11 cm, Frankfurt, Privatbesitz (Fr. Eugenie Mumm).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 385 u. 389.
o. ABB.

1318. **Rethel, Alfred:** *Auferstehender Christus*. Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1319. **Rethel, Otto:** *Die Kindersegnung,* 1842. Bleistift auf grau-weißem Papier, laviert, mit Gold gehöht, 27,8, x 23,8 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: S. 311, Kat.-Nr. 921.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 1169.

1320. **Rethel, Otto:** *Der Gang nach Emmaus*, 1845. Gemälde, Aachen, Privatbesitz (Barthold Suermondt).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 393.
o. ABB.

1321. **Rethel, Otto:** *Gebet Christi am Ölberge (Der Judaskuß)*, 1846. Gemälde, Oppeln/Polen, Kirche. Stiftung des „Kunstvereins für Rheinland und Westfalen".
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 394.
o. ABB.

1322. **Rethel, Otto:** *Gebet Christi am Ölberg,* 19. Jahrhundert. Öl auf Presspappe, 42,2 x 28,3 cm, Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 215, Nr. 107.
ABB: Ebda., S. 132, Nr. 107.

1323. **Rethel, Otto:** *Segnedner Christus*. Gemälde, Zippnow, Evangelische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 394.
o. ABB.

1324. **Reuter, Alfred:** *Pietà. Beweinung Christi*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 397.
o. ABB.

1325. **Rhomberg, Anton:** *Christus erweckt Jairi Tochter,* 1817. Lithographie (gr. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 402.
o. ABB.

1326. **Rhomberg, Anton:** *Die Taufe Christi*. Gemälde, Rosenheim, Pfarrkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 401.
o. ABB.

1327. **Rhomberg, Anton:** *Die heilige Dreifaltigkeit*. Gemälde, Neukalisch/Böhmen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 401.
o. ABB.

1328. **Rhomberg, Anton:** *Christus am Kreuz*. Gemälde, Polling, Kapelle. Lithographie von Weishaupt (fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 401.

o. ABB.

1329. **Rhomberg, Anton:** *Christus am Kreuz mit Maria und Johannes*. Gemälde, Nattenhausen/Bayern, Pfarrkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 401.
o. ABB.

1330. **Rhomberg, Anton:** *Christus lehrt die Apostel beten*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 401.
o. ABB.

1331. **Rhomberg, Anton:** *Christus am Ölberge*. Federzeichnung (fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 401.
o. ABB.

1332. **Rhomberg, Anton:** *Die Kreuzigung*. Federzeichnung getuscht (gr. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 401.
o. ABB.

1333. **Ribot, Théodule:** *Jésus unter den Schriftgelehrten*, 1866. Öl auf Leinwand, 255 x 180 cm, Musée nationale du Luxembourg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 403. - DRISKEL 1992, S. 166.
ABB: Ebda., S. 167, Nr. 64.

1334. **Ribot, Théodule:** *Der barmherzige Samariter*. Gemälde, 112 x 145 cm, Figuren lebensgroß, Musée nationale du Luxembourg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 403.
o. ABB.

1335. **Ribot, Théodule:** *La Crucifixion*. Aquarellzeichnung (wash drawing).
LIT: DRISKEL 1992, S. 167.
ABB: Ebda., S. 168, Nr. 65.

1336. **Richter, August:** *Christus, den Jüngern erscheinend, zeigt dem Thomas die Wundenmale*. Gemälde, 32 x 43".
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 403 u. 405.
o. ABB.

1337. **Richter, Gustav:** *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein,* 1856/57. Berlin, National-Galerie Staatliche Museen.
LIT: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 168.
ABB: Ebda., S. 169, Nr. 111.

1338. **Richter, Ludwig:** *Christus und Maria*, 1803. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1339. **Richter, Ludwig:** Die Bibel nach der Übersetzung Luthers, 1850. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen der ersten Künstler Deutschlands. Stuttgart/München. Bibelanstalt der Cotta'schen Buchhandlung (gr. 4). Mit zwei in den Text gedruckten Holzschnitten Richters: *Die Anbetung der Weisen* u. *Christus segnet die Kinder*, die Zeichnungen sind in Privatbesitz in Hamburg (A. O. Meyer).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 421.- GRADMANN 1902, S. 590f. - HILDEBRAND 1924, S. 207. - HARTMANN 1954, S. 37. - LANKHEIT 1965, S. 176.
o. ABB.

1340. **Richter, Ludwig:** „Beschauliches und Erbauliches". Ein Familienbilderbuch von Ludwig Richter in Dresden, 1851, 1853 u. 1855.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 418.
o. ABB.

1341. **Richter, Ludwig:** *Christnacht,* 1854. Radierung.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590. - HARTMANN 1954, S. 19.
o. ABB.

1342. **Richter, Ludwig:** *Lieber Heiland.*
LIT: PRIEBE 1932, S. 19.
o. ABB.

1343. **Richter, Ludwig:** *Christlicher Haussegen.* Zeichnung. Ein Holzschnitt wurde von Gaber angefertigt, gedruckt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.
LIT: ANONYMUS: Christlicher Haussegen, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 27, 1885, S. 174.
o. ABB.

1344. **Richter, Ludwig:** *Herr bleibe bei uns.* Reproduktionsgraphik.
LIT: o.A.
ABB: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 164.

1345. **Richter, Otto:** *Auferstehung.*
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1908/9, S. 276.

1346. **Riepenhausen, Franz und Johannes:** *Apotheose der heiligen Genoveva,* 1806. Radierung, Göttingen, Städt. Museum. Frontispiz in: „Leben und Tod der heiligen Genoveva", Frankfurt/Main 1806.
LIT: SCHRÖTER 1997, S. 224f.
ABB: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 2001, S. 107, Taf. III.1.

1347. **Riepenhausen, Franz und Johannes:** *Giottos Navicella,* 1810. Zeichnung. Radierung von Karl Barth nach den Brüdern Riepenhausen (nach einem Giotto zugeschriebenen 1313 geschaffenen Mosaik, Rom, Fassade von Alt Sankt Peter), in: RIEPENHAUSEN, Franz und Johannes: Geschichte der Malerei in Italien, Tübingen 1810.
LIT: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 2001, S. 134.
ABB: Ebda., Taf. IV.5.

1348. **Riepenhausen, Franz und Johannes:** *Christus, die Kinder segnend.* Lithographie von N. Hoff 1829.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 435.
o. ABB.

1349. **Riepenhausen, Franz und Johannes:** *Jesus heilt den Gichtbrüchigen.* Kreidezeichnung**,** Wien, Albertina.
LIT: o.A.
ABB: BERNHARD, Marianne (Hrsg.): Deutsche Romantik. Handzeichnungen, 2 Bde., München 1973, Bd. 2, Nr. 1403.

1350. **Riepenhausen, Franz und Johannes:** *Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Pfingstfest.* Zeichnung. Radierung von Karl Barth nach den Brüdern Riepenhausen nach einem byzantinischen Tafelbild in Rom, Ende 17. Jahrhundert, Rom, Vatikanisches

Museum, in: RIEPENHAUSEN, Franz und Johannes: Geschichte der Malerei in Italien, Tübingen 1810.
LIT: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 2001, S. 132.
ABB: Ebda., Taf. IV.2.

1351. **Riepenhausen, Franz und Johannes:** *Christus in der Vorhölle.* Zeichnung nach Raffael, Feder, braun, laviert, Göttingen.
LIT: AK: ANTIKE ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND ROMANTIK 2001, S. 163.
ABB: Ebda.

1352. **Riepenhausen, Franz und Johannes:** *Jesus heilt den Gichtbrüchigen.* Kreide, 54 x 69,3 cm, Wien Albertina.
LIT: GURLITT 1900, S. 212.
ABB: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1403.

1353. **Rietschel, Ernst:** *Pietà*, 1847. Marmorskulptur, Potsdam, Friedenskirche. Im Auftrag von König Friedrich Wilhelm IV. ausgeführt.
LIT: GURLITT 1900, S. 291. - HAACK 1907, S. 68. - SPRINGER ^{3}1925, S. 118. -.
ABB: HAACK 1907, S. 67.

1354. **Rittig, Peter:** *Himmelfahrt Christi,* 1825. Altargemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 444.
o. ABB.

1355. **Rittig, Peter:** *Christus erscheint seinen Jüngern/Der ungläubige Thomas,* vor 1830. Gemälde, Potsdam, Garnisonkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 444.
o. ABB.

1356. **Rivière, Briton:** *Christus in der Wüste.* Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 16, 1900/01, S. 401.

1357. **Roger, Adolphe:** *Le Couronnement de la Vierge,* 1833-40. Paris, Notre-Dame-de-Lorette, Chapelle des Fonts Baptismaux.
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Nr. 8. u. Nr. 7 (Ausschnitt).

1358. **Roessler, Johann Carl:** *Der Heiland die Kindlein zu sich holend.* Hohenpriesnitz bei Leipzig, Kirche des Hohenthalschen Rittergutes.
LIT: BÖTTIGER, Carl A.: Ueber die Dresdner Kunstausstellung, in: *Artistisches Notizenblatt*, 5.10.1822, S. 73. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 473.
o. ABB.

1359. **Rotermund, Julius:** *Die Trauer am Leichnam Christi.* Unvollendetes Gemälde, großformatig.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 474.
o. ABB.

1360. **Rotermund, Julius:** *Die Gleichnisse der klugen und törichten Jungfrauen.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 474.
o. ABB.

1361. **Rotermund, Julius:** *Die Beweinung Christi.* Gemälde, Dresdener Galerie. Kupferstich (roy. qu. fol.) von G. Planer.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 474.

o. ABB.

1362. **Röting, Julius Amatus:** *Grablegung.*
LIT: PECHT, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe, Leipzig 1867, S. 99.
o. ABB.

1363. **Ruben, Christian:** *Auferweckung des Töchterleins Jairi*, vollendet 1867. Karton zu einem Ölgemälde für den Bischof Stroßmayer in Diakovar/Slavonien.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 485.
o. ABB.

1364. **Ruben, Christian:** *Kreuzabnahme.* Gemälde für eine Kirche in Westfalen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 484.
o. ABB.

1365. **Ruben, Christian:** Szenen zum Leben Mariens und Sendung des Weltheilandes. Verschiedene Kartons für Glasgemälde München, Aukirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 484f.
o. ABB.

1366. **Rubens, Peter Paul:** *Christus im Haus von Martha und Maria.* Dublin, National Gallery of Ireland.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 136. (Ausschnitt).

1367. **Rude, François:** *Taufe Christi/De Baptéme du Christ*, 1831-41. Marmorstatue, Paris, S. Maria Madaleine.
LIT: DAUN 1909, S. 90-93
ABB: DECOIN 1989, S. 74.

1368. **Rude, François:** *Christ en Croix,* 1854-55. Skulptur, Paris, Louvre.
LIT: RGG, Bd. I, Sp. 1797-7 (E. Dinkler/ V. Schubert), LCI, Bd. I, Sp. 445.
ABB: RGG, Bd. I, Sp. 1797-7 (E. Dinkler/ V. Schubert), Nr. 66.- LCI, Bd. 1, Sp. 446, Nr. 34.

1369. **Ruland, Heinrich:** *Das heilige Abendmahl.* Altargemälde, Thannhausen, protestantische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 488.
o. ABB.

1370. **Runge, Philipp Otto:** *Die Tageszeiten*, 1803. Vierteiliger Zyklus, Entwürfe, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 46f.
ABB: Ebda., S. 47 Abb. 48 (*Der Abend*, 1803). - Ebda., S. 50 Abb. 52 (*Der Morgen*, 1803). - Ebda., S. 51, Nr. 53 (*Der kleine Morgen*, 1808).

1371. **Runge, Philipp Otto:** *Die Ruhe auf der Flucht*, 1805/06. Ölgemälde, 96,5 x 129,5 cm, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: SIMSON 1942, S. 335-59. - LANKHEIT 1965, S. 154. - ROSENBLUM 1981, S. 52f. - SIMSON 1988, S. 82. - AK: KOSMOS RUNGE: DER MORGEN DER ROMANTIK 2010, S. 220-227.
ABB: ROSENBLUM 1981, S. 53, Nr. 58. - WALTER, Ingo (Hrsg.): Malerei der Welt, Köln 1995, S. 452 - AK: KOSMOS RUNGE 2010, S. 227, Kat. Nr. 177.

1372. **Runge, Philipp Otto:** *Christus wandelt auf dem Meer*, 1806/07. Gemälde, 116 x 157 cm, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1568f. - EINEM 1978, S. 85ff. - AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 463. - ROTERS 1998, Bd. 2, S. 31ff. - AK: KOSMOS RUNGE 2010, S. 230-237.

ABB: EINEM 1978, Nr. 76. - AK: KOSMOS RUNGE 2010, S. 237, Kat. Nr. 185.

1373. **Runge, Philipp Otto:** *Der Morgen*, 1808. Ölgemälde.
LIT: ROSENBLUM 1981, S. 130f.
o. ABB.

1374. **Russ, Clementine:** *Christus mit der heiligen Magdalena*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.1, S. 494.
o. ABB.

1375. **Samberger, Leo:** *Christus*.
LIT: o.A.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 64.

1376. **Samberger, Leo:** *Jesus Christus*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: GROSS 1989, S. 445, Abb. 595.

1377. **Sandreuter, Hans:** *An der Himmelspforte*.
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/88, S. 278.

1378. **Schadow, Felix:** *Christus bei Maria und Martha*. Gemälde, Berlin, Schloß Bellevue.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 524.
o. ABB.

1379. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** Figurenstudie, um 1811. Aus dem Skizzenbuch von 1811, mit 42 Blatt grau-weißem Papier, 19,5 x 14,5 cm.
LIT: KALNEIN 1978, Teil 1: Kat.-Nr. 1034, Bl. 11v.
ABB: Ebda., Teil 2: Nr. 1334.

1380. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christi Gang nach Golgotha*, vermutlich 1818.
LIT: AK: BERTEL THORVALDSEN 1977, S. 331.
ABB: Ebda., S. 331, Nr. C 22.

1381. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Grablegung*, 1818. Gemälde, Rom, Sant' Andrea delle Fratte.
LIT: AK: SCHADOW 1962, S. 91, Kat. 193.
ABB: SUHR 1991, S. 578, Abb. 314.

1382. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Die Parabel vom guten Hirten und vom verlorenen Sohn*, 1818. Karton, Köln, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 528. - GREWE Cordula: Wilhelm von Schadow. Teil 1: Religiöse Malerei, in: *Weltkunst,* 1998, S. 559.
ABB: Ebda.

1383. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christus erklärt das Gesetz, den Unterschied seiner Lehre von der des Alten Testaments,* 1820. Altarbild, Naumburg, Hauskapelle der Kurie.
LIT: GROTE o.J., S. 248.
o. ABB.

1384. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christus der Auferstandene zwischen den Evangelisten Johannes und Mathäus,* 1826. Altargemälde, Schulpforta, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 526. - AK: SCHADOW 1962, S. 99, Kat. Nr. 217.
o. ABB.

1385. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christus zwischen Johannes und einem Pharisäer*, 1827. Gemälde, Naumburg, Dom, Vermächtnis des Domherrn von Ampach.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 526, Nr. 25. - AK: SCHADOW 1962, S. 99, Kat. Nr. 221.
o. ABB.

1386. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emaus,* 1833. Gemälde, Halbfiguren, ehemals Berlin, Schloß, heute verschollen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527, Nr. 41. - AK: SCHADOW 1962, S. 102, Kat. Nr. 230.
o. ABB.

1387. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christus mit beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus,* 1834. Gemälde, 123 x 161 cm, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527, Nr. 42. - AK: SCHADOW 1962, S. 102, Kat. Nr. 231.
o. ABB.

1388. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Pietà*, um 1835. Ölgemälde, 161 x 214 cm, Düsseldorf, Sankt Andreas.
LIT: AK: SCHADOW 1962, S. 29, Kat. 20.
ABB: Ebda., S. 32, Abb. 9.

1389. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Pietà,* 1836. Altargemälde, Dülmen, Sankt Viktor, 1945 zerstört.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527, Nr. 45. - AK: SCHADOW 1962, S. 102f., Kat. Nr. 235.
o. ABB.

1390. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Die klugen und törichten Jungfrauen,* 1836/37. Leinwand, 23 x 33,5 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum. Farbskizze zu dem großen Gemälde im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M.
LIT: RACZYNSKI 1836, S. 143 (genannt unter der Gruppe Ausstellung der königlichen Akademie der Künste). AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 454, Nr. 218.
ABB: Ebda., S. 454, Nr. 218.

1391. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Die klugen und törichten Jungfrauen,* 1838-42. Ölgemälde, 268 x 384 cm, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590. - DAUN 1909, S. 127. - AK: SCHADOW 1962, S. 103, Kat. Nr. 238. - ZIEMKE, in: BK Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main 1972, Bd. 1, S. 328f., Kat. Nr. 895. - GREWE, Cordula: Die klugen und die törichten Jungfrauen. Wilhelm von Schadows Parabeln auf konfessionelle Versöhnung und soziale Fürsorge, 1835-1842, in: *Pantheon,* LVII, 1999, S. 127-150.
ABB: DAUN 1909, S. 129. - ZIEMKE 1972, Bd. 2, Kat. Nr. 895, Taf. 23.

1392. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Pietas und Vanitas,* 1841. Öl auf Leinwand, 194 x 144 cm, Bonn, Rheinisches Landesmuseum.
LIT: GREWE 1999, S. 127-150.
ABB: BERNHARD 1973, Bd. 2, Nr. 1590. - GREWE 1999.

1393. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christus an der Geisselsäule,* 1845. Gemälde, Berlin, Privatbesitz (v. Waldenburg), heute verschollen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527. - AK: SCHADOW 1962, S. 105, Kat. Nr. 244.
o. ABB.

1394. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Die Parabel vom guten Hirten,* 1845. Gemälde, heute verschollen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 528, Nr. 58. - AK: SCHADOW 1962, S. 105, Kat. Nr. 246.
o. ABB.

1395. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Himmel, Fegefeuer, Hölle*, 1852. Ölgemälde, 250 x 360 cm, Triptychon, Düsseldorf, Landgericht.
LIT: o.A.
ABB: JÖCKLE, in: *Das Münster,* 1988, H. 2, S. 136.

1396. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christus am Ölberge weckt die schlafenden Jünger.* Gemälde, lebensgroße Kniefiguren, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527.
o. ABB.

1397. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Christus mit den Jüngern in Emaus wird, das Brot segnend, von ihnen erkannt*. Gemälde, Berlin, Privatbesitz (Sammlg. A. Bendemann).
LIT: RACZYNSKI 1836, S. 145. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 527.
o. ABB.

1398. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Die Heilige Familie unter dem Portikus*.
LIT: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 448f.
ABB: Ebda., S. 449, Nr. 21.

1399. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Anbetung der Könige*.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590.
o. ABB.

1400. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Die Grablegung Christi*. Sepiazeichnung, weiß gehöht, 40 x 49 cm, Weimar, Museum.
LIT: RACZYNSKI 1836, S. 147 (genannt unter der Gruppe Ausstellung der königlichen Akademie der Künste). - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 528. - AK: SCHADOW 1962, S. 108, Kat. 250.
ABB: RACZYNSKI 1836, S. 147 (Geschnitten von Thompson in London).

1401. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Der Quell des Lebens.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 528.
o.ABB.

1402. **Schadow, Friedrich Wilhelm von:** *Der sinkende Petrus, „Herr hilf mir"*. Bleistift und Kohle auf Papier, 520 x 420 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.
LIT: THOMAS-ZIEGLER 1992, S. 34, Nr. 19.
ABB: BERNHARD, Marianne (Hrsg.): Deutsche Romantik. Handzeichnungen, 2 Bde., München 1973, Nr. 1605. - THOMAS-ZIEGLER 1992, S. 35, Nr. 19.

1403. **Schadow, J. G.:** Grabmal G. v. Strourdza, 1816. Skulptur, Berlin-Dorotheenstädt, Friedhof.
LIT: GERLACH, in: LCI 1990, Bd. 1, Sp. 445.
o. ABB.

1404. **Schaefer, Maria:** *Christus in seiner Herrlichkeit mit den Schutzheiligen S. Elisabeth und S. Ludwig,*. Hochaltar-Gemälde, Darmstadt, Katholische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 528.
o. ABB.

1405. **Schaper, Fritz:** *Segnender Christus,* 1897-99. Skulptur, Kupfer getrieben, Berlin, Neuer Dom.
LIT: DAUN 1909, S. 617f. - BLOCH-CZIMECK 1994, Sp. 231.
ABB: DAUN 1909, S. 617. - BLOCH-CZIMECK 1994, Sp. 231.

1406. **Scheffer, Ary:** *Tentation du Christ,* 1854. Liverpool, Walker Art Gallery.
LIT: o.A.

ABB: FOUCART 1987, Nr. 13.

1407. **Scheffer, Ary:** *Versuchung,* 1855. Öl auf Leinwand, 338 x 235 cm, Paris, Musée du Louvre.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535. - SELLIER 1981, S. 181-183.
o. ABB.

1408. **Scheffer, Ary:** *Le Christ au roseau,* 1857. Cambrai, Musée municipal (dépôt du Louvre).
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Fig. 198.

1409. **Scheffer, Ary:** *Christus die Kinder segnend*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535.
o. ABB.

1410. **Scheffer, Ary:** *Christus und Johannes*. Gemälde. Gestochen von Rousseau (fol.) und Chavron (fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535.
o. ABB.

1411. **Scheffer, Ary:** *Christ consolateur*. Amsterdam, Musée Fodor. Gestochen von H. Dupont (roy. qu. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535. - FOUCART 1987, S. 133. - DRISKEL 1992, S. 222.
ABB: URL: http://www.publicradio.org.

1412. **Scheffer, Ary:** *Christus Remunerator*. Gestochen von A. Blanchard (roy. qu. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535.
ABB: Kunsthandel/Quelle unbekannt.

1413. **Scheffer, Ary:** *Selig sind, die da Leid tragen*. Hamburg, Kunsthalle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 535.
o. ABB.

1414. **Scheffer von Leonardshoff, Johann:** *Grablegung*. Federzeichnung, 24 x 23,5 cm, Wien, Privatbesitz (Oberbaurat Bergmann).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 537.
o. ABB.

1415. **Scheffer von Leonardshoff, Johann:** *Einzug Christi in Jerusalem*. Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 537.
o. ABB.

1416. **Scheinert, Karl:** *Christus in der Allegorie des Weinstocks*. Glasgemälde, 26 x 17“, Dresden, Privatbesitz (Insp. Türck).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 537.
o. ABB.

1417. **Scheinert, Karl:** Glasgemälde, Krakau, Dominikanerkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 537. - EGGERS, Friedrich: Die deutschen Kunstvereine, in: *Deutsches Kunstblatt*, 7, 1856, S. 337-341.
ABB: Ebda.

1418. **Schick, Gottlieb:** *Die drei Marien am Grabe Christi,* 1807. Ölgemälde (kleinformatig)
LIT: AK: GOTTLIEB SCHICK: EIN MALER DES KLASSIZISMUS 1976, S. 137f.
ABB: Ebda, Abb. 94.

1419. **Schick, Gottlieb:** *Christus, der den Kelch segnet/Christus mit dem Abendmahlskelche*, 1808.
LIT: GRASS, K. G.: Ueber die Geschichtsmahler Schick aus Stuttgart und Kratzenstein Stubb aus Kopenhagen, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 3, 1818, S. 9-11. - WINTERLIN: „Schick, Christian Gottlieb", in: Allgemeine Deutsche Bibliographie 31, 1890, S. 161-166.
o. ABB.

1420. **Schick, Gottlieb:** *Christus erblickt im Traum das Kreuz*, 1810. Ölgemälde, 29 x 35 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.
LIT: AK: GOTTLIEB SCHICK: EIN MALER DES KLASSIZISMUS 1976, S. 164-168, Kat. 179.
ABB: Ebda., Abb. 124. - EINEM 1978, Nr. 51.

1421. **Schick, Gottlieb:** *Verlobung der heiligen Katharina mit Christus.* Entwurf.
LIT: o.A.
o. ABB.

1422. **Schick, Gottlieb:** *Christus mit dem Abendmahlskelche.* Gemälde.
LIT: ANONYMUS: Ueber die Geschichtsmahler Schick aus Stuttgart und Kratzenstein Stubb aus Kopenhagen, in: *Morgenblatt für gebildete Stände: Kunst-Blatt*, 3, 1818, S. 9-11.
o. ABB.

1423. **Schick, Gottlieb:** *Himmelfahrt Christi.* Ölskizze.
LIT: AK: GOTTLIEB SCHICK: EIN MALER DES KLASSIZISMUS 1976, S. 171.
o. ABB.

1424. **Schiestl, Heinrich:** 5. Kreuzwegstation. Holz.
LIT: *Die christliche Kunst,* 1908/09, S. 19.
ABB: Ebda.

1425. **Schilling, F.:** *Christus.*
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst,* 1908/09, S. 296.

1426. **Schinkel, Karl Friedrich:** *Christusdenkmal,* 1815. Entwurf für Berlin, Friedenkirche.
LIT: LCI 1990, Bd. 1, Sp. 444.
o. ABB.

1427. **Schinkel, Karl Friedrich:** *Christus,* 1829-35. Entwurf für Potsdam, Nikolaikirche.
LIT: LCI 1990, Bd. 1, Sp. 444.
ABB: Ebda., Nr. 32.

1428. **Schinkel, Karl Friedrich:** *Auferstehung*, 1836-1837. Potsdam, Nikolaikirche, Kanzel.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1429. **Schinkel, Karl Friedrich:** *Bergpredigt,* 1836-1837. Potsdam, Nikolaikirche, Kanzel.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg,.

1430. **Schlotthauer, Joseph:** *Christus segnet die Kindlein*, um 1814. Gemälde.
LIT: o.A.
o. ABB.

1431. **Schlotthauer, Joseph:** Christuskopf, um 1819. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 585.
o. ABB.

1432. **Schlotthauer, Joseph:** *Christuskopf (Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben*). Gemälde, Privatbesitz (Gräflichen Familie Pocci). Nach dem Gemälde wurde eine Lithographie von J. G. Schreiner (gr. fol.) angefertigt.
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 226 u. 301f. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 585.
o. ABB.

1433. **Schlotthauer, Joseph:** *Dornengekrönter Christuskopf*. Privatbesitz (Herr von Quandt).
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 301. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 585.
o. ABB.

1434. **Schlotthauer, Joseph:** *Christus am Kreuz*. Gemälde. Gestochen von E. E. Schäffer 1832-33.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 585.
o. ABB.

1435. **Schlotthauer, Joseph:** *Abendmahl* anfertigte. Privatauftrag (Frl. Linder), originalgetreue Nachbildung von Leonardos *Abendmahl* in Mailand.
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 302.
o. ABB.

1436. **Schmiechen, Hans:** *Einladender Christus*.
LIT: PRIEBE 1932, S. 23.
o. ABB.

1437. **Schmid, Julius:** *Kreuzabnahme*. Deckengemälde, keimsche Mineralmalerei auf Leinwand, Stift Schotten/Wien.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 587.
o. ABB.

1438. **Schmid, Julius:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 587.
ABB: *Illustrierte Zeitung*, 1894, o.S.

1439. **Schmid, Mathias:** *Grablegung Christi,* 1858. Ölgemälde, angekauft von Erzh. Karl Ludwig.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 588.
ABB: *Illustrierte Zeitung*, 1868.

1440. **Schmid, Mathias:** *Die drei Marien am Grabe Christi,* 1859. Ölgemälde, Innsbruck, Friedhof. LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 588.
o. ABB.

1441. Schmid(t)-Reutte, Ludwig: *Consummatum est*, 1907. Leinwand, 140 x 113 cm, Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle.
LIT: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 4, S. 70.
ABB: Ebda., S. 69.

1442. **Schmitt, Balthasar:** *Gekreuzigter*. Skulptur, München, Bennokirche.
LIT: POPP, Josef: Die Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1899, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899-1900, S. 124-127.
o. ABB.

1443. **Schmitt, Balthasar:** *Pietà*.
LIT: KÄSS, Josef: Die III. Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Regensburg, in: *Die christliche Kunst*, 1, 1904/5, S. 50.

ABB: Ebda., S. 53.

1444. **Schnabel, Andreas:** *Die Bestattung Jesu,* um 1885.
LIT: MERZ, Heinrich: Die Bestattung Jesu, in: *Christliches Kunstblatt*, 27, 1885, S. 49-52.
o. ABB.

1445. **Schneider, Sascha:** *Das Kreuz im Weltgericht,* 1899. Cölln bei Meißen, Johanniskirche, Fresken am Triumphbogen.
LIT: SEIDLITZ, Wilhelm von: Sascha Schneider, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, S. 74-79. - GRADMANN 1902, S. 594.
ABB: SEIDLITZ, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/00, o.S.

1446. **Schneider, Sascha:** *Christus mit Judas in der Vorhölle.*
LIT: KÜHNER 1909/10, S. 24.
o. ABB.

1447. **Schnetz, Jean-Victor:** *Der barmherzige Samariter.* Ölgemälde, Valence/Rhone, Kathedrale.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 606.
o. ABB.

1448. **Schnetz, Jean-Victor:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 606.
o. ABB.

1449. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Christus und die am Sabbat Aehren raufenden Jünger*, 1816. Aquarell, 33 x 42,5 cm, Leipzig, Städtisches Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 612.
ABB: AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 98, Kat. Nr. 11.

1450. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Christus in Gethsemane*, 1816. Sepiazeichnung, 57 x 48 cm.Versteigert in Dresden, August 1860, Verbleib unbekannt. Vermutlich identisch mit einer im Bildarchiv Prometheus abgebildeten Zeichnung *Jesus und die schlafenden Jünger am Ölberg* von 1816.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 612.
o. ABB.

1451. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Besuch der Heiligen Familien*, 1816. Feder, Pinsel mit Goldhöhung auf braunem Papier, 36,8 x 31,5 cm. Monogrammiert und datiert 1816, Berlin, Kupferstichkabinett.
LIT: GROTE 1938, S.155. - BEENKEN 1944, S. 260. - HARTMANN 1954, S. 11f. - TEICHMANN 2001, S. 283.
ABB: GROTE 1938, S. 155, Nr. 88.

1452. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi / Der Besucher der Eltern des Johannes bei den Eltern Jesu*, 1816. Feder und Bleistiftzeichnung, 46,2 x 44,3 cm, Dresden, Kupferstichkabinett.
LIT: TEICHMANN 2001, S. 283, Kat. Nr. 4.
o. ABB.

1453. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Jesus und die schlafenden Jünger am Ölberg*, 1816. Feder und Bleistiftzeichnung, Mischtechnik, 46, 2 x 44,3cm, Dresden Kupferstichkabinett (Rückseite des Blattes *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi / Der Besucher der Eltern des Johannes bei den Eltern Jesu*).
LIT: TEICHMANN 2001, S. 283, Kat. Nr. 4.

ABB: AK: NAZARENER 1977, Nr. C 37.

1454. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi*, vor 1817. Bleistiftzeichnung, 104 x 104cm, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.
LIT: TEICHMANN 2001, S. 284, Kat. Nr. 4.
o. ABB.

1455. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi*, 1817. Ölgemälde, 123 x 102,5cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.
LIT: TEICHMANN 2001, S. 283, Kat. Nr. 4.
ABB: AK: JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 95.

1456. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Hochzeit zu Kana*, um 1818. Ölgemälde, Schottland, Privatbesitz (Cloincard Castle). Evtl. handelt es sich hier um das sich in Hamburg befindliche Gemälde (s.u.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 609-612. - GRADMANN 1902, S. 590.
o. ABB.

1457. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Hochzeit zu Kana*, 1818. Federzeichnung, 27,2 x 48,6 cm Dresden, Kupferstichkabinett.
LIT: TEICHMANN 2001, S. 285, Kat. Nr. 6.
o. ABB.

1458. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Petrus auf dem Meere wandelnd*, 1818. Zeichnung für den Holzschnitt.
LIT: LASCH 1904, S. 352.
ABB: Ebda., S. 352 (Zeichnung) - LANKHEIT 1971, Nr. 2 (Holzschnitt).

1459. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Hochzeit zu Kana*, 1819. Ölgemälde, 138,5 x 208 cm, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: TEICHMANN 2001, S. 285, Kat. Nr. 6.
ABB: AK: NAZARENER 1977, S. 131.

1460. **Schnorr von Carolsfelds, Julius:** *Madonna mit Kind,* 1820. Ölgemälde, 74 x 62 cm, Köln, Walraff-Richartz Museum.
LIT: Zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 24 Bildwerke im Walraff-Richartz Museum. Köln 1980, S. 32-35. - TEICHMANN 2001, S. 287, Kat. Nr. 7.
ABB: Ebda., S. 250, Kat. Nr. 7.

1461. **Schnorr von Carolsfelds, Julius:** *Der Zinsgroschen*, 1822. Ölgemälde, 55,5 x 43,2 cm Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof.
LIT: AK: SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 214f., Nr. 62. - TEICHMANN 2001, S. 290, Kat. Nr. 10.
ABB: Ebda., S. 253, Kat. Nr. 10.

1462. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Christus als Kinderfreund. „Lasset die Kindlein zu mir kommen!"*, vollendet 1823. Ölgemälde, 147 x 107cm, geschaffen in Rom, für den Domherrn von Ampach, 1931 im Münchener Glaspalast verbrannt.
LIT: *Kunstblatt,* Nr. 80, 6.10.1823, S. 318. - RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 312. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 609. - WOLF, Georg Jacob (Hrsg.): Verlorene Werke romantischer Malerei. München 1931, S. 27, Nr. 96.
o. ABB.

1463. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Christus und die Jünger am Ölberg*, 1827. Vorzeichnung zur Bilderbibel, 23 x 28,5cm, Linz, Österreichisches Landesmuseum.
LIT: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 273.
ABB: Ebda., S. 147.

1464. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Flucht nach Ägypten,* 1828. Ölgemälde, 120,5 x 114 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof.
LIT: NAGLER 1845, Bd. 15, S. 406. - AK: SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 216, Nr. 64. - TEICHMANN 2001, S. 132-135 u. S. 296.
ABB: TEICHMANN 2001, S. 260, Kat. Nr. 17.

1465. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Der barmherzige Samariter*, 1833. Ölgemälde, 129 x 138 cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 609.
o. ABB.

1466. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Domine, quo vadis?,* 1843. Ölgemälde, 80 x 65 cm, Basel, Kunstmuseum.
LIT: NAGLER 1845, Bd. 15, S. 413. - AK: SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 266, Nr. 227.
ABB: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 227.

1467. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Die heilige Familie*, 1843. Ölgemälde, 87 x 66, Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen.
LIT: NAGLER 1845, Bd. 15, S. 413.
o. ABB.

1468. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Hochzeit zu Kana*, um 1853. Holzschnitt zur Bilderbibel.
LIT: LASCH 1904, S. 352.
o. ABB.

1469. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** Bibel in Bildern, 1853-60. 240 Holzschnitte.
LIT: GRADMANN 1902, S. 590. - LASCH 1904, S. 352. - HARTMANN 1954, S. 11-14. - LANKHEIT 1965, S. 171. - RONIG, in: AK: TRIER 1996, S. 39.
ABB: s. u.

1470. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1853-60. Holzschnitt.
LIT: LASCH 1904, S. 352.
ABB: URL: http://www.uni-leipzig.de.

1471. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Einzug in Jerusalem*, 1857. Vorzeichnung zur Bilderbibel, Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.
LIT: AK: RELIGION, MACHT, KUNST 2005, S. 273.
ABB: Ebda., S. 150.

1472. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Die Gefangennahme Jesu*, 1860. Vorzeichnung zur Bilderbibel-
LIT: o. A.
ABB: Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern, Zürich 1972, Abb. 209.

1473. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Grablegung*, 1862. Karlsruhe, Privatbesitz (Frau M. von Schnorr-Garrigues).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 619.
o. ABB.

1474. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Auferstehung Christi*, 1862. Aquarell, Dresden, Privatbesitz (Prof. Franz Schnorr von Carlosfeld).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 619.
o. ABB.

1475. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Die heiligen Frauen am Grabe Christi*, 1862. Aquarell, 40 x 22,5 cm, Dresden, Privatbesitz (Prof. Franz Schnorr von Carlosfeld).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 619.
o. ABB.

1476. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** Studie für das große Westfenster von Saint Pauls' Cathedral in London, 1862. Feder, Tinte, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier, 85 x 53 cm, London, Victoria & Albert Museum. Das ausgeführte Glasfenster wurde im Zweitem Weltkrieg zerstört.
LIT: LANKHEIT in: WIORA 1971, S. 90.
ABB: BRION 1960, S. 58, Nr. 27.

1477. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Christus am Kreuz,* 1862-68. Entwurfszeichnung für die Glasgemälde von Saint Pauls' Cathedral in London (ausgeführt von Prof. Alexander Strähuber): *Christus am Kreuz*. Karton, 25' hoch, Dresden, Kunstsammlungen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 620.
o. ABB.

1478. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Christus in Gethsemane*, 1868. Aquarell, 54,5 x 24 cm, Dresden, Privatbesitz (Prof. Franz Schnorr von Carlosfeld).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 619.
o. ABB.

1479. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Christus in Gethsemane*, 1868. Sepiazeichnung, Berlin, Privatbesitz (H. E. Freund).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 619.
o. ABB.

1480. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Bestattung Christi*, 1868. Sepiazeichnung, Berlin, Privatbesitz (H. E. Freund).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 619.
o. ABB.

1481. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Das Christkind in der Engelsglorie*, 1868. Ölgemälde, Privatbesitz.
LIT: AK: SCHNORR VON CAROLSFELD 1994, S. 43.
o. ABB.

1482. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Der Jüngling zu Nain*.
LIT: LASCH 1904, S. 352.
ABB: Ebda.

1483. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Christus und die Pharisäer*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 610.
o. ABB.

1484. **Schnorr von Carolsfeld, Julius:** *Petrus auf dem Meere wandelnd*.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 614. - LASCH 1904, S. 352.
ABB: LASCH 1904, S. 352. - LANKHEIT 1971, Nr. 2 (Holzschnitt).

1485. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Christus erscheint dem Saulus auf dem Wege nach Damaskus*. Sepiazeichnung, 80 x 49 cm, Dresden, Privatbesitz (Prof. Franz Schnorr von Carlosfeld).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 619.
o. ABB.

1486. **Schnorr von Carolsfeld**, **Julius:** *Christus und die Pharisäer*. Gemälde, ausgestellt auf der Berliner Schnorr-Ausstellung und auf der Dresdener Schnorr-Ausstellung 1878.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 610.
o.ABB.

1487. **Schnorr von Carolsfeld**, **Ludwig:** *Christus am Kreuz,* 1824. Radierung, 30 x 19 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 622.
o. ABB.

1488. **Schnorr von Carolsfeld**, **Ludwig:** *Christus vor dem Hohepriester Annas,* 1831. Ölgemälde, 205 x 158 cm, Privatbesitz (Fr. Neumaier).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 621.
o. ABB.

1489. **Schnorr von Carolsfeld**, **Ludwig:** *Christi Speisung der Fünftausend,* 1839. Ölgemälde, großformatig, Mechitaristenkloster Maria Schutz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 622.
o. ABB.

1490. **Schnorr von Carolsfeld**, **Ludwig:** *Christus im Tempel*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 621.
o. ABB.

1491. **Schnorr von Carolsfeld**, **Ludwig:** *Der barmherzige Samariter*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 622.
o. ABB.

1492. **Schnorr von Carolsfeld**, **Ludwig:** *Christus am Ölberge*. Ölgemälde. Lithographie von M. Stohl (roy. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 622.
o. ABB.

1493. **Schnorr von Carolsfeld**, **Ludwig:** *Gleichnis vom verlorenen Sohn*.
LIT: LCI 1990, Bd. 4, Sp. 174..
o. ABB.

1494. **Schönherr, Karl:** *Die Geburt Christi* und *Die Kreuztragung Chrsti,* 1872/73. Fresken, Borna/Krd. Leipzig, Stadtkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1495. **Schönherr, Karl:** *Einzug Christi in Jerusalem, Thomas vor Christus und Ausgießung des hl. Geistes*, 1880. Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1496. **Schönherr, Karl:** *Jesus am Teiche Bethseda*, 1892. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1497. **Schönherr, Karl:** *Die Wiederkunft Christi*, 1892. Ölgemälde.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1498. **Schönherr, Karl:** *Christus und die Jünger zu Emaus*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633f.
o. ABB.

1499. **Schönherr, Karl:** *Christus und die Jünger durch das Ährenfeld wandelnd*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633.
o. ABB.

1500. **Schönherr, Karl:** *Die Bergpredigt*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633.
o. ABB.

1501. **Schönherr, Karl:** *Christus der gute Hirte*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633f.
o. ABB.

1502. **Schönherr, Karl:** *Die Erscheinung Christi zum Gericht*. Ölgemälde, Lössnitz/Krd. Zwickau, Begräbniskapelle, Altar.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633.
o. ABB.

1503. **Schönherr, Karl:** *Christus der Auferstandene auf Wolken throndend*. Ölgemälde, Oberoderwitz/Sachsen, Kirche, Altar.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633.
o. ABB.

1504. **Schönherr, Karl:** *Christus am Ölberge*. Ölgemälde, Cherson/Rußland, Kirche, Altar.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633.
o. ABB.

1505. **Schönherr, Karl:** *Die Grablegung Christi*. Ölgemälde, Etzdorf/Krd. Leipzig, Kirche, Altar.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633.
o. ABB.

1506. **Schönherr, Karl:** *Die heilige Hedwig*. Ölgemälde, lebensgroß.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633.
o. ABB.

1507. **Schönherr, Karl:** *Christus die Kindlein segnend*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 633.
o. ABB.

1508. **Schönherr, Karl:** *Christus am Kreuz*. Ölgemälde, Dresden, Friedrichsstadt, Matthäuskirche, Altar.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1509. **Schönherr, Karl:** *Ostermorgen*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
ABB. *Daheim*, 1897, o.S.

1510. **Schönherr, Karl:** *Grablegung Christi*. Ölgemälde.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1511. **Schönherr, Karl:** *Die Heilung des Gichtbrüchigen*. Zeichnung, Bleistift.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1512. **Schönherr, Karl:** *Die Geburt Christi* und *Die Kreuztragung Christi*. Karton, Kohle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1513. **Schönherr, Karl:** *Die Kreuzigung Christi*. Aquarell.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1514. **Schönherr, Karl:** *Das Abendmahl*. Aquarell.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1515. **Schönherr, Karl:** *Christus, Petrus* und *Johannes*. Entwürfe für drei Glagemälde, Neukirchen bei Crimmitzschau/Krd. Zwickau, Altarfenster.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1516. **Schönherr, Karl:** *Chrstus die Kinder segnend*.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 634.
o. ABB.

1517. **Schoppe, Julius:** *Die Auferweckung der Tochter des Jairus*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 640.
o. ABB.

1518. **Schoppe, Julius:** *Christus mit dem Kelch*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 640.
o. ABB.

1519. **Schoppe, Julius:** *Lasset die Kleinen zu mir kommen*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 640.
o. ABB.

1520. **Schoppe, Julius:** *Ecce homo*. Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 640.
o. ABB.

1521. **Schoppe, Julius:** *Die Anbetung der Hirten, Die Taufe Christi, Das Abendmahl* (nach L. da Vinci) *Die Grablegung, Die Auferstehung, Die Himmelfahrt* (nach Raffael)*, Die Ausgießung des hl. Geistes (über den Altar), Apostel Petrus, Apostel Paulus, Evangelisten Lukas und Matthäus*. Schwarze Kreide und Deckfarben, Kartons für den Fries in der Kapelle des königlichen Palais, Berlin.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 641.
o. ABB.

1522. **Schorb, Jakob:** *Kruzifixus*, vor 1842. Stein, Koblenz, Liebfrauenkirche, südlicher Turm.
LIT: BLOCH 1975, S. 21.
ABB: Ebda., Nr. 30.

1523. **Schraudolph, Johann von:** *Christus heilt die Kranken,* 1862. Ölgemälde, 363 x 528 cm, München, Neue Pinakothek.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650.
o. ABB.

1524. **Schraudolph, Johann von:** *Maria und Magdalena in Begleitung des Johannes auf Golgatha,* 1863. Ölgemälde, 195 x 120, München, Neue Pinakothek.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650.
o. ABB.

1525. **Schraudolph, Johann von:** Gemälde im Dom zu Speyer. Fresken mit den Szenen: *Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Die Heilige Familie in Nazareth, Hochzeit zu Kanaa, Jesus als Lehrer, Josephs Tod* und *Kreuzigung Christi.*
LIT: RACZYNSKI 1836-41, Bd. 2, S. 329. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650. - GRADMANN 1902, S. 590. - HARTMANN 1981, S. 27. - SCHÖNENBERG 1989, S. 142f.
ABB: Privataufnahmen Karl-Heinz Hünerfauth, Weingarten/Pfalz.

1526. **Schraudolph, Johann von:** Gemälde, München, Sankt Bonifatius.
LIT: o.A.
o. ABB.

1527. **Schraudolph, Johann von:** Wandbilder, München, Maximilianeum.
LIT: HARTMANN 1981, S. 27.
o. ABB.

1528. **Schraudolph, Johann von:** *Himmelfahrt Christi.* Ölgemälde, 471x 350 cm, München, Neue Pinakothek.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650.
ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. 4, S. 103, Nr. 158.

1529. **Schraudolph, Johann von:** *Christus und die Kindlein.* Ölgemälde auf Goldgrund, Ssergiewsk/Regbz. Orenburg, russisch-griechische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 650.
o. ABB.

1530. **Schraudolph, Johann von:** *Abendmahl.*
LIT: o.A.
ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd 4, S. 102, Nr. 154.

1531. **Schreyögg, Georg:** *Lehrender Christus.*
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst* 1908/9, S. 325.

1532. **Schubert, Franz:** *Himmelfahrt Christi,* 1831-32. Deckengemälde, Fresko, München, Neue Evangelische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 667.
o. ABB.

1533. **Schubert, Franz:** *Speisung der Fünftausend durch Christus,* vollendet 1833. Ölgemälde, 63 x 91“, Dessau, Privatbesitz (Kammerherr von Bärenhorst). Stich von Julius Thäter (qu.fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 666.
o. ABB.

1534. **Schubert, Franz:** *Christus am Ölberg,* 1863. Ölgemälde, Sobotka/Posen, Altar. Kleinformatig.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 666.
o. ABB.

1535. **Schubert, Franz:** *Die Auferstehung,* vollendet 1866. Skizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 666.
o. ABB.

1536. **Schubert, Franz:** *Der Einzug Christi.* Ölfarbenskizze.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 666.
o. ABB.

1537. **Schubert, Franz:** *Grablegung.* Entwurf, Privatbesitz (Herzog von Anhalt).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 666.
o. ABB.

1538. **Schubert, Franz:** *Christus segnet die Kinder.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 666.
o. ABB.

1539. **Schubert, Franz:** *Die Auferstehung Christi.* Ölgemälde, Rudau/Rgbz. Königsberg, Altar.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 667.
o. ABB.

1540. **Schubert, Franz:** *Der Ostermorgen.* Aquarell.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 667.
o. ABB.

1541. **Schubert, Franz:** *Christus der König der Ehren, Christus unser guter Hirt, Weissagung von Christi Leiden* und *Auferstehung.* Aquarelle nach Motiven aus den Psalmen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 667.
o. ABB.

1542. **Schubert, Franz:** *Weihnachtsblatt, Einzug Christi in Jerusalem, Osterblatt.* Zeichnungen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 667.
o. ABB.

1543. **Schulz, Leopold:** *Das heilige Abendmahl,* 1848. Altargemälde, Wien, Stiftskirche Sankt Florian.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 680.
o. ABB.

1544. **Schulz, Leopold:** *Christus mit zwei Aposteln,* 1851. Altargemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 680.
o. ABB.

1545. **Schulz, Leopold:** *Der bereits entschlafene Christus am Kreuz.* Ölgemälde, Predella, Wien, Sankt Nepumuk. Lithographie von Leybold.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 680.
o. ABB.

1546. **Schumacher, Carl:** *Christus am Ölberge betend,* um 1824. Altargemälde, Gadebusch, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 681.

o. ABB.

1547. **Schumacher, Carl:** *Christus vor Kaiphas* und *Christus am Ölberg,* 1849. Ölgemälde, Schwerin, Katholische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 681.
o. ABB.

1548. **Schumacher, Carl:** *Christuskopf.* Ölgemälde auf Holz, Privatbesitz (Großherzog von Mecklenburg-Schwerin).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 681.
o. ABB.

1549. **Schumacher, Carl:** *Die drei Marien am Grabe.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 681.
o. ABB.

1550. **Schumacher, Carl:** *Christus durch Pilatus vor das Volk gestellt.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 681.
o. ABB.

1551. **Schumann, Carl:** *Grablegung Christi.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 682.
o. ABB.

1552. **Schumann, Carl:** *Die Grablegung Christi.* Ölgemälde, Berlin, Gemäldesammlung der Akademie der Künste.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 682.
o. ABB.

1553. **Schwind, Moritz von:** *Christus am Ölberge* und *Die Geißelung Christi,* 1824. Zeichnungen, Privatbesitz (Frau v. Schwind).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 709.
o. ABB.

1554. **Schwind, Moritz von:** *Passion,* 1859-61. Altarbilder (Öl, meist auf Goldgrund) am neuen gotischen Flügelaltar, München, Frauenkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 705.
o. ABB.

1555. **Schwind, Moritz von:** Kartons, 1864. Für London, Sankt Michael.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 708.
o. ABB.

1556. **Schwind, Moritz von:** Fresken, Reichenhall*,* Pfarrkirche.
LIT: GRADMANN 1902, S. 591. - HILDEBRAND 1924, S. 207f.
o. ABB.

1557. **Schwind, Moritz von:** Passionsdarstellungen. Sechs Fahnenbilder, München, Theatinerkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 705.
o. ABB.

1558. **Schwind, Moritz von:** *Christus, Maria, Johannes, die zwölf Apostel.* Farbenkartons für fünf Kirchenfenster, Landshut.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 707.
o. ABB.

1559. **Schwind, Moritz von:** *Taufe Christi, Verklärung Christi, die Jünger in Emmaus*. Drei Kartons für Glasgemälde, Sonneberg/Stuttgart-Meiningen, Privatbesitz (Erbprinz von Stuttgart-Meiningen).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 707.
o. ABB.

1560. **Segantini, Giovanni:** *Der tote Held*, 1879/80. Sankt Gallen, Kunstmuseum.
LIT: ZELGER in: AK: LUZERN 1985, S. 21.
ABB: Ebda., S. 21 Abb. 7.

1561. **Segantini, Giovanni:** *Selbstporträt*. Pastellzeichnung.
LIT: CASSIRER 1923, S. 323.
o. ABB.

1562. **Seidler, Luise:** *Christus*, 1829. Gemälde, Privatauftrag von Charlotte von Ahlefeldt für eine (ausgeraubte) Kirche ihres Gutsdorfes Sehestedt. Hierzu ist ebenfalls eine Vorzeichnung erhalten, Mainz, Landesmuseum.
LIT: AK: ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT 1999, S. 182, Kat. F 29.
ABB: Ebda. (Gemälde und Vorstudie).

1563. **Seidler, Luise:** *Christus der Erbarmer in Wolken auf dem Regenbogen stehend*, vollendet 1829. Ölgemälde, Sehestedt/Holstein, Altarbild.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 728.
o. ABB.

1564. **Seifert, Emil:** *Christus*, vor 1910. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: GROSS 1989, S. 444, Abb. 593.

1565. **Seinsheim, August Graf von:** *Petri Schlüsselübergabe*, 1824. Ölgemälde, 10‘ 11“ x 6‘ 91/2“, Altarbild, Vohburg/Donau, Pfarrkirche Sankt Petri.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 732.
o. ABB.

1566. **Seinsheim, August Graf von:** *Die Krönung der Maria durch Christus*, 1864. Ölgemälde, 4‘ 11“ x 3‘ 3“, Eberschwang bei Sankt Martin/Österreich, Pfarrkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 732.
o. ABB.

1567. **Seitz, Alexander:** *Christus inmitten der Patriarchen, die er aus dem Limbus befreit hat*, 1841. Karton.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 733.
o. ABB.

1568. **Seitz, Alexander:** *Christus als Kinderfreund*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 733.
o. ABB.

1569. **Seitz, Ludwig:** *Christus am Kreuz*, 1891.
LIT: o.A.
ABB: DETZEL 1894, S. 413.

1570. **Seitz, Ludwig:** *Christus vor Pilatus*, 1891.
LIT: o.A.
ABB: DETZEL 1894, S. 367.

1571. **Seitz, Ludwig:** *Gang nach Golgatha.*
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1908/09.

1572. **Senff, Adolf:** *Christus und das Canaäische Weib*, 1822. Ölgemälde, entstanden in Rom für Domherren v. Ampach zu Naumburg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 741.
o. ABB.

1573. **Settegast, Joseph:** *Der Heiland.* Ölgemälde. Stich von F. Keller (qu. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 743.
o. ABB.

1574. **Settegast, Joseph:** *Christus am Kreuz.* Fresko, Düsseldorf, Hauptaltar der Maximilianskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 743.
o. ABB.

1575. **Settegast, Joseph:** Freskoausmalung der Kuppel des Mainzer Doms nach Veits Entwürfen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 743.
o. ABB.

1576. **Shields, Frederick James:** *Der Gute Hirte*, 19. Jahrhundert. Manchester City, Art Museum.
LIT: o.A.
ABB: THOMAS 1980, S. 29.

1577. **Siemenroth, Konrad:** *Der barmherzige Samariter.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 748.
o. ABB.

1578. **Signol, Emile:** Hauptmomente aus dem Leben Jesu. Gemälde, Paris, Saint-Eustache.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 751.
o. ABB.

1579. **Signol, Emile:** *Die Ehebrecherin* (*wer unter euch ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein auf sie*). Ölgemälde, Privatbesitz (Napoleon III.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 751.
o. ABB.

1580. **Signol, Emile:** *Die Ehebrecherin/Gehe hin und sündige hinfort nicht mehr.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 751.
o. ABB.

1581. **Signol, Emile:** *Pietà.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 751.
o. ABB.

1582. **Skarbina, Franz:** *Christus*, 1898. Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 311.

1583. **Skarbina, Franz:** *Christus hinter dem Leichenwagen*, 1898. Die Zeichnung illustriert eine Szene aus dem sozialen Roman von Max Kretzer "Das Gesicht Christi" von 1897.
LIT: GROSS 1989, S. 329
ABB: Ebda., Abb. 451.

1584. **Smits, Jakob:** *Pietà,* 1909.
LIT: BURKHARDT, Rudolph: Jakob Smits, in: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 250.
ABB: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 249.

1585. **Smits, Jakob:** *Judaskuß*, 1909.
LIT: BURKHARDT, Rudolph: Jakob Smits, in: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 250.
ABB: *Christliches Kunstblatt*, 51, 1909, S. 245

1586. **Sohn, Wilhelm:** *Jesus und die Jünger auf dem stürmischen Meer,* 1853. Ölgemälde, Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 768. - AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 166.
ABB: Ebda., S. 167, Nr. 107.

1587. **Sohn, Wilhelm:** *Christus am Ölberge*, 1855. Ölgemälde, Jauer/Bez. Liegnitz, Evangelische Friedenskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 768.
o. ABB.

1588. **Spatz, Willy:** *Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 781.
ABB: *Illustrierte Zeitung* 1896, o.S. - *Die Kunst für Alle,* 10, 1894/95, o.S.

1589. **Speckter, Erwin:** *Engel bewahren das Ruhelager Christi*, 1824. Zeichnung*,* Hamburg, Kunsthalle.
LIT: GROHN, Hans-Werner und STUBBE, Wolf (Hrsg.): Museum und Kunst: Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1970, S. 164.
ABB: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 487.

1590. **Speckter, Erwin:** *Christus und die Samariterin am Brunnen*, 1828. Ölgemälde, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 783.
o. ABB.

1591. **Speckter, Erwin:** *Die drei Marien am Grabe*, 1829. Ölgemälde, rund, Durchmesser 51 cm, Hamburg, Kunsthalle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 783.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1592. **Speckter, Erwin:** *Christus erscheint Maria Magdalena am Grabe*, 1829. Ölgemälde.
LIT: AK: ZWISCHEN POESIE UND WIRKLICHKEIT 1977, o.S.
ABB: URL: http://www. de.academic.ru.

1593. **Speckter, Otto:** *Christi Einzug in Jerusalem*, 1833. Lithographie (roy. fol.) nach Overbeck.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 781.
o. ABB.

1594. **Speckter, Otto:** *Christus am Ölberg*. Lithographie (roy. fol.) nach Overbeck, Hamburg, Betsaal des Hamburger Krankenhauses. Die Lithographie wurde auch als Blatt des Hamburger Kunstvereins 1842 vertrieben.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 781.
o.ABB.

1595. **Stang, Rudolf:** *Das Abendmahl*, 1888. Kupferstich, 45 x 88 cm, nach Leonardo da Vinci.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 799.
o. ABB.

1596. **Stang, Rudolf:** *Christuskopf*, 1891. Radierung, nach Leonardo da Vinci.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 799.
o. ABB.

1597. **Stang, Rudolf:** *Jesus im Schiff sitzend, lehrt das Volk*. Kupferstich (qu. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 799.
o. ABB.

1598. **Stang, Rudolf:** *Die Fußwaschung*. Kupferstich (qu. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 799.
o. ABB.

1599. **Stauffer-Bern, Karl:** *Gekreuzigter*, 1887. Ölgemälde, 250 x 168 cm, Bern, Kunstmuseum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 802. - WOLF, Georg Jacob: Karl Stauffer-Bern (Bildende Künste, Bd. 1), München 1909.
ABB: WOLF, Georg Jacob: Karl Stauffer-Bern (Bildende Künste, Bd. 1), München 1909, S. 41. - UHR, Horst: Lovis Corinth, Berkeley 1990, Fig. 23.

1600. **Stauffer-Bern, Karl:** *Pietà*. Radierung.
LIT: o.A.
ABB: WOLF, Georg Jacob: Karl Stauffer-Bern (Bildende Künste, Bd. 1), München 1909, o.S.

1601. **Stauffer-Bern, Karl:** *Pietà*. Skizze
LIT: UHR 1990, S. 47.
ABB: Ebda., Fig. 22.

1602. **Stauffer-Bern, Karl:** *Toter Christus*. Radierung und Photogravüre, Bischof & Höfle, München. Als Beigabe dem Band von Georg Jacob Wolf eingebunden.
LIT: o.A.
ABB: WOLF 1909, o.S.

1603. **Steglich, Julius:** *Segnender Christus auf Wolken*. Ölgemälde, Hirschfelde bei Zittau, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 809.
o. ABB.

1604. **Steglich, Julius:** *Das Abendmahl*. Ölgemälde, Gaatzen bei Groitsch, Kr. Leipzig, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 809.
o. ABB.

1605. **Steinbrück, Eduard:** *Das Gleichnis vom großen Abendmahl*, 1844. Ölgemälde, 8‘ x 4‘.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 813.
o. ABB.

1606. **Steinbrück, Eduard:** *Christus am Kreuz*, 1845. Ölgemälde, Magdeburg, Jacobikirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 813.
o. ABB.

1607. **Steinbrück, Eduard:** *Petri Verleugnung, „Und der Herr wandte sich und sah Petrus an“.* Ölgemälde, halblebengroße Figuren.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 813.
o. ABB.

1608. **Steinbrück, Eduard:** *Christus und die Kindlein.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 813.
o. ABB.

1609. **Steinbrück, Eduard:** *Christus am Ölberge.* Ölgemälde, Potsdam, Friedenskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 813.
o. ABB.

1610. **Steinbrück, Eduard:** *Die Auferstehung Christi.* Wandgemälde, stereochrom auf Goldgrund, Berlin, Schloßkapelle, Bogennische der Kuppel.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 813.
o. ABB.

1611. **Steinbrück, Eduard:** *Ecce homo.* Ölgemälde, halblebensgroße Figuren.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 813.
o. ABB.

1612. **Steinhäuser, Pauline:** *Christus und die Samariterin,* 1850. Gemälde.
LIT: AK: ZWISCHEN IDEAL UND WIRKLICHKEIT 1999, S. 185, F 35.
ABB: Ebda.

1613. **Steinhausen, Wilhelm:** *Geschichte von der Geburt Christi,* 1870. Holzschnitt
LIT: o.A.
ABB: GRADMANN 1902, S. 593, Nr. 317.

1614. **Steinhausen, Wilhelm:** *Die Herrlichkeit Gottes,* 1873. Abbildung aus der „Chronika“.
LIT: KOCH David: Wilhelm Steinhausen, Heilbronn 1902.
ABB: Ebda., S. 38, Abb. 39.

1615. **Steinhausen, Wilhelm:** *Der Gang nach Gethsemane,* 1873. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: KOCH 1973, S. 51 (Stich von A. Schuler nach dem Gemälde Steinhausens).

1616. **Steinhausen, Wilhelm:** *Emmaus*, 1874. Gemälde, Privatbesitz (Dr. Krebs).
LIT: o.A.
ABB: KOCH 1973, Abb. 41.

1617. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus vom Schiffe aus predigend,* 1875. Federzeichnung.
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., Abb. 45.

1618. **Steinhausen, Wilhelm:** *Die Speisung, Die Heilung des Blinden, Christus predigend,* 1875. Lithographien.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.

ABB: Die Heilung des Blindgeborenen (Nach einer Lithographie von Wilhelm Steinhausen), in: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, o.S.

1619. **Steinhausen, Wilhelm:** *Emmaus*, 1883.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816. - GRADMANN 1902, S. 594.
ABB: SCHMID, R.: Ein bartloser Christustypus, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, Bd. 50, 1908, S. 13.

1620. **Steinhausen, Wilhelm:** *Gastmahl*, 1890. Wandbild.
LIT: GRADMANN 1902, S. 594. - KOCH, David: Kampf gegen die sentimentalen Kunstverderber! in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 1.
o. ABB.

1621. **Steinhausen, Wilhelm:** *Kreuzigung*, 1890. Wandbild.
LIT: GRADMANN 1902, S. 594.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 201.

1622. **Steinhausen, Wilhelm:** *Der Blindgeborene erkennt Christus, Der Größte im Himmelreich,* 1893. Farbendrucke.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816. - *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, o.S.
o. ABB.

1623. **Steinhausen, Wilhelm:** *Sieben Werke der Barmherzigkeit,* 1895. Wandbild.
LIT: GRADMANN 1902, S. 594.
o. ABB.

1624. **Steinhausen, Wilhelm:** *Kreuzigung*, 1896.
LIT: KOCH 1902.
o. ABB.

1625. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus die Felder segnend*, 1897.
LIT: KOCH 1902.
ABB: KOCH 1902, S. 110.

1626. **Steinhausen, Wilhelm:** *Des Menschen Sohn*, 1898. Kreidezeichnung.
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., Abb. 113.

1627. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus und Nikodemus,* 1899.
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., S. 111.

1628. **Steinhausen, Wilhelm:** *Die Bergpredigt,* 1901. Wandbild.
LIT: GRADMANN 1902, S. 594.
o. ABB.

1629. **Steinhausen, Wilhelm:** *Der barmherzige Samariter*. Handzeichnung und Holzschnitt, Privatbesitz (W. Werthmann), *Christus und die beiden Schächer*, *Der suchende Christus* auch als Lithograhie, *Der verlorene Sohn*, Handzeichnung und Holzschnitt, Privatbesitz (F. Strich-Chapell).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.
o. ABB.

1630. **Steinhausen, Wilhelm:** Sieben Skizzen zu den Gleichnissen und Reden Jesu Christi.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.

o. ABB.

1631. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus mit Tod und Engel.* Federzeichnung.
LIT: KOCH 1902, S. 52.
ABB: Ebda., S. 53, Abb. 52.

1632. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus im Weinberg.*
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., S. 108, Abb. 101.

1633. **Steinhausen, Wilhelm:** *Den glimmenden Docht wird er nicht auslöschen.*
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., S. 109, Abb. 102.

1634. **Steinhausen, Wilhelm:** *Bergpredigt.*
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., S. 113.

1635. **Steinhausen, Wilhelm:** *An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.*
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., S. 116.

1636. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus und die Müßigen am Markte.* Ölgemälde.
LIT: Koch 1902, S. 54
o. ABB.

1637. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus lehrend.* Gemälde, Frankfurt am Main, Aula des Kaiser Friedrich Gymnasiums (heute Heinrich-von-Gagern-Gymnasium).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
o. ABB.

1638. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus vom Schiffe aus predigend.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
o. ABB.

1639. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus und der Aussätzige.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
o. ABB.

1640. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus erscheint den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus/ Bleibe beib uns, denn es wird Abend werden.* Ölgemälde. (evtl. identisch mit o.a. Nr. 1616)
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
o. ABB.

1641. **Steinhausen, Wilhelm:** *Dominus quo vadis, venio iterum crucifigi.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
o. ABB.

1642. **Steinhausen, Wilhelm:** *Der Herr im Weinberg.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 815.
ABB: „Gleichnisse des Herrn", Ars Sacra, 2te Serie. o.J., o.S.

1643. **Steinhausen, Wilhelm:** *Das Herannahen der Jünger zum Herrn.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 14, 1989/99, S. 199.

1644. **Steinhausen, Wilhelm:** *Dieser nimmt die Sünder an*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.
o. ABB.

1645. **Steinhausen, Wilhelm:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*. Karton zu einem Fresko und farbiger Entwurf.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816. - MEISSNER, Carl: Wilhelm Steinhausen, in: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 193-197.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 199. - KOCH 1902, Abb. 58 (Karton).

1646. **Steinhausen, Wilhelm:** *Kommet her, Alle die ihr mühselig und beladen seid, ich will Euch erquicken*. Kolorierte lithographische Handzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816. - *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 200.
o. ABB.

1647. **Steinhausen, Wilhelm:** *Dieser nimmt die Sünder an und isset mit ihnen!*. Kolorierte lithographische Handzeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.
o. ABB.

1648. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus und der reiche Jüngling*. Lithographie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816. - RIETSCHEL, Christian: das Antlitz. Selbstbildnisse und Christusbilder der Zeiten, Berlin ²1994, S. 24f.
o. ABB.

1649. **Steinhausen, Wilhelm:** *Das Herannahen der Jünger zum Herrn*. Temperabild.
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., Abb. 55.

1650. **Steinhausen, Wilhelm:** *Heilung des Blindgeborenen*.
LIT: KOCH 1902.
ABB: Ebda., S. 99, Abb. 93.

1651. **Steinhausen, Wilhelm:** *Christus und die Griechen*. Ölgemälde, Familienbesitz.
LIT: KOCH 1902.
ABB. Ebda., S. 76, Abb. 74.

1652. **Steinheil, Auguste:** *Das Jüngste Gericht*. Gewölbefresko, Straßburg, Münster, Vorhalle zum Chor.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 816.
o. ABB.

1653. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus in Gethsemane,* 1827. Aquarell, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: o.A.
o. ABB.

1654. **Steinle, Jakob Edward von:** *Die Versuchung Christi*, 1828.
LIT: o.A.
ABB: STEINLE, Alphons M. von: E. v. Steinle, des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, o. O. 1910, Abb. 28.

1655. **Steinle, Jakob Edward von:** *Die Kreuzabnahme,* 1829. Ölgemälde,
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820.
ABB: STEINLE 1910, Abb. 29.

1656. **Steinle, Jakob Edward von:** *Die Auferweckung des Lazarus*, 1829.
LIT: o.A.
ABB: STEINLE 1910, Abb. 30.

1657. **Steinle, Jakob Edward von:** *Herz Jesubild*, 1831.
LIT: o.A.
ABB: STEINLE 1910, Abb. 35.

1658. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christuskopf,* 1835. Ölgemälde, Wien, Privatbesitz.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820.
o. ABB.

1659. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus übergibt Petrus den Schlüssel,* 1836. Ölgemälde, Privatbesitz (Herzogin von Anhalt).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820.
o. ABB.

1660. **Steinle, Jakob Edward von:** *Die Bergpredigt, die acht Seligpreisungen derselben* (acht biblisch-historische Darstellungen und *Christus in seiner Herrlichkeit*, 1838. Zehn kolorierte Kartons und kleinere Zeichnungen zu den Fresken in Burg Rheineck bei Andernach, Schloßkapelle, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut. Ferner drei Kartons mit den Darstellungen: *Enthauptung Johannis*, *Jesu Opferung im Tempel* und *Der barmherzige Samariter*, 1838.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822f.
o. ABB.

1661. **Steinle, Jakob Edward von:** *Jesuskind am Kreuz,* 1841. Kupferstich (ausgeführt von „Raphael"), 7,5 x 4,8 cm.
LIT: AK: RELIGIÖSE GRAPHIK 1980, S. 30.
ABB: Ebda., Nr. 3.

1662. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus erscheint der Maria Magdalena,* um 1841. Zeichnung, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut. Dazu existiert ein Karton *Christus erscheint der Maria Magdalena,* 1838, 264 x 312 cm, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822.
o. ABB.

1663. **Steinle, Jakob Edward von:** *Der barmherzige Samariter,* um 1841. Zeichnung, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.
o. ABB.

1664. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus in seiner Herrlichkeit,* um 1841. Karton, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut. Gestochen von Carl Kappes (fol).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.
o. ABB.

1665. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus am Ölberge,* 1843. Altarbild für Christiana, Erlöserkirche. Lithographie nach dem Originalkarton durch Georg Koch (gr. qu. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820-823.
o. ABB.

1666. **Steinle, Jakob Edward von:** *Erwartung des Weltgerichts*, 1846. Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1667. **Steinle, Jakob Edward von:** *Der gute Hirt/Christus als guter Hirt das verlorenen Schaf findend*, 1852. Ölgemälde, Berlin, Sankt Hedwigshaus. Stich von C. Kappes.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 821.
o. ABB.

1668. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus erweckt die Tochter des Jairus*, 1852. Ölgemälde, Eigentum des Kaisers. Lithographie von Fr. Jentzen (roy. fol. qu.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 821.
ABB: STEINLE 1910, Abb. 49.

1669. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus und die Seele*, 1853. Sepiazeichnung, Frankfurt/Main, Städelschen Kunstinstitut.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1670. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus mit dem Kelch und die Heiligen Franziskus und Antonius,* 1857. Karton, für ein Fenstergemälde, Frankfurt, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 824.
o. ABB.

1671. **Steinle, Jakob Edward von:** *Hochzeit zu Kana*, 1857. Karton.
LIT: o. A.
ABB: STENLE 1910, Abb. 64 und Detail Abb. 64b.

1672. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus mit den Jüngern*, 1862. Aquarell, 31 x 67cm, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1673. **Steinle, Jakob Edward von:** *Mariae Verkündigung* und *Herz Jesu,* 1864. Kartons zu zwei Fenstergemälden, Bonn, Jesuitenkirche.
LIT: RACZYNSKI 1841, S. 354. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 825.
o. ABB.

1674. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus bei Nikodemus,* 1864/65. Ölgemälde, Kleinheubach, Fürst Löwenstein-Wertheim-Rosenberg.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822-824.
o. ABB.

1675. **Steinle, Jakob Edward von:** Freskenzyklus, 1865. Aachen, Marienkirche, sieben Nischen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 819f.
o. ABB.

1676. **Steinle, Jakob Edward von:** *Das Schweißtuch, nach der Legende der heiligen Veronika,* 1867. Ölgemälde, Riedenburg bei Bregenz, Sacré coeur.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822.
o. ABB.

1677. **Steinle, Jakob Edward von:** *Jesu Nachtreise mit den Jüngern,* 1868. Ölgemälde, zunächst Frankfurt/Main, Hôtel d' Angleterre, dann Privatbesitz (Fam. Berthold).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822.
o. ABB.

1678. **Steinle, Jakob Edward von:** *Die Auferstehung des Herrn,* 1869. Neun Kartons zu Chor-Fenstergemälden, Gescher bei Bonn, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 825.
o. ABB.

1679. **Steinle, Jakob Edward von:** Fresken, 1869-70. Kleinheubach, Schloßkapelle/Unterfranken.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820-823.
o. ABB.

1680. **Steinle, Jakob Edward von:** *Nachtmahl zu Emaus* und *Christi Aufopferung,* 1873. Zwei kolorierte Kartons, zum Fenstergemälde für Frankfurt, Chor, Kaiserdom, Privatbesitz (Anton Theodor von Brentano).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.
o. ABB.

1681. **Steinle, Jakob Edward von:** *Weihnachten, Kreuzigung, Auferstehung* und *Pfingsten,* 1875. Vier Kartons, zu Fenstergemälden, Frankfurt, Sankt Katharinen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 823.
o. ABB.

1682. **Steinle, Jakob Edward von:** *Herz Jesu/Sacrè coeur,* 1875. Ölgemälde, Wien.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822.
o. ABB.

1683. **Steinle, Jakob Edward von:** *Die Taufe Christi, Verklärung Christi* und *Das heilige Abendmahl, Christus erscheint nach der Auferstehung den Aposteln,* 1875. Zwei Kartons, zu Fenstergemälden, Wien, Votivkirche, Querschiffassaden.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 825.
o. ABB.

1684. **Steinle, Jakob Edward von:** *Krönung der Maria,* 1876-79. Wandfresko, Öltempera auf Goldgrund, Straßburg, Münster.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 820. - DRISKEL 1992, S. 150f.
ABB: Ebda., S. 151, Nr. 60.

1685. **Steinle, Jakob Edward von:** *Schweißtuch Veronikas,* 1885. Aachen, Auftragsarbeit für Herrn Ludwig.
LIT: o.A.
ABB: STEINLE 1910, Abb. 85.

1686. **Steinle, Jakob Edward von:** Kartons/Bleistiftzeichnungen, Kreuzwegstationen, Münster, Sankt Aegidius.
LIT: PRIEBE 1932, S. 17.
o. ABB.

1687. **Steinle, Jakob Edward von:** *Geißelung Christi.* Stahlstich aus dem Verlag G. J. Manz in Regensburg.
LIT: o.A.
ABB: DETZEL 1894, S. 371. - STEINLE 1910, Nr. 266.

1688. **Steinle, Jakob Edward von:** *Erwartung des Jüngsten Gerichts.* Entwurf für ein Fresko der Apsis des Berliner Doms.
LIT: BECKER, Hermann: Deutsche Maler. Von Asmus Jakob Carstens an bis auf die neuere Zeit, Leipzig 1888, S. 98.
o. ABB.

1689. **Steinle, Jakob Edward von:** *Frühling.*
LIT: BECKER 1888, S. 115
o. ABB.

1690. **Steinle, Jakob Edward von:** *Die Bergpredigt.* Karton, Entwurfszeichnung für die Fresken der Schlosskapelle von Burg Rheineck, Frankfurt /Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung. Lithographie von C. Hahn (roy. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 822.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1691. **Steinle, Jakob Edward von:** *Christus in der Gloriole.* Entwurfszeichnung für die Fresken der Schlosskapelle von Burg Rheineck, Frankfurt /Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung.
LIT: o.A.
o. ABB.

1692. **Stephan, Christoph:** *Kruzifixus*, 1835. Köln, Melatenfriedhof. Grab der Familie Fischer.
LIT: BLOCH 1975, S. 22f.
ABB: Ebda., Nr. 31.

1693. **Streicher, Matthias:** *Pietà.*
LIT: o.A.
ABB: AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 60.

1694. **Strudwick, J. M.:** *Das Gleichnis von den zehn Jungfrauen.*
LIT: o.A.
ABB: „Gleichnisse des Herrn", ARS SACRA, 2te Serie. o.J., o.S.

1695. **Stuck, Franz von:** *Pietà /Beweinung des Leichnams Christi*, 1891. Ölgemälde, Frankfurt, Städelschen Kunstinstitut. Angekauft für die Galerie Hennberg in Zürich.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 859. - DOERING, O.: Von der VIII. internationalen Ausstellung in Venedig, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 296f.
ABB: ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität, Kunsthistorisches Institut, München.

1696. **Stuck, Franz von:** *Kreuzigung*, 1892. Öl auf Tempera, 253 x 282 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 859. - PECHT, Friedrich: Die Berliner Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft München, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 321f. - DAUN 1909, S. 748. - VOSS 1973, Nr. 77/290. - SCHMOLL, GEN. EISENWERTH 1977, S. 407ff. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 174.
ABB: *Die Kunst unserer Zeit*, 3, 1892, o.S.. - *Die Kunst für Alle*, 14, 1898/99, S. 166 (Reproduktion). - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 174.

1697. **Stuck, Franz von:** *Kreuzigung*, 1915. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: VOSS, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1928: Werkkatalog der Gemälde; mit einer Einführung in seinen Symbolismus, München 1973, S. 202, Kat. 459/294.

1698. **Stuck, Franz von:** *Bilde Christi.* Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: GRADMANN 1902, S. 594.
ABB: *Die Kunst für Alle,* 13, 1897/98, S. 305.

1699. **Stuck, Franz von:** *Pietà.* Skizze.
LIT: o.A.
ABB: UHR, Horst: Lovis Corinth, Berkeley, 1990, S. 47, Fig. 22.

1700. **Superville, Humbert de (David Pierre Giottino):** *Christus auf Golgotha*, um 1836. Pinsel, Deckfarben, 33 x 21 cm. Leiden, Rijkisuniversiteit, Prentenkabinet.
LIT: AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 413.
ABB: Ebda., Abb. 304.

1701. **Sutter, Joseph:** *Christus in Gethsemane*, 1811-1812. Gemälde, 236 x 155 cm, Goisern, Evangelische Kirche.
LIT: GROTE 1972, S. 191, Kat. Nr. 1.
ABB: Ebda., S. 115, Taf. II.

1702. **Sutter, Joseph:** *Die christliche Glaubenslehre*, 1813. Sepiazeichnung, 56 x 37 cm, Wien, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste.
LIT: GROTE 1972, S. 192, Kat. Nr. 10.
ABB: Ebda., o. S., Abb. 4.

1703. **Sutter, Joseph:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1823.
LIT: GROTE 1972, S. 130, Kat. Nr. 60.
ABB: Ebda., S. 131, Taf. III.

1704. **Sutter, Joseph:** *Taufe Christi im Jordan.* Bleizeichnung auf blauem Papier, 44,7 x 30,8 cm.
LIT: GROTE 1972, S. 197, Kat. Nr. 55.
ABB: Ebda., o. S., Abb. 42.

1705. **Sutter, Joseph:** *Hl. Joseph mit Jesuskind in der Werkstatt.* Altarblattentwurf, Blei auf gelblichem Papier, 38 x 19,2 cm.
LIT: GROTE 1972, S. 192, Kat. Nr. 12
ABB: Ebda., Abb. 6.

1706. **Sutter, Joseph:** *Christuskopf nach Thorvaldsen.*
LIT: o.A.
ABB: GROTE 1972, Kat. Nr. 1.

1707. **Tenerani, Pietro:** *Christus am Kreuz*, 1923. Pisa, S. Stefano die Cavalieri. In Silber getrieben von G. Belli.
LIT: GERLACH, in: LCI 1990, Bd. 1, Sp. 446.
o. ABB.

1708. **Teschner, Alexander:** *Ecce Homo*, 1853. Ölgemälde, Perleberg, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 877.
o. ABB.

1709. **Teschner, Alexander:** *Ecce Homo*, um 1860. Berlin, Kapelle des Domkandidatenstifts.
LIT: *Christliches Kunstblatt*, 3, 1860, S. 126.
o. ABB.

1710. **Teschner, Alexander:** *Der segnende Heiland*. Ölgemälde, Colberg, Garnisons- und Klosterkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 877.
o. ABB.

1711. **Teschner, Alexander:** *Pietà*. Ölgemälde. Angekauft von Kaiser Wilhelm I.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 877.
o. ABB.

1712. **Teschner, Alexander:** *Christus mit den vier Evangelisten*. Karton, Teplitz, Kirche. Auftrag von Kaiser Wilhelm I.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 878.
o. ABB.

1713. **Teschner, Alexander:** *Krönung der Maria*. Karton für das Chorfenster, Aachen, Dom, nach Entwurf von Cornelius. Die Fenster wurden von Kaiser Wilhelm I. gestiftet.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 878.
o. ABB.

1714. **Teschner, Alexander:** *Auferstehung Christi*. Karton zu einem Glasgemälde für Brandenburg, Sankt Katharinen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 878.
o. ABB.

1715. **Teschner, Alexander:** *Christus und Maria Magdalena*. Karton zu einem Glasgemälde für Breslau, Maria Magdalenenkirche, Altarfenster.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 878.
o. ABB.

1716. **Teschner, Alexander:** *Maria mit dem Leichnam Christi*. Karton zu dem Glasgemälde für Aachen, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 878.
o. ABB.

1717. **Thiersch, Ludwig:** *Auferweckung des Töchterleins Jairi* und *Christus in Gethsemane*, 1865. Kempten, Stiftskirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1718. **Thiersch, Ludwig:** *Christus die Kinder segnend*, 1880. Für London, Neue Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1719. **Thiersch, Ludwig:** *Weinet nicht über mich*, 1886.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1720. **Thiersch, Ludwig:** *Christus heilt die Kranken*, 1887.
LIT: o.A.
ABB: *Vom Fels zum Meer*, 1890, Bd. 1, o. S.

1721. **Thiersch, Ludwig:** *Christus auf dem Berge, in Nachdenken versunken*.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1722. **Thiersch, Ludwig:** *Christus am Teiche der Bethseda, den Lahmen heilend.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1723. **Thiersch, Ludwig:** *Christi Versuchung.*
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1724. **Thoma Hans:** *Die Versuchung Christi*, 1871.
LIT: ZIEMKE 1972, S. 417.
o. ABB.

1725. **Thoma Hans:** *Die Flucht nach Ägypten*, 1876. Berlin, Nationalgalerie.
LIT: AK: HANS THOMA LEBENSBILDER. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Freiburg 1989, Königstein i. T. 1979, S. 194.
ABB.: Ebda., S. 195.

1726. **Thoma Hans:** *Christi Predigt am See,* 1877. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: GROSS 1989, S. 226, Nr. 254.

1727. **Thoma, Hans:** *Christus und Nikodemus,* 1878. Gemälde, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: GRADMANN 1902, S. 592. - HARTMANN 1954, S. 47. - ZIEMKE 1972, S. 417.
ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden.

1728. **Thoma, Hans:** *Die Flucht nach Ägypten,* 1879. Gemälde, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: HARTMANN 1954, S. 47.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1729. **Thoma, Hans:** *Christus und die Samariterin*, 1881. Ölbild, Karlsruhe, Kunsthalle.
LIT: o.A.
ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden.

1730. **Thoma, Hans:** *Pietà*, 1885. Karlsruhe, Privatbesitz.
LIT: o.A.
ABB: THODE 1909, S. 229.

1731. **Thoma, Hans:** *Christus und die Samariterin*, 1887. Ölbild, Heidelberg, Privatbesitz.
LIT: o.A.
o. ABB.

1732. **Thoma, Hans:** *Christus am Ölberge*, 1889. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
ABB: *Kunst unserer Zeit*, 2, 1891.

1733. **Thoma, Hans:** *Noli me tangere,* 1901. Zeichnung zum Altarbild, 150 x 90 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
LIT: GRADMANN 1902, S. 592.
ABB: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, Bd. IV, S. 258.

1734. **Thoma, Hans:** *Christus und der sinkende Petrus*, 1901. Zeichnung zum Altarbild, Heidelberg, Peterskirche.
LIT: GRADMANN 1902, S. 592.
o. ABB.

1735. **Thoma, Hans:** *Christus und Maria Magdalena / Noli me tangere,* nach 1901. Gemälde, Heidelberg, Peterskirche.
LIT: o.A.
o. ABB.

1736. **Thoma, Hans:** *Christus und Petrus auf dem Meere*, 1902. Ölgemälde, 700 x 350 cm, Heidelberg, Peterskirche.
LIT: o.A.
ABB: THODE 1909, S. 438.

1737. **Thoma, Hans:** *Jesus am Kreuz*, um 1905. Lithographie, 51 x 38 cm.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.lot-issimo.de.

1738. **Thoma, Hans:** *Christus und Petrus,* 1906. Ölgemälde, 158 x 104 cm, Privatbesitz.
LIT: o.A.
ABB: THODE 1909, S. 467.

1739. **Thoma Hans:** *Christus am Kreuz*, 1908. Ölgemälde, 320 x 165 cm, Karlsruhe, Kunsthalle.
LIT: o.A.
ABB: THODE 1909, S. 509.

1740. **Thoma, Hans:** *Christus als Lehrer,* 1908. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: THODE 1909, S. 507.

1741. **Thoma, Hans:** *Ostertryptichon*, 1908. (*Die Hölle*, *Die Auferstehung Christi*, *Die Seligen*)
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1742. **Thoma, Hans:** *Aus dem Leben Jesu*, vollendet 1908. Zyklus von 11 Gemälden, geschaffen für das Thoma-Museum Karlsruhe im Auftrag des Großherzogs von Baden (Mäzen von Thoma).
LIT: KÜHNER, Karl: Motive für die Gestaltung und Wandlung des Christusbildes in der bildenden Kunst der Neuzeit, in: *Deutsches Christentum*, 4, 1909/10, S. 16. - HARTMANN 1954, S. 45ff.
ABB: KAFFANKE 2001, S. 441 (*Christi Versuchung*).

1743. **Thoma, Hans:** Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: BAUMANN 1896, Sp. 611f.
ABB: *Die Kunst für Alle*, Bd. 13, 1897/98.

1744. **Thoma, Hans:** *Kreuzigung.* Holzschnitt.
LIT: DOERING, Oskar: Von der VIII. internationalen Ausstellung in Venedig, in: *Die christliche Kunst*, 5, 1909, S. 297f.
o. ABB.

1745. **Thoma, Hans:** *Pietà.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1746. **Thoma, Hans:** *Christus am Ölberge.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1747. **Thoma, Hans:** *Versuchung Christi auf dem Berge.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 883.
o. ABB.

1748. **Thomas, Antoine-Jean-Baptiste:** *Jésus chassant les vendeurs du Temple,* Salon 1819 und 1822. Paris, Saint-Roch.
LIT: o.A.
ABB: FOUCART 1987, Nr. 18.

1749. **Thorvaldsen, Bertel:** *Der einladende Christus*, um 1821. Bozzetto, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum.
LIT: o.A.
ABB: FORSSMANN 1977, S. 354f., Nr. 3-6.

1750. **Thorvaldsen, Bertel:** *Der einladende Christus*, vollendet 1822. Skulptur, Kopenhagen, Frauenkirche.
LIT: RACZYNSKI 1841, S. 293. - HAGEN 1857, Bd. 1, S. 48. - DAUN 1909, S. 67ff. - PRIEBE 1932, S. 7f. - ZEITLER 1966, S. 39. - MITTIG/PLAGEMANN 1972. - BLOCH 1975, S. 10ff. - TRIER/WEYRES 1980, Bd. 4, S. 70. - SCHINDLER 1982, S. 172. - REINLE in: AK: LUZERN 1985, S. 31. - PFEIFFER 1986, S. 53ff.- SIMSON 1988, S. 82.
ABB: http://www.wikipedia.org.

1751. **Thumann, Paul:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1887.
LIT: o.A.
ABB: *Vom Fels zum Meer*, 1887, Bd. 1, o. S.

1752. **Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm:** *Christus am Kreuz.* Zeichnung, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
LIT: o. A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1753. **Tissot, James:** *Consummation est*, 1896. Paris, Bibliotheque Nationale. Illustration für die Kirche Vie de Notre Signeur Jésus Christ, Tours.
LIT: DRISKEL 1992, S. 217.
ABB: Ebda., S. 217, Fig. 85.

1754. **Tissot, James:** *Le cinq coins*, 1896. Paris, Bibliotheque Nationale. Illustration für Vie de Notre Signeur Jésus Christ, Tours.
LIT: DRISKEL 1992, S. 215.
ABB: Ebda., S. 216, Fig. 84.

1755. **Tissot, James:** *Le prodigal Son in Modern Life,* 1881. Boston, Courtesy Museum of Fine Arts. Stich nach dem Gemälde wurde angefertigt.
LIT: BASTARD, George: James Tissot, Revue de Bretagne, 2. Serie, 36, November 1906, S. 253-78. - DRISKEL 1992, S. 219f.
ABB: Ebda., S. 219, Fig. 86.

1756. **Tom Dieck, August:** *Christus am Ölberge.* Ölgemälde, Altarbild, Abbehausen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 895.
o. ABB.

1757. **Tom Dieck, August:** *Die Kreuzigung Christi.* Ölgemälde, Altarbild, Lubahn/Livland, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 895.
o. ABB.

1758. **Tom Dieck, August:** *Die Verklärung Christi.* Ölgemälde, Altarbild, Cloppenburg, Protestantische Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 895.
o. ABB.

1759. **Touch, Gaston la:** *Der Gekreuzigte.*
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 44.

1760. **Trübner, Wilhelm:** *Der vom Kreuz genommene Christus*, 1874. Öl auf Leinwand, 89 x 105 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
LIT: AK: MÜNCHNER SCHULE 1979, Nr. 188. - AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, Nr. 426. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 183, Nr. 56. - AK: WILHELM TRÜBNER 1851-1917, Kat. Ausst. Heidelberg/München 1994/95, Heidelberg 1994, S. 21f.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 363. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 183.

1761. **Tunner, Joseph:** *Die fünf klugen Jungfrauen unter dem Schutze Mariens*, 1858. Graz ehemaliges Altarbild am Sakramentsaltar des Domes, jetzt Mausoleum, Graz**.**
LIT: o.A.
o. ABB.

1762. **Turner, Joseph Mallord William:** *Death on a Pale Horse,* 1825-30. Öl auf Leinwand, 59,7 x 75,6 cm, London, Tate Gallery, The Glore Collection.
LIT: o.A.
ABB: GRUBB 1997, S. 47.

1763. **Turner, Joseph Mallord William:** *The Angel standing in the Sun,* 1846. Öl auf Leinwand, 78,7 x 78,7 cm, London, Tate Gallery, The Glore Collection.
LIT: o.A.
ABB: GRUBB 1997, S. 35.

1764. **Tüshaus, Friedrich:** *Der Jüngling zu Nain.*
LIT: o.A.
o. ABB.

1765. **Uhde, Fritz von:** *Das Tischgebet,* 1878. Ahornholz, 74 x 60 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
LIT: BRAND, Bettina: Fritz von Uhde: Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit, Heidelberg 1983.
ABB: Ebda., S. 335, Nr. 16.

1766. **Uhde, Fritz von:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1883/84. Ölgemälde, 130 x 165 cm, Leipzig, Städtisches Museum.
LIT: HAEBLER, 1957, S.74.
o. ABB.

1767. **Uhde, Fritz von:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1884. Ölgemälde, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: BRAND 1983.
ABB: Ebda., S. 332, Nr. 13.

1768. **Uhde, Fritz von:** *Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1885. Ölgemälde, 72,5 x 95,8 cm, Kiel, Stiftung Pommern.
LIT: ROSENHAGEN 1908, S. XVII. - WAETZOLDT 1971, S. 44ff. - EISENWERT 1973, S. 413. - SMITMANS 1980, S. 154. - AK: LUHTER UND DIE FOLGEN 1983, Nr. 428. - MAI 1983, S. 435.
o. ABB.

1769. **Uhde, Fritz von:** *Christus mit den Jüngern in Emmaus (Emmausmahl),* 1885. Leinwand, 76 x 62 cm, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut.
LIT: BRAND 1983.
ABB: Ebda., S. 339, Nr. 23. - Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

1770. **Uhde, Fritz von:** *Das Tischgebet / Komm, Herr Jesus sei unser Gast,* 1885. Gemälde, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: AK: DÜSSELDORFER MALERSCHULE 1979, S. 171. - BRAND 1983.
ABB: Ebda., S. 171, Nr. 115. - Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

1771. **Uhde, Fritz von:** *Abendmahl,* 1886. Gemälde, Stuttgart, Staatsgalerie.
LIT: HAEBLER 1957, S. 164. - SMITHMANS 1980, S. 258f. - BRAND 1983. - HARTLAUB: Uhde RGG^3 6, 1107.
ABB: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

1772. **Uhde, Fritz von:** *Die Bergpredigt*, 1887. Gemälde, Budapest, Szémüvészeti Museum.
LIT: BRAND 1983
ABB: Ebda., S. 342, Nr. 28.

1773. **Uhde, Fritz von:** *Tischgebet /Christus bei den Bauern,* 1887/88. Gemälde, Paris, Louvre.
LIT: BRAND 1983.
ABB: Ebda., S. 334, Nr. 15.

1774. **Uhde, Fritz von:** *Gang nach Emmaus,* 1893. Gemälde.
LIT: SIMSON 1988, S. 83.
ABB: BRAND 1983, S. 383, Abb. 101.

1775. **Uhde, Fritz von:** *Flucht nach Ägypten,* 1893. Gemälde.
LIT: GROSS 1989, S. 282
ABB: Ebda., S. 283, Abb. 373.

1776. **Uhde, Fritz von:** *Noli me tangere,* 1894. Ölgemälde, 145 x 168 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
LIT: ROSENHAGEN 1908, S. 193. - LANKHEIT 1971, S. 88. - SMITMANS 1980, S. 153. - BRAND 1983, S. 188f. - AK: VERA IKON 1987, S. 186f. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, Nr. 62.
ABB: AK: VERA IKON 1987, S. 186, Nr. XIII.7.

1777. **Uhde, Fritz von:** *Himmelfahrt Christi,* 1897. Studie, Ölgemälde, 92,5 x 61,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
LIT: AK: VERA IKON 1987, S. 187.
ABB: WIORA 1971, Taf. XXVII, Abb. 21. - AK: MÜNCHEN LEUCHTETE 1984, S. 189. - AK: VERA IKON 1987, S. 186, Nr. XIII.6.

1778. **Uhde, Fritz von:** *Das Tischgebet,* 1897. Ölgemälde, 74 x 60 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
LIT: BRAND 1983.
ABB: Ebda., S. 335, Abb. 16. - Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

1779. **Uhde, Fritz von:** *Gang nach Emmaus*, um 1897. Ölgemälde, 52 x 76 cm, Sindelfingen, Galerie der Stadt.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.media.kunst-fuer-alle.de.

1780. **Uhde, Fritz von:** *Die Predigt Christi*, 1898. Ölstudie zu einem Altarbild für die Lutherkirche in Zwickau, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.
1781. .
LIT: AK: FRITZ VON UHDE 1998, S. 171, Kat. 58.
ABB: Ebda., S. 171, Kat. 58.

1782. **Uhde, Fritz von:** *Christus und Nikodemus.* Ölgemälde.
LIT: o.A.
ABB. Bildarchiv Foto Marburg

1783. **Uhde, Fritz von:** *Komm, Herr Jesu.*
LIT: o.A.
ABB: GRADMANN 1902, ABB. 318.

1784. **Uhde, Fritz von:** *Christus*. Ölgemälde für den Wettbewerb: „Ein Christusbild".
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 306.

1785. **Uhde, Fritz von:** *Noli me tangere.* Zeichnung.
LIT: DAUN 1909, S. 746.
ABB: BRAND 1992, S. 381, Abb. 99.

1786. **Unbekannter Künstler** (deutsch)**:** *Christusbild,* 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Öl auf Leinwand, 47,2 x 41,7 cm, Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 217, Nr. 141.
ABB: Ebda., S. 148, Nr. 141.

1787. **Unbekannter Künstler:** *Schweißtuch der Veronika,* 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Holzrahmen, Glas, Aquarell auf Seide, Laméborte, 18,8 x 15,3 cm, Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 217, Nr. 140.
ABB: Ebda., S. 147, Nr. 140.

1788. **Unbekannter Künstler:** *Bergpredigt,* 1890. Altenweddingen bei Magdeburg, Evangelische Kirche.
LIT: EISELEN 1892, S. 10-12.
o. ABB.

1789. **Unbekannter Künstler:** *Die Jünger zu Emmaus,* Ende des 18./ Anfang des 19. Jahrhunderts. Öl auf Holz, 32, 5 x 27,7 cm, Koblenz, Mittelrhein-Museum.
LIT: SK KOBLENZ 1999, S. 107, Nr. 306.
o. ABB.

1790. **Unbekannter Künstler** (deutsch)**:** *Ecce homo,* 19. Jahrhundert. Öl auf Leinwand, 91,4 x 125,6 cm, Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 215, Nr. 113.
ABB: Ebda., S. 136, Nr. 113.

1791. **Unbekannter Künstler** (deutsch)**:** *Jesus wird von Pilatus verurteilt,* 19. Jahrhundert. Öl auf Leinwand, 98 x 68 cm, Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 215, Nr. 109.
ABB: Ebda., S. 133, Nr. 109.

1792. **Unbekannter Künstler** (deutsch)**:** *Schmerzensmann,* 19. Jahrhundert. Hinterglasbild, 29,7 x 23,5 cm, Trier, Städtisches Museum Simeonstift.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 215, Nr. 114.
ABB: Ebda., S. 136, Nr. 114.

1793. **Unbekannter Künstler:** Kastenbild mit *Schweißtuch der hl. Veronika,* 19. Jahrhundert. Holzrahmen, gefaßt, vergoldet, Pappmaché, Papier, goldfarbene geprägte Bordure, Trockenblumen, federn, Gräser, 38 x 8,4 cm, Trier, Städtisches Museum Simeonstift.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 217, Nr. 139.
ABB: Ebda., S. 146, Nr. 139.

1794. **Unbekannter Künstler:** *Herz Jesu-Figur,* um 1900. Gips bemalt, H 53,8 cm, Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, ehemals Trier, Heiligkreuz.
LIT: AK: TRIER 1996, S. 227, Nr. 250.
ABB: Ebda., S. 192, Nr. 150.

1795. **Unbekannter Künstler:** *Christus am Ölberg*, um 1900. Stich.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.kunstkopie.de.

1796. **Unbekannter Künstler:** *Hl. Dreifaltigkeit.* Öl auf Holz, 52, 5 x 40,5 cm, Koblenz, Mittelrhein-Museum.
LIT: SK KOBLENZ 1999, S. 107, Nr. 253.
o. ABB.

1797. **Unbekannter Künstler:** Christusstatue. Treviso, Tempietto der Villa Barbano.
LIT: o.A.
ABB: BOTT 1977, S. 219g.

1798. **Unbekannter Künstler:** Kinder-Segnung.
LIT: o.A.
ABB: Kunsthandel/Privatbesitz der Autorin, Quelle unbekannt.

1799. **Untersberger, J. „Giovanni“:** *Christus am Ölberg.* Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: BRÜCKNER 1973, S. 117, Nr. 176.

1800. **Veit**, **Philipp:** *Das Empyreum*, 1818. Aus dem Deckenfresko *Das Paradies* im Dante-Saal des Casino-Massimo, Rom.
LIT: BALKE Gisela: Das Freskenwerk Philipp Veits. Ein Beitrag zur Geschichte des Freskos im 19. Jahrhundert, Phil. Diss. Berlin 1986, 16-40. - SUHR, Norbert: Philipp Veit (1793-1877). Leben und Werk eines Nazareners (VCH, Acta Humaniora), Weinheim, 1991, S. 54-64.
ABB: BALKE 1986, S. 240. - SUHR 1991, S. 405, Taf. 5.

1801. **Veit**, **Philipp:** *Das Paradies/Paradiso,* 1818. Aquarell als Vorzeichnung für das Fresko, München, Staatliche Graphische Sammlung.
LIT: SUHR 1991, S. 56.
ABB: BALKE 1986, S. 242, Kat. 2. - SUHR 1991, S. 432, Abb. 19, Z 67.

1802. **Veit**, **Philipp:** *Christus erscheint der Maria Magdalena als Gärtner*, 1818. Sepiazeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 919.
o. ABB.

1803. **Veit**, **Philipp:** *Christus als Schmerzensmann*, 1819/22. Ölgemälde, Bremen.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 917f. - SUHR 1991, S. 250f.
ABB: Ebda., S. 427, Abb. 12, G8.

1804. **Veit**, **Philipp:** *Das Gebet Christi am Ölberg*, 1823. Ölgemälde, Naumburg, Dom.
LIT: SUHR 1991, S. 251.
ABB: Ebda., S. 428, Abb. 13, G 9.

1805. **Veit**, **Philipp:** *Ecce homo*, 1829. Ölgemälde, Brustbild, 45 x 36 cm, Bremen, Kunsthalle.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 918.
o. ABB.

1806. **Veit**, **Philipp:** *Christus klopft an die verschlossene Tür*, um 1835. Ölgemälde (verschollen).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 918. - JÖCKLE 1988, S. 122.
o. ABB.

1807. **Veit, Philipp:** *Die zwei Marien am Grabe Jesu*, 1837.
LIT: o.A.
ABB: SUHR 1991, S. 412, Taf. 12, G 17.

1808. **Veit, Philipp:** *Thomas vor Christus*, um 1842. Stahlstich, 35,2 x 26,3 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
LIT: SUHR 1991, S. 307.
ABB: Ebda., S. 528, Abb. 198, Z 291. - Bildarchiv Foto Marburg.

1809. **Veit, Philipp:** *Die zwei Marien am Grabe Jesu*, 1846. Für den König von Preußen wiederholt.
LIT: o. A.
ABB: SUHR 1991, S. 453, Abb. 55, G 31.

1810. **Veit**, **Philipp:** *Der barmherzige Samariter*, 1846. Zeichnung für den König von Preußen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 920.
o. ABB.

1811. **Veit**, **Philipp:** *Erwartung des Weltgerichts,* um 1846. Gemälde, Berlin, Dom. Karton, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 918. - PRIEBE 1932, S. 14.
ABB: SUHR 1991, S. 472, Abb. 86, GV 54.

1812. **Veit, Philipp:** *Die zwei Marien am Grabe Jesu*, 1858. Düsseldorf, Kunstmuseum.
LIT: SUHR 1991, S. 256f.
ABB: Ebda., S. 454, Abb. 56, G 35.

1813. **Veit**, **Philipp:** *Maria lehrt das Christkind laufen,* 1858. Gemälde.
LIT: o.A.
o. ABB.

1814. **Veit**, **Philipp / Schüler und Mitarbeiter:** Fresken im Mainzer Dom, ab 1862 ausgeführt. Hieraus: Taufe Jesu / Venite ad Aquas.
LIT: JUNGNITZ / POPP 1976.
ABB: Ebda., S. 35 (*Hochzeit zu Kana / Servasti vinum bonum).* - Ebda., S. 37 (*Reuige Sünderin / Reconsiliavit nos deo*). - Ebda., S. 39 (*Ecce homo / Ecce rex vester*).

1815. **Veit**, **Philipp:** Fresken, Mainz, Domchor, 1868. Hierzu auch verschiedene Skizzen: *Abendmahl, Anbetung der Könige*, Aquarelle, 38 x 28 cm, Privatbesitz (Prof. Dr. Brück), die

Originalskizze zur *Bergpredigt*, Aquarell, 33 x 26 cm, Privatbesitz (Dr. Eichhorn) und *Auferstehung Christi*, Aquarell, 35 x 39 cm, Privatbesitz (Domkapitular Thomas).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 919. - SPRINGER [3]1925, S. 34.
o. ABB.

1816. **Veit**, **Philipp:** *Herz-Jesu-Bild*, um 1870. Tempera auf Leinwand, Mainz, Kloster der englischen Fräulein.
LIT: SUHR 1991, S. 259.
ABB: Ebda., S. 482, Abb. 101, G 43.

1817. **Veit**, **Philipp:** *Die Taufe Christi*. Erworben vom Frankfurter Kunstverein.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 919.
o. ABB.

1818. **Veit, Philipp:** *Christus und Maria*. Rom, Kloster Sacré-Coeur.
LIT : o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1819. **?Veit, Philipp:** *Christus und die Samariterin*. Aquarell.
LIT: SUHR 1991, S. 358.
ABB: Ebda., S. 358, Abb. 296, ZZW 11.

1820. **Velazques, Diego:** *Christus nach der Auspeitschung*, 17. Jahrhundert. London, National Gallery.
LIT: BEULE, Charles-Ernest: Velazques au Musée de Madrid, *Revue des Deux Mondes*, 2. Serie, 34, July 1861, S. 165-92.
ABB: THOMAS 1980, S. 134.

1821. **Velazques, Diego:** *Der Gekreuzigte*.
LIT: o.A.
o. ABB.

1822. **Verlat**, **Charles:** *Maria und Johannes trauernd bei dem am Fuß des Kreuzes liegenden Leichnam Christi*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 925.
ABB: *Illustrierte Zeitung*, 1870.

1823. **Verlat**, **Charles:** *Pietà. Die Trauer der Maria und des Johannes am Leichnam Christi*. Ölgemälde, Mittelstück eines Flügelaltars.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 925.
ABB: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1871 (Radierung).

1824. **Verlat**, **Charles:** *Maria mit Christus und Johannes*. Ölgemälde, lebensgroße Halbfiguren.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 925.
o. ABB.

1825. **Verlat**, **Charles:** *Vox populi (Der Pöpel Jerusalems hat soeben die Lossprechung des Barrabas und die Verurteilung Christi erzielt)*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 926.
o. ABB.

1826. **Verlat**, **Charles:** *Vox Dei (Christus zwischen Johannes dem Täufer und Petrus stehend, wendet sich einer Gruppe Heilsbedürftiger zu, während auf der anderen Seite drei opfernde Götzendiener dargestellt sind)*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 926.

o. ABB.

1827. **Verlat**, **Charles:** *„Kreuzige ihn!“*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 926.
ABB: *Schorer's Familienblatt*, 1890.

1828. **Verlat**, **Charles:** *Der letzte Liebesdienst der Getreuen des Herrn/Joseph von Arimathia, Nicodemus und die Marien den Sarkophag Christi schmückend. Ölgemälde.*
LIT: o.A.
o.ABB.

1829. **Vernet, Horace:** *Sklavenmarkt*, 1836. Gemälde, Berlin, Nationalgalerie.
LIT: o.A.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1830. **Vernet, Horace:** *Verstoßung der Hagar,* 1837. Gemälde, Nantes, Musée des Beaux Arts.
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.jeshisartmuseummn.blockspot.com.

1831. **Vettiger, Franz:** *Auferstehung*, 1872. Öl auf Leinwand, 270 x 170 cm, Wittenbach, Katholische Pfarrkirche, Hochaltar.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 247.
ABB: Ebda.

1832. **Vettiger, Franz:** *Studien zum Jüngsten Gericht*. Rapperwil.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 14f.
o. ABB.

1833. **Vogel von Vogelstein, Carl Christian:** *Die Taufe Christi*, vor 1820. Ölgemälde, 4‘ x 3 ½‘, für Baron Funck in Rom gemalt. Gestochen von W. Suter und von Dworzak.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 938.
o. ABB.

1834. **Vogel von Vogelstein, Carl Christian:** *Der am Kreuz verschiedene Heiland* und *Der segnende Heiland,* 1850. Zwei Ölgemälde, Tondi, Dresden, katholische Hofkirche, über den Altargemälden zweier Seitenkapellen.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 938f..
o. ABB.

1835. **Vogel von Vogelstein, Carl Christian:** *Der verklärte Christus auf der Erdkugel stehend,* 1859. Zeichnung (kl. fol.).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 940.
o. ABB.

1836. **Vogel von Vogelstein, Carl Christian:** *Christus, den Teufel in den Abgrund stürzend.* Ölgemälde, Wildenfels, Altarbild.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 938.
o. ABB.

1837. **Vogel von Vogelstein, Carl Christian:** *Christus und die Kinder.*
LIT: o.A.
ABB: URL: http://www.upload.wikimedia.org.

1838. **Vogel von Vogelstein, Carl Christian:** *Christus unter den Pharisäern.*
LIT: o.A.

ABB: RACZYNSKI 1841, Bd. 3, S. 218.

1839. **Vogel von Vogelstein, Carl Christian:** *Die Auferweckung des Lazarus*. Zwei Ölgemälde in unterschiedlichen Maßen in Privatbesitz (ein größeres Bild: Herrnhut, Gräfin Einsiedel, ein kleineres: Kiew, v. Studienko).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 938.
ABB: Bildarchiv Foto Marburg.

1840. **Vogel von Vogelstein, Carl Christian:** *Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena*. Ölgemälde für den Domherren von Ampach, dann Naumburg, Dom.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 939.
o. ABB.

1841. **Volz, Wilhelm:** *Grablegung*. Zwei Fassungen 1896 / 1900 und großer farbiger Karton.
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 417 u. S. 425.

1842. **Volz, Wilhelm:** *Kreuzigung* und *Jüngstes Gericht*. Entwürfe.
LIT: ANONYMUS: Wilhelm Volz, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 416.
o. ABB.

1843. **Volz, Wilhelm:** Entwurf der Mosaiken im Giebelfeld, München/Schwabing, Sankt Ursula,
LIT: ANONYMUS: Wilhelm Volz, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 414.
o. ABB.

1844. **Volz, Wilhelm:** Entwürfe für die Ausmalung der Kuppel, München, östl. Friedhof(nicht ausgeführt).
LIT: ANONYMUS: Wilhelm Volz, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 414f.
o. ABB.

1845. **Volz, Wilhelm:** *Stufengang des christlichen Lebens im Schutze des Gekreuzigten*. Entwürfe für die Ausmalung der Apsis, Neue Protestantische Kirche München/Schwabing (nicht ausgeführt, aufgrund des Todes des Künstlers).
LIT: ANONYMUS: Wilhelm Volz, in: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 416.
o. ABB.

1846. **Wach, Karl Wilhelm:** *Allegorie. Stiftung der christlichen Kirche*, 1827.
LIT: SCHUBERT, Anselm: Wilhelm Wachs "Allegorie. Stiftung der christlichen Kirche" (1827). Zur Karriere eines religiösen Bildes in der politischen Restauration, in: Jahrbuch der Berliner Museen 2010.

1847. **Wach, Karl Wilhelm:** *Christus am Kreuz*. Ölgemälde, Berlin, Garnisonskirche.
LIT: LIER, Hermann Arthur: Wach, Karl Wilhelm, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Bd. 41, Leipzig 1896, S. 774-776.
o. ABB.

1848. **Wach, Karl Wilhelm:** *Christus am Ölberg*. Ölgemälde (auf Holz), 52 x 39 cm. 2001 bei Lempertz versteigert (Versteigerung: Samstag, 19. Mai 2001, Lot 1621).
LIT: URL: http://www.artnet.de.
ABB: Ebda.

1849. **Wach, Karl Wilhelm:** *Christus mit seinen Jüngern*. Ölgemälde.
LIT: LIER in: ADB, 1896, S. 774-776.
o.ABB.

1850. **Wach, Karl Wilhelm:** *Das Abendmahl und die Auferstehung Christi.* Moskau, evangelische Kirche Sankt Peter und Paul.
LIT: LIER in: ADB, 1896, S. 774-776.
o.ABB.

1851. **Wadere, Heinrich:** München, Sankt Paul, Hauptportal, Tympanon, 1898-99.
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 5, 1908/09, S. 37.

1852. **Wattier, E.:** *Kreuzweg/Petit Chemin de la Croix des Oratoires.* Zeichnung, 23,4 x 32,5 cm, Paris. Lithographien nach der Zeichnung von Wattier, in Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.
LIT: o.A.
o. ABB.

1853. **Walther, Clara:** *Christus am Ölberg.*
LIT: BRUCKMANNS LEXIKON DER MÜNCHNER KUNST 1981, S. 330.
ABB: Ebda.

1854. **Walther, Wilhelm:** *Christus am Kreuz daneben Maria und Johannes* und *Die Trauer am Leichnam Christi,* 1885. Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 972.
o. ABB.

1855. **Walther, Wilhelm:** *Die Auferstehung Christi,* 1885. Zeichnung.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 972.
o. ABB.

1856. **Walther, Wilhelm:** *Christus am Ostermorgen siegreich aus der Gruft hervorschreitend.* Altargemälde, Schönfeld bei Pillnitz, Parentationshalle der Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 971.
o. ABB.

1857. **Walther, Wilhelm:** *Grablegung.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 971.
o. ABB.

1858. **Walther, Wilhelm:** *Darstellung Jesu im Tempel, Eintzug Jesu in Jerusalem, Kreuztragung* und *Abendmahl in Emaus.* Kartons zu den Glasgemälden, Meissen, Stadtkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 972.
o. ABB.

1859. **Walther, Wilhelm:** *Die Auferweckung von Jairi Töchterlein.* Aquarell.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 972.
o. ABB.

1860. **Walther, Wilhelm:** *Darstellungen zum Leben Jesu.* 48 Zeichnungen (fol.) zur Illustration eines in New York erschienenen katholischen Gebetbuches.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 972.
o. ABB.

1861. **Weitsch, Georg:** *Der Weltheiland.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 991.
o. ABB.

1862. **Weitsch, Georg:** *Maria und Johannes, den begeisternden Worten Christi lauschend.* Ölgemälde.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 991.
o. ABB.

1863. **Weitsch, Georg:** *Christuskopf*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 991.
o. ABB.

1864. **Werestschagin, Wassilij:** *Golgatha*, 1869. Moskau, Tretjakow-Galerie.
LIT: o.A.
ABB: AK: ANSICHTEN CHRISTI 2005, S. 258f., Kat. 44.

1865. **Werestschagin, Wassilij:** *Die Auferstehung Christi „Und siehe! ein großes Erdbeben geschah; denn der Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzete den Stein weg...* Ölgemälde.
LIT: ANONYMUS: Kunst und Religion, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 1, S. 91f.. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 999.
o. ABB.

1866. **Werner, Anton:** *Christus mit dem Zinsgroschen*. Ölgemälde, Altarbild, Frankfurt/Oder, Sankt Gertraudt.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1001.
o. ABB.

1867. **West, Benjamin:** *Kindersegnung*.
LIT: THIEME-BECKER, Bd. 35, 1942, S. 438-440.
ABB: Blatt aus dem Kunsthandel/unbekannte Quelle.

1868. **West, Benjamin:** *Christus mit einem Kind im Himmel*. Gemälde, auch als Reproduktion in Lavaters „Physiognomischen Fragmenten".
LIT: o.A.
ABB: LAVATER, 1775-78, S. 36.

1869. **Westendorf, August Hoffmann von:** *Zwei Messias*.
LIT: o.A.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, S. 322.

1870. **Wichmann, Adolf:** *Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1011.
o. ABB.

1871. **Wichmann, Adolf:** *Die Auferstehung Christi*. Altargemälde, Hochkirch/Sachsen, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1011.
o. ABB.

1872. **Wichmann, Adolf:** *Christus am Ölberge mit den schlafenden Jüngern*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1012.
o. ABB.

1873. **Wichmann, Adolf:** *Die Auferstehung Christi*. Wandgemälde, Wasserglas auf Stein, Schöneck/Sächs, Voigtland, Kirche. Ausgeführt als Auftrag des Ministeriums des Inneren. Die zugehörige Farbenskizze auf Goldrand befindet sich im Album der Dresdener Akademie der Künste.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1012.
o. ABB.

1874. **Wichmann, Adolf:** *Kreuztragung Christi.* Aquarell, 32 x 47 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1012.
o. ABB.

1875. **Wichmann, Adolf:** *Maria mit dem schlafenden Jesuskind und der hl. Elisabeth.* Gemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1011.
o. ABB.

1876. **Wilkie, Sir David:** *Das Gebet vor der Mahlzeit/Grace before meat,* 1839. Leinwand, 101 x 127 cm, Birmingham, City Museum and Art Gallery.
LIT: o.A.
ABB: BRAND 1978, S. 335, Nr. 17.

1877. **Wilkie, Sir David:** *Christus vor Pilatus.* Gemälde.
LIT: KAFFANKE 2001, S. 188.
o. ABB.

1878. **Winter, Theodor:** *Christus im Grabe.*
LIT: o.A.
ABB: *Die christliche Kunst*, 1908/9, S. 298.

1879. **Wintergerst, Franz Xaver:** *Christus als guter Hirt,* 1830. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1026.
o. ABB.

1880. **Wintergerst, Franz Xaver:** *Christus am Ölberge,* 1830. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1026.
o. ABB.

1881. **Wintergerst, Franz Xaver:** *Christus als Knabe im Tempel,* 1830. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1026.
o. ABB.

1882. **Wittig, August:** *Die Grablegung Christi.* Relief, Marmor.
LIT: Die Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstler, in: *Die Kunst für Alle*, 8, 1892/93, S. 245.
ABB: Ebda.

1883. **Wittmer, Michael:** *Christus im Grabe,* 1825. Ölgemälde, Lauterbach, Kapelle. Auftrag von Dr. Gattinger, München.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1033.
o. ABB.

1884. **Wittmer, Michael:** *Christus am Kreuz,* 1826. Ölgemälde, Isseldorf, Kirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1033.
o. ABB.

1885. **Wittmer, Michael:** *Der barmherzige Samariter.* Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1034.
o. ABB.

1886. **Wittmer, Michael:** *Christus läßt die Kleinen zu sich kommen.* Ölgemälde, Privatbesitz (B. v. Neufville).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1034.
o. ABB.

1887. **Wittmer, Michael:** *Jüngstes Gericht.* Ölgemälde.

LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1034.
o. ABB.

1888. **Wolf, Otto:** *Christus und die Ehebrecherin*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1035.
ABB: „Moderne Kunst in Meisterholzschnitten", 1, 1887. - PECHT, in: *Kunst für Alle*, 3, 1888, o.S.

1889. **Wörndle, August Edler von Adelsfried:** *Der Einzug Christi in Jerusalem*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1039.
o. ABB.

1890. **Wörndle, August Edler von Adelsfried:** *Fresken aus dem Leben Jesu*. Sechs Fresken, Schloß Ambras/Tirol, Schloßkapelle, Seitenwände.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1039.
o. ABB.

1891. **Wörndle, August Edler von Adelsfried:** *Berufung Petri, Die Predigt Christi vom Schiffe Petri, Petrus sinkt auf dem Meere, Schlüsselübergabe, Weide meine Lämmer, Befreiung Petri aus dem Kerker* und *Die Kreuzigung Petri*. Kartons nach Führichs Entwürfen zu Glasmalereien der Wiener Votivkirche.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1039.
o. ABB.

1892. **Wrba, Georg:** *Christus als Guter Hirte* 1909. Bronzeplastik, Dresden-Striesen, Versöhnungskirche.
LIT: NEUBERG, Christoph: Die Versöhnungskirche in Dresden-Striesen, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 51, 1909, S. 269. - SCHMID, Max: Baukunst und Innendekoration auf der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909, in: *Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur*, 8, 1909, H. 9, S. 388.
ABB: WERNER, Winfried: Die Versöhnungskirche in Dresden-Striesen, München 1996, S.19.

1893. **Wrba, Georg:** *Kruzifix*. Dresden-Striesen, Versöhnungskirche.
LIT: NEUBERG 1909, S. 269.
o. ABB.

1894. **Wüger, Jakob:** *Kreuzigung,* 1868. Öl auf Leinwand, 209 x 118 cm, Beuron, Erzabtei.
LIT: AK: LUZERN 1985, S. 233f.
ABB: SIEBENMORGEN 1983, S. 389, Nr. 214. - AK: LUZERN 1985, S. 233, Nr. VII/13.

1895. **Wüger, Jakob:** Auferstandener Christus, 1891.
LIT: SIEBENMORGEN 1983.
ABB: Ebda., S. 424, Nr. 290.

1896. **Ziegler, Jules-Claude:** *Himmelfahrt Mariens*, 1883. Apsisgemälde, Paris, Kirche der Madeleine.
LIT: o.A.
ABB: DRISKEL 1993, S. 22, Fig. 6.

1897. **Zimmermann, Albert:** *Christus bei Maria und Martha,* 1836. Ölgemälde, Berlin, Privatbesitz (Hr. Caspar).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1053.
o. ABB.

1898. **Zimmermann, Albert:** *Christus und die Jünger bei Emmaus. Die Jünger laden den Heiland in ihr Haus,* 1836. Ölgemälde, 116 x 93 cm, Breslau, Schlesisches Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1053.

o. ABB.

1899. **Zimmermann, Albert:** *Die Grablegung Christi,* 1841. Ölgemälde, Koblenz, Privatbesitz (Regierungssekretär Flender).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1053.
o. ABB.

1900. **Zimmermann, Albert:** *Christus mit den Jüngern in Emaus,* 1842. Ölgemälde, Altarbild, Lennep/Rgb. Düsseldorf, Stiftung des „Kunstvereins für Rheinlande und Weser".
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1053.
o. ABB.

1901. **Zimmermann, Albert:** *Die Kreuzabnahme Christi,* 1842. Ölgemälde, Berlin, Privatbesitz (Landbaumeister Paasch).
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1053.
o. ABB.

1902. **Zimmermann, Ernst Karl Georg:** *Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel,* 1879. Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt.
LIT: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 15, 1880, o.S. (Radierung von W. Krauskopf). - ROSENBERG, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart, in: *Die Grenzboten*, 45, 1886, H. 2, S. 467. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1056. - AK: LUTHER UND DIE FOLGEN 1983, S. 553.
ABB: Ebda., Abb. 427a.

1903. **Zimmermann, Ernst:** *Madonna mit Jesuskind*, 1884. Gemälde.
LIT: OSTINI 1902.
ABB: Ebda.

1904. **Zimmermann, Ernst:** *Christus und die Fischer*, 1886.
LIT: PIETSCH 1886, S. 88-90. - ROSENBERG 1887, S. 70 und S. 467.
ABB: Ebda., S. 69.

1905. **Zimmermann, Ernst:** *Christus Consolator*, 1888. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: OSTINI 1902, o.S.

1906. **Zimmermann, Ernst:** *Christus bei Maria und Martha*, 1888. Ölgemälde auf Holz, 57 x 43 cm.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057.
o. ABB.

1907. **Zimmermann, Ernst:** *Der auferstandene Christus und Thomas,* 1892. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057. - PRIEBE 1932, S. 23.
ABB: *Kunst unserer Zeit*, 1893.

1908. **Zimmermann, Ernst:** *Kommet her zu mir, die ihr müheselig seid und beladen: denn ich will euch erquicken!*, 1895. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057. - OSTINI 1902, S. 122.
ABB: GROSS 1989, S. 291, Abb. 386.

1909. **Zimmermann, Ernst:** *Christus erscheint*, 1898. Gemälde für den Wettbewerb „Ein Christusbild".
LIT: BAUMANN 1896, Sp. 611.
ABB: *Die Kunst für Alle*, 13, 1897/98, Taf. 2.

1910. **Zimmermann, Ernst:** *Christus Consolator*. Ölgemälde, Leipzig, Städtisches Museum.
LIT: PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 279. - BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057.
ABB: PECHT, Friedrich: Die Münchener Ausstellungen von 1888. Die deutsche Malerei. I. Religiöse und Profangeschichte, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, o. S.

1911. **Zimmermann, Ernst:** *Besuch Christi im Hause des Lazarus*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057.
o. ABB.

1912. **Zimmermann, Franz:** *Das letzte Abendmahl*. Ölgemälde, Magdeburg, Städtisches Museum.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057. - CAUER 1894, Sp. 1108.
o. ABB.

1913. **Zimmermann, Franz:** *Einer von Euch wird mich verraten*. Ölgemälde.
LIT: BOETTICHER 1891-1901, Bd. 2.2, S. 1057.
o. ABB.

1914. **Zix, Ferdinand:** *Der neue Tag*. Gemälde.
LIT: o.A.
ABB: BAUM, Julius: Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1913, S. 48.