

Fachkollegen wie Ron Spronk, Luuk Hoogstede, Anna Pawlak oder Stephanie Porras zurate gezogen hätte, um nur einige der unzähligen nicht berücksichtigten Forschungspositionen zu benennen. Das Buch ist schön, die Lektüre bereichernd, doch es bleibt ein schaler Nachgeschmack.

NILS BÜTTNER
Stuttgart



Andrea Fronhöfer; Religiöse Tradition und säkulare Ethik. Neutestamentliche Gleichnisse in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts; Regensburg: Schnell & Steiner 2016; 320 S., 175 Abb., davon 115 farb.; ISBN 978-3-7954-3054-2; € 76

Bei der motivgeschichtlich ausgerichteten Publikation *Religiöse Tradition und säkulare Ethik* handelt es sich um die Dissertationsarbeit von Andrea Fronhöfer, eingereicht an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der LMU München. Die Autorin hat sich, da sie ihre Auswahl der Werke lediglich zeitlich grob auf das 19. und 20. Jahrhundert einschränkt und Künstler verschiedener Nationalitäten, die in verschiedenen Gattungen arbeiteten, aufruft, eine motivische Konzentration erlaubt. So sind es im Wesentlichen die Darstellung des ‚barmherzigen Samariters‘ und des ‚verlorenen Sohnes‘, die einer genauen Analyse unterzogen werden. Beim Blick auf das Inhaltsverzeichnis fällt die Kleinteiligkeit der Gliederung auf, was sich in der Ausführung unglücklich in extrem kurzen Unterkapiteln und einer den Lesefluss stark hemmenden Flut an Unterüberschriften äußert, die lediglich einen einzigen Satz einleiten und einer Vertiefung in die Details vorbeugt. Dem hinzukommen betont kurze Sätze, eine starke Absetzung der Absätze zueinander und Seiten, die nicht einmal ein Viertel des Satzspiegels füllen bei ohnehin verschwenderischer Schriftgröße. Für den geisteswissenschaftlich geprägten Leser, der mit ausufernden Texten zu arbeiten gewohnt ist, ist diese Art des Schreibens zumindest ungewohnt und verleitet zu häufigen Pausen. Auf die schriftlichen Ausführungen folgt ein 175 Abbildungen starker Katalogteil.

Fronhöfer beginnt nach einer kurzen Einleitung in *Die Welt des 19. und 20. Jahrhunderts* mit der knappen Darlegung des sozialgeschichtlichen und politischen Hintergrundes der zu behandelnden Epoche(n). In der Beschäftigung der Künstler mit religiösen Themen sieht die Autorin eine „Reaktion auf die Gesellschaft“ (19), die verunsichert ist durch Veränderungen und Krisen ausgelöst von Industrialisierung, Armut und Kriegen.

Eine etymologische Rückführung des Begriffs ‚Gleichnis‘ ins Hebräische und Altgriechische zeigt verschiedene Auslegungen auf, die einmal den bildhaften Vergleich, ein andermal den weisheitlich-prophetischen Spruchcharakter betonen.

„Gleichnisse sind Texte, die mit der Sprache der Menschen und mit irdischen Bildern auf das Göttliche verweisen.“ (22) Um sie von der Metapher, der Synekdoche oder dem Exemplum zu unterscheiden, müsse der Charakter der Narration und Fiktion beinhaltet sein. Das fiktive Moment wird indes gekennzeichnet durch den fehlenden historischen Nachweis bei gleichzeitiger Realitätsbezogenheit, das heißt „[d]ie Erzählungen sind zwar erfunden, könnten sich so aber zugetragen haben.“ (24) Dabei sei für die bildnerische Umsetzung im 19. und 20. Jahrhundert zu betonen, dass die rein theologische Lesart zu kurz greifen würde und diese durch allgemeingültige Sinnbilder sogar zu vermeiden gesucht wurde. Die in der Forschung bei Adolf Jülicher (1910), Ernst Baasland (1986), Jeffrey T. Tucker (1998), Wolfgang Harnisch (2001) und Ruben Zimmermann (2007) verwendeten Unterklassifizierungen werden anschließend in einem kurzen Abriss kritisch gegenübergestellt, wobei sich besonders der Begriff der Parabel als schwierig erweist, da er in benachbarten Disziplinen wie der Literatur- und Kunstwissenschaft als Synonym und nicht wie bei Jülicher als Unterordnung des Gleichnisses verwendet wird. Auch die Interpretationsansätze der Hermeneutik von Gleichnissen sind mannigfaltig, zumal die Zugänge aus verschiedenen Fachrichtungen entwickelt wurden und werden: historische, literaturwissenschaftliche oder sozialgeschichtliche Schwerpunkte in der Forschungsliteratur geben jeweils verschiedene Richtungen an, die sich mehr oder weniger in Einklang bringen lassen.

Interessant ist bereits die unterschiedliche Anzahl an Bibeltexten, die in der Literatur als Gleichnisse anerkannt und behandelt werden. Während über „[d]ie zentralen Gleichnisse, beispielsweise das Gleichnis vom barmherzigen Samariter und das Gleichnis vom verlorenen Sohn“ (30) Einigkeit besteht, sind es vor allem die „kurzen neutestamentlichen Texte, die auch als Metaphern oder Bildworte bezeichnet werden, [...]“ (30) an denen sich die Begrifflichkeiten und Zuordnungen scheiden. Eine mehrseitige Tabelle mit 66 zur Frage stehenden Bibelstellen und ihrer Klassifikation schließt das einführende Kapitel zur Textgrundlage ab. Die Autorin wird sich auch in der folgenden Analyse auf die unstrittig anerkannten Gleichnisse stützen.

Das folgende Kapitel *Darstellungsgeschichte der neutestamentlichen Gleichnisse in der Kunst bis etwa 1800* fasst die Vorgeschichte zum eigentlichen Forschungsgegenstand zusammen. Wieder fällt die starke Diskrepanz in der Gewichtung der Kapitel auf. Während unter diesem Kapitel zwei spärlich beschriebene Seiten folgen, beschreibt das nächste ranggleiche Kapitel 180 Seiten mit 159 (!) Unterpunkten. Dabei geht die Darstellungsgeschichte neutestamentlicher Gleichnisse bis

auf die frühchristliche Zeit zurück. „Am häufigsten dargestellt wurden das Gleichnis vom verlorenen Sohn, das Gleichnis vom barmherzigen Samariter und das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen.“ (39) Dies lässt sich wohl auf die gesamte Kunstgeschichte beziehen, da besonders die ersten beiden Textvorlagen in allen Epochen zu wirkmächtigen Bildwerken inspirierten, die wiederum weitere Künstler zur Auseinandersetzung nutzten. Man denke hier an Delacroix' *Barmherzigen Samariter*, der 40 Jahre später Kompositionsgrundlage für van Goghs Werk desselben Inhalts wurde.

Die Analyse der ausgewählten Gleichnisse (‚Der barmherzige Samariter‘, ‚Der verlorene Sohn‘) und deren Darstellungsformen im 19. und 20. Jahrhundert beginnt mit der Wiedergabe der jeweiligen Evangelientexte sowie weiterführend einer kontextbezogenen Einordnung in die Rahmenhandlung und eine gesonderte Aufführung von Schauplatz und auftretenden Personen. „Die Grundzüge der Auslegung des Gleichnisses“ (50) sind im Fall des barmherzigen Samariters in drei Kategorien zu behandeln: 1. Eine christologisch-theologische Auslegung, in der der Samariter eine Stellvertreterrolle für Christus einnimmt, während der Hilfsbedürftige als Adam gelesen wird, 2. eine ethische Auslegung, in der das Gleichnis im Kontext der Rahmenhandlung auf die Zuhörer Christi eine Übertragung erfährt, die die Lebensverhältnisse und Vorschriften der Zeit berücksichtigt und 3. die diakonische Auslegung, die sich auf die vom Samariter delegierte Verantwortung über die Krankenversorgung auf die Herbergswirte bezieht. „Dies bedeutet: Wenn es die Möglichkeit gibt, Hilfe auf andere Personen, Institutionen zu übertragen, darf diese in Anspruch genommen werden, ohne dass sich daraus Verantwortungslosigkeit oder Gefühlskälte assoziieren lässt.“ (51) Die früheste bekannte Darstellung des Themas datiert aus dem 6. Jahrhundert (*Codex purpureus Rossanensis*), eine byzantinische Buchmalerei in Simultandarstellung. In der Bildtradition stellten sich spätestens ab dem 16. Jahrhundert Darstellungstypen ein, die einen orientalisch gekleideten, bärtigen Samariter, einen entkleideten, jüngeren Verletzten und gelegentlich zwei liturgisch gewandete, in die Ferne verschwindende Figuren (Levit, Priester) bevorzugen. Die simultane Narration bleibt weiterhin Bestandteil der Komposition bis in der Moderne isolierte Figurenpaare an Bedeutung gewinnen. Interessant ist eine regionale Häufung der Themenwahl des ‚Barmherzigen Samariters‘ im 19. und 20. Jahrhundert, die sich auf deutsche und einige französische und englische Kunstproduktionen beschränken. Besonders eifrig befassten sich die Künstler der Nazarener und Düsseldorfer Malerschule mit dem Gleichnis. Artverwandte, religiös motivierte Malerei entstand im (Um-)Kreis der Präraffaellischen Bruderschaft. Im 20. Jahrhundert waren es die von den Weltkriegen ausgelösten Krisen, die das Motiv attraktiv werden ließen, da sich im barmherzigen Samariter die Hoffnung auf das Gute im Menschen und ein Vorbild der Nächstenliebe und Hilfsbereitschaft finden ließ. Vielfach sind es Gemälde und Grafiken; aber auch Freiplastiken und Glasfenster sind aufzuführen. Eine Unterscheidung trifft die Autorin in der Behandlung von Einzelbildern, mehrteiligen Arbeiten und Zyklen und nennt hierfür jeweils Beispiele. Eine Erweiterung des Einzelbildes erfährt das Gleichnis des barmherzigen Samariters in einem zwischen 1813 und 1816 entstandenen Werk von Friedrich Overbeck, der es als Nebenschauplatz zum Hauptgeschehen von ‚Christus bei Maria und Martha‘ inszeniert. In diesem Zusammenhang muss von der wiederentdeckten Begeisterung für Bibelillustrationen im Nazarenerkreis gesprochen werden. Eine sogenannte Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld mit 240 Holzschnitten enthält auch Darstellungen von neutestamentlichen Gleichnissen wie das des barmherzigen Samariters. Bei der Wiedergabe eben dieser Erzählung zeigt sich stilübergreifend eine Präferenz der Szenenauswahl. Zu den häufigsten wiedergegebenen Inhalten zählen der Akt des Helfens vor Ort (Samariterdienst), der Transport des Verletzten, die Igno-



Johannes Itten, Der barmherzige Samariter, 1915, Öl auf Leinwand, 200 × 151 cm, Luzern, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung (271)

ranz von Priester und Levit sowie die Übergabe des Verletzten an den Herbergswirt. Bei dem Opfer handele es sich „meist um einen jüngeren Mann mit kräftigem Körperbau, der von Verletzungen durch den Überfall gezeichnet ist.“ (86) Bei der Charakterisierung des Samariters dominiert die Wiedergabe als älterer bärtiger Mann mit historischer orientalischer Kleidung. Im Weiteren werden alle Einzelmotive und deren ikonografischen Merkmale aufgelistet. Als Beobachtung, die sich über die moderne Historienmalerei im Allgemeinen stellen ließe, ist die „zunehmende Reduktion hin auf das Wesentliche“. (91) Dies zeichnet sich aus durch das Weglassen von zusätzlichen Personen, Requisiten sowie das Fehlen von Ort- und Zeitmarken. Somit wird eine Übertragung auf die Gegenwart möglich. Realitätsbestrebungen der Künstler seit dem 19. Jahrhundert führen aber auch dazu, dass Erfahrungen aus Forschungsreisen etwa ins Heilige Land in die Darstellungen mit einfließen, um ein authentisches Bild von Land und Leuten wiederzugeben. Somit sind zwei Strömungen zu erkennen: eine Verlagerung des Geschehens ins Hier und Jetzt, um die Allgemeingültigkeit des Gleichnisses zu betonen, und die historisierende Wiedergabe, die das Geschehen möglichst realistisch in ihrem orts- und zeitbezogenen Kontext nachvollziehbar machen soll. Beide können in verschiedener Weise als Symptom einer zunehmenden Säkularisierung gedeutet werden, in der es mehr um ein neues Ethikverständnis denn um Religiosität geht. Somit nimmt es nicht Wunder, dass sich Künstler aus unterschiedlichen



Max Beckmann, *Der verlorene Sohn*, 1949, Öl auf Leinwand, 100 × 120 cm, Hannover, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel (307)

Geistesrichtungen des Themas annehmen und daraus die Wertegrundlage extrahieren, die auch ohne religiöse Überzeugung Gültigkeit besitzt. Auch individuelle Erfahrungen werden in Einzelfällen konkret in dem Bildmotiv verarbeitet, wie sich an Liebermanns Gemälde von 1911 im Wallraf-Richartz-Museum zeigen lässt. „Dass Max Liebermann nach seiner gut überstandenen Operation ausgerechnet das Samaritergleichnis als Bildthema wählte, um seine Erfahrungen zu verarbeiten, erklärt sich durch die einzigartige Möglichkeit des Gleichnisses, Werte wie Hilfsbereitschaft und Fürsorge zu vermitteln und gleichzeitig Identifikationsfiguren zu schaffen. Es ist davon auszugehen, dass sich Max Liebermann nach seinem chirurgischen Eingriff selbst in dem schwachen Mann wiederfand.“ (110) Interessant ist die helfende Frauenfigur, die die Assoziation an eine Krankenschwester aufkeimen lässt. Auch Johannes Ittens' Interpretation ist beeinflusst von den persönlichen Erlebnissen im Ersten Weltkrieg. Seinem Wunsch, sich in den Sanitätsdienst versetzen zu lassen, wurde nicht stattgegeben, wodurch er seiner Ohnmacht nicht helfen zu können künstlerisch Ausdruck verlieh. Zusammenfassend lässt sich für das moderne Bild des barmherzigen Samariters konstatieren, dass durch die Reduktion eine für verschiedene Betrachtergruppen zugänglichere Botschaft vermittelt werden kann, da sich mehrere Identifikationsmöglichkeiten bieten. „Die Bildschöpfungen werden symbolhaft, sie werden zu Sinnbildern der Hilfsbereitschaft“ (117).

Im Weiteren wird die Analyse an dem Gleichnis des verlorenen Sohnes durchgeführt, wodurch sich zahlreiche vergleichbare Ergebnisse generieren lassen. Zuletzt werden *Andere Gleichnisse* (216) in stark abgekürzter Form angesprochen, darunter ‚Christus als Sämann‘ und ‚Die klugen und törichten Jungfrauen‘. Die Arbeit schließt mit einer Zusammenfassung der Beobachtungen.

Gelegentlich wäre wünschenswert, wenn innerhalb der breit gefassten Epochenzuweisung ‚19. und 20. Jahrhundert‘ eine Differenzierung stattgefunden hätte oder die Forschung sich enger beschränkt hätte. Somit ließen sich verallgemeinernde Aussagen vermeiden. Immerhin nimmt die Entwicklung verschiedenster Stilrichtungen im 18. Jahrhundert deutlich an Fahrt auf und muss vor sich rasch verändernden gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen unterschiedlich gewertet werden. Die Qualität der Forschungsarbeit liegt in erster Linie im Zusammenstellen eines für die beiden ausführlich behandelten Gleichnisse des barmherzigen Samariters und des verlorenen Sohnes erhellenden Bildverzeichnis, das bekannte und unbekannte Werke aus diesen Themenkreisen über Stil- und Gattungsgrenzen hinweg zum Vergleich gegenüberstellt.

BARBARA MUHR
Regensburg



Nina Heindl und Véronique Sina (Hrsg.); Notwendige Unzulänglichkeit. Künstlerische und mediale Repräsentationen des Holocaust (Kunstgeschichte, Bd. 103); Berlin: LIT-Verlag 2017; 240 S., 32 Abb.; ISBN 978-3-643-13539-1; € 34,90

Die Notwendigkeit eines kontinuierlichen Gedenkens an Holocaust und Shoa erfährt seit einiger Zeit eine eindringliche Aktualität, wenn man an die erstarkenden nationalistischen und geschichtsrevisionistischen Positionen in Politik und Medien denkt. Die Schenkung des Bilderzyklus *Birkenau*¹ von Gerhard Richter an den Deutschen Bundestag am 4. September 2017, der den Westeingang des Reichstagsgebäudes zu einem Ort des mahnenden Gedenkens werden lässt, bezeugt diese Aktualität.

Ein Abdruck ebener vier großformatigen Gemälde bekleidet den Einband des 2017 erschienenen Sammelbandes *Notwendige Unzulänglichkeit*, der auf eine interdisziplinäre, auch von Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern gestalteten Vortragsreihe zum Thema ‚Repräsentationen des Holocaust‘ in der Bochumer Universitätsbibliothek zurückgeht. Richters Zyklus bildet nicht nur visuell, sondern auch thematisch einen angemessenen Einstieg in die schwierige Debatte über die Möglichkeiten und Grenzen einer medialen und künstlerischen Repräsentation der nationalsozialistischen Verbrechen. Repräsentation, so die Herausgabe-

1 Von der zunächst in Öl auf Leinwand gemalten *Birkenau*-Serie, ließ Richter im Nachhinein vier fototechnisch erzeugte Drucke als identische Pendants anfertigen. Im Reichstagsgebäude in Berlin hängen die Fotodrucke. Zu Richters *Birkenau*-Zyklus sei hier beispielhaft auf dem Ausstellungskatalog des Museums Frieder Burda verwiesen: *Gerhard Richter. Birkenau*, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2016.