

Einfluß nazarenischer Gesinnung auf die Kirchenkunst der Protestanten in Bayerisch-Schwaben

Von Reiner Sörries

Wir erkennen die höchste Aufgabe der Kunst nicht bloß im freien Bunde mit der Religion, sondern im willigen Dienste des Christentums und in der demüthigen Anbetung des heiligen Gottes, von dessen Geiste der Spiegel durchleuchtet ist, aus welchen sie ihre Anschauungen schöpft, um das urbildliche Wesen der vollkommenen Schönheit in jedem ihrer abbildlichen Werke annähernd zu offenbaren, ob sie dazu die ihr bereitliegenden Werkzeuge der einen oder anderen Darstellungsweise wählt.

(aus dem Prospect mit dem Aufruf zur Teilnahme am Christlichen Kunstblatt 1857)

Das „Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus“ (im Verlauf zitiert CKB) zählt zu den bedeutendsten Organen evangelischer Kunstpolitik im vergangenen Jahrhundert. Unter der Verantwortung von Grüneisen, Schnaase und Schnorr von Carolsfeld erschien es in Stuttgart, ist somit unserem schwäbischen Raum benachbart und darf deshalb auch für die in Schwaben herrschenden Anschauungen herangezogen werden. Die oben zitierten Sätze werden im Vorwort des ersten Jahrganges 1858 gleich einer Präambel wiederholt, und sie zeigen eine beachtliche Affinität zum Kunst(selbst)verständnis der Nazarener. Das über viele Jahrgänge beibehaltene Signet des CKB (Abb. 25) nimmt darauf Bezug und versteht die bildende Kunst als eine Magd, welche den Abglanz der göttlichen Herrlichkeit gleichsam aus einem Spiegel empfängt und reproduziert.

Aus heutiger Sicht gilt die nazarenische Kunst als Ausdruck einer durchgreifenden Erneuerung der katholischen Kirche¹ und in politischer Hinsicht

¹ Metken Sigrid, Nazarener und ‚nazarenisch‘. Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Katalog „Die Nazarener“ (Städel), Frankfurt 1977, S. 365. Vgl. auch Ausstellungskatalog „Ich male für fromme Gemüter“, Kunstmuseum Luzern 1985.

war sie Teil eines national-katholischen Programms Ludwigs I.² Sollte dies auch von den Zeitgenossen so empfunden worden sein, so wäre beides für die Protestanten Grund genug gewesen, ihre eigene Identität nicht durch eine Hereinnahme nazarenischer Gesinnung in die evangelische Kirchenkunst aufs Spiel zu setzen. Nur auf dem historischen Hintergrund einer konfessionell tief gespaltenen Gesellschaft läßt sich der Frage nach dem Einfluß nazarenischer Gesinnung auf die Kirchenkunst der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayerisch-Schwaben ein Sinn abgewinnen. Denn, dies sei vorweggenommen, in künstlerischer Hinsicht stand die evangelische Kirche tief im Schatten der katholischen Konfession der Mehrheit. Kein führender Künstler seiner Zeit hat im Auftrag der Evangelischen Kirche gearbeitet.

Ob also die Evangelischen die nazarenische Gesinnung in der religiösen Kunst bejaht oder verneint haben, läßt sich nicht mit einem klaren Ja oder einem klaren Nein beantworten. Die Frage verlangt vielmehr nach einer differenzierten Betrachtungsweise, und ihre Beantwortung liegt in einem ‚sowohl als auch‘ oder in einem ‚ja, aber‘. Weder aus theologischen Gründen im allgemeinen, noch aus konfessionellen im besonderen haben es die Evangelischen abgelehnt, sich der neuen Kunstströmung als Ausdruck ihrer eigenen Frömmigkeit zu bedienen. Ebenso wenig sahen sich die Protestanten aus politischen Erwägungen veranlaßt, sich dem frommen Stil der Nazarener zu versagen. Andererseits hat die nazarenische Kunst nur in beschränktem Umfang Einzug in die evangelischen Kirchen gehalten. Dieser Spannungsbogen erklärt sich letztlich doch aus einer protestantischen Identität, die generell in der evangelischen Kirchenkunst des 19. Jahrhunderts offenbar wird. Es ist allerdings weniger eine dogmatische Identität, die den Verzicht auf die ‚katholische‘ Nazarenerkunst geboten hätte, es ist vielmehr eine Identität der Armut, eine Identität der Habenichtse. Kaum eine evangelische Gemeinde verfügte über die Mittel zu einer künstlerischen Ausstattung ihrer Kirche, deren Bau sie allein schon an den Rand des finanziellen Aderlasses geführt hatte, und dessen Verwirklichung häufig nur der Mithilfe der reicheren Geschwister aus dem protestantischen Norden zu verdanken war.

Drei Beispiele: Dillingen – Königsbrunn – Dickenreishausen

Das erste Beispiel. Mitte des 19. Jahrhunderts erfuhr das bis dahin rein katholische Dillingen einen allmählichen Zuzug von Lutheranern.³ Bis 1849 gingen

² Stabenow C./Erichsen J., Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst. Der Kronprinz und die nazarenische Kunst, in: Katalog „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ... Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.“, München 1986, S. 97ff.

³ Angaben entnommen: KDB, Stadt Dillingen an der Donau, S. 84.

sie ins zehn Kilometer entfernte Haunsheim.⁴ Vom 13. Oktober 1849 an überließ ihnen der Staat den ehemaligen Kongregationssaal des Gymnasiums zu gottesdienstlichen Zwecken. Ein Jahr später wurde das evangelisch-lutherische Vikariat Dillingen errichtet, und fast ein halbes Jahrhundert verging bis zum Bau einer eigenen Kirche. Die Christuskirche ist ein stattlicher Backsteinbau in neugotischen Formen. Allein die finanzielle Last konnte nur durch Spenden aus Norddeutschland getragen werden⁵; man hatte nun immerhin ein würdiges Dach über dem Kopf, doch begnügte man sich bei der Einrichtung der Kirche mit den Prinzipalstücken Altar, Kanzel und Taufstein sowie der Orgel, die man in schlichten neugotischen Formen ausführte. Bilder fehlen fast vollständig. Lediglich im Chor zeigte das Fenster in der Mittelachse (heute in der nördlichen Langhauswand) die beiden Reformatoren Philipp Melanchthon und Martin Luther. Eine historische Aufnahme aus der Zeit vor 1950 zeigt das Fenster noch an seinem alten Ort, darüber hinaus auch noch ein Bild des Auferstandenen am rechten Chorbogen gegenüber der Kanzel. Es teilt das Schicksal vieler Bilder aus dem 19. Jahrhundert und wurde erst kürzlich – vergessen und unbeachtet – im Turm der Kirche wiedergefunden. Die Kirche selbst befindet sich außerhalb der historischen Altstadt.

So präsentiert sich die evangelische Christuskirche in Dillingen als ein von allem Zierrat nahezu lediges Gotteshaus. Was als protestantische Nüchternheit zu gelten vermag, erweist sich aber letztlich als aus der Not geboren. Die genannten Umstände haben eine bildkünstlerische Ausstattung von vornherein ausgeschlossen. Dieser Sachverhalt bedeutet aber nicht, daß man diese Kargheit nicht doch als protestantische Eigenart empfunden und als lutherische Identität verstanden hat. Bewußt zeigte man die Hauptreformatoren vor, und zumindest das Lutherbild fehlt (bzw. fehlte) in kaum einer evangelischen Kirche.

Ein zweites Beispiel. Etwas anders stellt sich die Lage in Königsbrunn auf dem Lechfeld dar. Vor den Toren Augsburgs entwickelte sich die Ortschaft erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, und beide Konfessionen errichteten zu diesem Zeitpunkt ihre Kirchen; beide liegen an der Hauptachse der Ortschaft in respektvollem Abstand von mehreren hundert Metern voneinander entfernt. Die katholische Stadtpfarrkirche St. Ulrich wurde 1855/58 von Lorenz

⁴ Haunsheim. Protestantische Enklave. Einführung der Reformation 1603 unter Zacharias Geizkofler von Reiffeneegg und Neubau 1608/09 der Evangelischen Dreifaltigkeitskirche durch Joseph Heintz d. Ä. unter Mitwirkung von Elias Holl. Hochbedeutende Anlage als Ableger Augsburger Baukunst (vgl. Dehio, Schwaben, S. 420f.); über solche repräsentative Kirchenbauten verfügten die Protestanten in Bayerisch-Schwaben nur in Ausnahmefällen, eben in traditionell protestantischen Enklaven.

⁵ Freundliche Auskunft von Herrn Pfarrer Eugen Goschenhofer. Auch das historische Foto wurde von ihm zur Verfügung gestellt.

Hoffmann in neugotischem Stil erbaut. Derselbe Architekt zeichnete 1860/61 auch für die evangelische Stadtpfarrkirche verantwortlich, die in Größe und Form ihrem katholischen Pendant sehr nahe kommt. Ferdinand Wagner schuf in der katholischen Ulrichskirche das monumentale Deckenfresko mit dem Generalthema der Schlacht auf dem Lechfeld. Derselbe malte auch das Altarblatt in der evangelischen Kirche in nazarenischem Stil, eine Himmelfahrt Christi (Abb. 26).

Wagner reproduzierte hier den Christus Raffaels. Das Vorbild ist in jenem 1517 von Kardinal Guiliano von Medici in Auftrag gegebenen Bild zu sehen, welches sich heute in der vatikanischen Pinakothek befindet. Im Original handelt es sich zwar um eine Verklärung Christi, doch genügte Wagner geringfügige ikonographische Änderungen, um die berühmte Vorlage zu einer Himmelfahrt umzugestalten. Die beiden alttestamentlichen Gestalten Mose und Elia neben Christus wurden in Mädchenengel verwandelt, und die Zone mit den niedergestürzten Jüngern wurde ausgelassen. Die Gestalt des verklärten Christus wurde, wenn auch seitenverkehrt, getreu kopiert, Hände und Füße, den ikonographischen Bedürfnissen entsprechend, mit den Wundmalen versehen. Auch die Lichtverhältnisse blieben dieselben mit einem deutlichen Hell-Dunkel-Kontrast zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre. Allerdings sind gerade in der Farbgebung und in der Form deutliche Glättungen zu spüren. Die in Raffaels Verklärung noch vorhandene stürmische Bewegtheit, beispielsweise im zerzausten Haar Christi, ist in Wagners Himmelfahrt einer sanften Unnahbarkeit gewichen. Die Haare liegen nun ruhig und langfallend am Kopf an. Der krause Bart ist zu einem Bärtchen geworden. Christi Gewand ist jetzt noch stärker die Lichtquelle selbst, während bei Raffael das Hell-Dunkel-Spiel mit der dahinter liegenden Helligkeit kontrastiert. Neu bei Wagner ist das gegenüber der Gloriole noch einmal hellere Dreieckssegment, das Christi Haupt wie ein Nimbus umgibt.

Dasselbe Antlitz Christi blickt dem Betrachter auch in der benachbarten Ulrichskirche vom großen Deckenbild entgegen. Das ist nun nicht mehr verwunderlich, wenn es derselbe Maler geschaffen und dieselbe Vorlage Raffaels Pate gestanden hat. Konfessionell bedingte Animositäten werden hier zumindest in der Wahl des Christusbildes nicht sichtbar. Den Lutherischen wie den Katholischen schien das von der italienischen Renaissance geprägte Christusbild gleichermaßen das Angemessene. Daraus den Schluß zu ziehen, die beiden Konfessionen wären optisch verwechselbar geworden, entspräche jedoch nicht der Wirklichkeit. Trotz desselben Architekten und desselben Künstlers atmen die beiden Kirchen von Königsbrunn eine grundverschiedene Atmosphäre. Die Ulrichskirche tradiert noch ungebrochen mittelalterlichen Geist. Dazu tragen die beiden Seitenaltäre, der konsequenter ausgewiesene Chorraum, die freskante Bildausstattung und das mystische Dunkel des Raumes bei. Die evangelische Stadtpfarrkirche wirkt hingegen nüchtern. Das

Altarblatt im schlichten neugotischen Aufbau ist das einzige Bildwerk der Kirche. Sie besitzt auch nur die Prinzipalstücke Altar, Kanzel und Taufstein, dazu ein Langhaus mit streng geordneten Gestülsblöcken. An die Stelle des Freskos ist eine hölzerne Kassettendecke getreten, und die Wände sind schlicht hell verputzt. Die lutherische Kirche ist ein weiter, heller Predigtsaal, wie er schon von den großen, barocken Markgrafenkirchen verwirklicht und von den klassizistischen Kirchenhallen konsequent fortentwickelt wurde. Die Ulrichskirche hingegen blieb eine mystische Feierkirche, durchsetzt mit den Elementen der Ecclesia triumphans.

Ein drittes Beispiel. Handelte es sich bei den ersten beiden Kirchen um Neubauten mit zeitgenössischen Ausstattungen, so führt uns der nächste Weg nach Dickenreishausen unweit von Memmingen zu einer vergleichsweise alten Kirche. Der 1752 aufgeführte Neubau ersetzte eine wesentlich ältere, mittelalterliche Kirche. Bereits 1532 predigte hier mit Hans Roth der erste lutherische Pfarrer. Als man im 19. Jahrhundert die bestehende Ausstattung teils geringfügig erweiterte, teils ersetzte, blickte Dickenreishausen also auf eine dreihundertjährige lutherische Tradition zurück. Am Beginn des 19. Jahrhunderts kamen drei Tafelbilder in die Kirche. Pünktlich zur dritten reformatorischen Säkularfeier 1817 wurde ein ganzfiguriges Portrait des Reformators Martin Luther in den Chor der Kirche gehängt (Abb. 27). Gemalt hat es Friedrich Küchlin, der auch die Lutherbilder für Volkrathshofen (Stadt Memmingen) und Woringen (Lkr. Unterallgäu) geschaffen hat. Die Lutherbildnisse Küchlins entsprechen insofern dem Geist der Romantik, als sie wieder zum ‚authentischen‘ Lutherportrait zurückkehren und sich die Cranach'schen Grundtypen zum Vorbild nehmen.⁶ Luther in der Tracht des gelehrten Theologen unterstreicht die Wissenschaftlichkeit des protestantischen Bekenntnisses. Sein Bildnis gehört (bzw. gehörte) zur Standardausstattung einer lutherischen Kirche, nicht nur in Schwaben, sondern überall; es ist Ausdruck der eigenen Identität und gibt gleichzeitig der Überzeugung Ausdruck, daß allein hier das Wort recht verwaltet und gepredigt wird.

Zwei kleinere Tafelbilder, Stiftungen der Wirtsleute Johannes Brader und seiner Frau von 1818, sind noch echte Schöpfungen des lutherischen ‚Bauernbarock‘, wie er vor allem von den Emporenmalereien der dörflichen protestantischen Kirchen her bekannt ist.⁷ Die ‚Opferung Isaaks‘ folgt frei der

⁶ Vgl. Rietschel C., Lutherbilder des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Aust.-Kat. Luther im Portrait, Wanderausstellung 1983/84, Hrsg. Stadt Bad Oeynhausen 1983, S. 16; Sörries R., Das Bildnis des Reformators. Zeugnisse der Lutherverehrung aus drei Jahrhunderten, in: Aust.-Kat. Luther in Erlangen, 11. Nov. bis 4. Dez. 1983, hrsg. von H.-O. Keunecke, Erlangen 1983 (= Schriftenreihe der Universitätsbibliothek Erlangen 15), S. 71f.

⁷ Poscharsky, Sörries, Lange, Beer, Emporenmalerei, in: Kirche und Kunst, 64. Jg., 1986/2, S. 30–51.

Vorlage nach Matthäus Merian.⁸ Wie nicht anders zu erwarten, sind beide Gemälde noch völlig frei von jeglicher romantischer oder nazarenischer Gesinnung.

Als man gegen Ende des 19. Jahrhunderts 1897 anlässlich einer durchgreifenden Kirchenrenovation neben Buntfenstern und einer Orgel auch einen neuen Altar anschaffte, wählte man für diesen – wie selbstverständlich – neugotische Formen.⁹ Zwischen 1817 und 1897 hatte sich also auch in der protestantischen Kunst ein Wandel hin zu romantischen Formen vollzogen. Wie lange dabei auch die nazarenische Gesinnung ihren Einfluß geltend machte, beweist das Deckenbild in Dickenreishausen (Abb. 28). Es zeigt – wie vorher in Königsbrunn – die Himmelfahrt Christi nach dem Raffael'schen Verklärungsbild (Abb. 29). Der Vergleich der beiden Bildausschnitte zeigt eine fast noch strengere Kopie als in Königsbrunn. Das Bild stammt von dem Nürnberger Kunstmaler Bär und wurde erst 1914 angebracht.¹⁰ In der traditionell lutherischen Gemeinde von Dickenreishausen kannte man demnach ebenfalls keinerlei Vorbehalte gegen Bilder im nazarenischen Stil, man hat im Gegenteil sehr lange daran festgehalten. Darüber hinaus ist auch der Innenraum der Kirche in Dickenreishausen nicht gar so karg. Zu diesem Eindruck tragen etliche Tafelbilder und der weitgehend erhaltene Rokokostuck (noch von 1752) bei wie auch die buntornamentierten Fenster und der recht ansehnliche Altar mit hochragendem Gesprenge.

Das historische Umfeld

Die drei genannten Beispiele – Dillingen, Königsbrunn und Dickenreishausen – zeigen nicht nur drei recht unterschiedliche Ausstattungsvarianten lutherischer, schwäbischer Kirchen im 19. Jahrhundert, sondern sie beschreiben auch an drei Objekten das jeweils verschiedene historische Umfeld, in dem sich lutherische Kirchenkunst entfalten konnte. Da ist zum ersten die für Bayerisch-Schwaben typische Situation der Diaspora.

Statistische Erhebungen zwischen 1818 und 1895 lassen einen Anstieg der protestantischen Bevölkerung lediglich von 13,16 auf 14,08 Prozent am Anteil der Gesamtbevölkerung erkennen. Innerhalb einer katholisch geprägten Umwelt (über 85%) befinden sich also die Lutheraner in einer absoluten

⁸ Erstaussgabe der berühmten Stiche zum Alten und Neuen Testament bei Lazarus Zetzner, Straßburg 1630.

⁹ Den Altar schuf der Memminger Schreinermeister Leonhard Vogt, der auch die Altäre in den evangelischen Kirchen von Frickenhausen (1893), Kempten-St. Mang (1896) und Woringen (1892) lieferte.

¹⁰ Freundliche Auskunft von Herrn Pfarrer Hartmut Bezzel.

Minderheit.¹¹ Doch sind die Zahlen allein für sich nicht aussagekräftig genug. Es ist das Milieu, in dem die beiden Konfessionen miteinander leben und auskommen mußten. Allein die Landschaft ist katholisch, und wer durch Bayerisch-Schwaben reist, sieht jeweils schon von weitem die Zwiebeltürme über den Dörfern. Die Kirchen der Lutheraner stehen in ihrer Kleinheit und Bescheidenheit oft ganz im Schatten der mächtigen Pfarrkirchen, so etwa in Langerringen (Kreis Augsburg). Die kleine Saalkirche, erbaut 1834/35, zählt zu den frühesten protestantischen Kirchenbauten des Jahrhunderts in Schwaben und nimmt sich im Vergleich zur stattlichen Barockkirche St. Vitus wie ein Bethaus aus; sie besitzt anstelle eines Kirchturmes nur einen bescheidenen Dachreiter. Bei Dillingen haben wir darauf hingewiesen, daß die evangelischen Kirchen meist überhaupt nicht im Zentrum erbaut wurden. Dies galt auch für die evangelische Stadtpfarrkirche von Mindelheim. Vor den Toren der Stadt liegt der große Friedhof und noch dahinter die evangelische Kirche.

Was sich an der Größe und der Lage der evangelischen Kirchen ablesen läßt, ließe sich durch vielerlei andere Beobachtungen untermauern; die evangelische Minderheit war keine gleichberechtigte, sondern eine geduldete;¹² die Situation in der Diaspora war höchst gespannt.¹³ In seiner Monographie „Die Protestanten in Bayern“ charakterisiert Claus-Jürgen Roepke¹⁴ die Epoche Ludwig I. als die „Kampfjahre des bayerischen Protestantismus“, in denen „... die evangelische Kirche in Bayern [durch den Staat] in einer Weise bedrängt wurde, wie es eigentlich nach der Aufklärung hätte kaum mehr möglich sein können“.

Daß, wie in Königsbrunn, in einem neuaufblühenden Gemeinwesen beide Konfessionen zumindest optisch gleichrangig miteinander wachsen konnten, ist in Bayerisch-Schwaben wohl eher die Ausnahme und hier durch die Nähe der Industriestadt Augsburg bedingt. Gleichwohl bezieht sich die Harmonie der Konfessionen nur auf die optische Form des Kirchenbaues und die unbekümmerte Auftragsvergabe an den katholischen Künstler, doch bewahren sich auch hier die Gemeinden ihre konfessionelle Identität.

Neben der typischen Diasporasituation sind in Bayerisch-Schwaben jedoch auch alteingesessene lutherische Gemeinden anzutreffen, die eine seit der Reformation ununterbrochene Tradition besitzen. Hierzu zählen etwa das kleine protestantische Gebiet um Haunsheim unmittelbar an der württembergischen Grenze oder die ehemals freie Reichsstadt Memmingen mit den

¹¹ Die Angaben sind entnommen Beck H., *Das kirchliche Leben der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern*, Tübingen 1909, S. 197.

¹² Vgl. z. B. den Kniebeugenerlaß, der die Soldaten mit lutherischem Bekenntnis zum Kniefall vor der Monstranz zwang.

¹³ Dies galt auch noch für 1909, dem Erscheinungsjahr von Becks Arbeit, a.a.O. 11, S. 210.

¹⁴ München 1972, S. 352.

umliegenden Dörfern, wozu auch das erwähnte Dickenreishausen gehört.¹⁵ Diese Beobachtung führt uns unmittelbar zu den Anfängen der Reformation im 16. Jahrhundert, ohne die das Luthertum in Bayerisch-Schwaben in seiner Zersplitterung nicht zu verstehen ist. Bekanntlich zählten die Reichsstädte zu den Trägern der Reformation, so auch Memmingen, wo die Reformation schon in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts durchgeführt wurde. 1529 hatte man sich der Protestation in Speyer angeschlossen, 1530 trat man mit der *Confessio Tetrapolitana* vor Kaiser und Reich.¹⁶ Die Reformation wurde ebenfalls in Kempten (1527) wie auch in Augsburg (1534–37) durchgeführt und erfaßte damit weite Teile Schwabens. Im Schmalkaldischen Krieg (1546–47)¹⁷ wurden die Evangelischen allerdings besiegt, und die Gegenreformation gewann verlorenes Terrain zurück. Der Augsburger Religionsfriede 1555 besiegelte dann das Schicksal Schwabens. Die meisten Gebiete waren wieder katholisch geworden. Allein Memmingen konnte im Umfeld des Fürstbistums Augsburg, der Fürstabtei Kempten und der Reichsabtei Ottobeuren seine lutherische Verfassung bewahren.

Sowohl die territoriale Umklammerung durch das katholische Bekenntnis als auch starke Einflüsse der – zumal in Kunstfragen radikalen – reformierten Schweiz und des benachbarten Württemberg trugen zu einer eigenen Prägung lutherischen Glaubens bei, die man mundartlich auch als „heedlutherisch“ (hartlutherisch) bezeichnete. Mit einem Bildersturm hatte man die katholische Vergangenheit beiseite gefegt und mit einer asketischen Liturgie setzte man sich vom Pomp der katholischen Messe ab. Das alles konnte auf die Kirchenkunst der Lutheraner nicht ohne Einfluß bleiben. Daraus resultieren zweifellos die oben geschilderten Kirchenräume, die sich besonders durch eine blockhafte Verfestigung des Gestühls, durch die dominante Stellung der Kanzel und durch die Minimierung des bildlichen Schmuckes auszeichneten. Durch nichts sollte in diesen Räumen die Aufmerksamkeit von der Predigt abgelenkt werden, und die angestrebte Helligkeit war Sinnbild für die Klarheit des Wortes. Diese Voraussetzungen waren weder für eine bildkünstlerische Ausstattung des Kirchenraumes im allgemeinen, noch für einen Einfluß nazarenischer Gesinnung im besonderen besonders günstig.

¹⁵ Evangelisch im Unterallgäu (Dekanatsführer Memmingen), hg. von der Pfarrkonferenz des Evang.-Luth. Dekanates Memmingen, Erlangen 1986.

¹⁶ Mitunterzeichner der *Conf. Tetrapolitana* waren Lindau, Konstanz und Straßburg. Die *Conf. Tetrapolitana* ist vergleichbar mit der *Confessio Augustana*, die ebenfalls 1530 in Augsburg dem Kaiser übergeben und von der überwiegenden Mehrheit der lutherisch gesinnten Territorien getragen wurde. Weil die genannten oberdeutschen Städte, darunter Memmingen, unter reformiertem (zwinglianischem) Einfluß dem Artikel X. über das Abendmahl nicht zustimmen konnten, entwarfen sie ein eigenes Bekenntnis.

¹⁷ Im Schmalkaldischen Bund hatten sich die evangelischen Territorien zu einer Art Notbund gegen den Kaiser und seine militärische Übermacht zusammengeschlossen.

Neubauten und Neuausstattung

Die dennoch nicht von der Hand zu weisende Dominanz romantischer und nazarenischer Gesinnung in der evangelischen Kirchenkunst des 19. Jahrhunderts muß deshalb als innerer Widerspruch im schwäbischen Luthertum bezeichnet werden. Dieser Widerspruch wird uns abschließend noch beschäftigen. Es zeigt sich nämlich, daß bei evangelischen Kirchenbauten seit der Mitte des Jahrhunderts durchweg der neugotische Stil Einzug hielt.¹⁸ Gleiches gilt für die architektonischen Elemente der Innenausstattung bei Altar, Kanzel, Taufstein und Orgel. Beim Bild hat sich – seien es Altarbild, Decken- oder Wandbild oder Buntfenster – die romantische Stimmung durchgesetzt. Neugotischer Stil und nazarenische Malerei galten aber in gleicher Weise als Elemente der katholischen Erneuerung und der national-katholischen Politik Bayerns. So bedienten sich also die Lutheraner Schwabens ohne erkennbaren Widerspruch der künstlerischen Ausdrucksmittel der anderen Konfession.

Dies muß allerdings in der Relation zur statistischen Häufigkeit gesehen werden. Sieht man von den klassizistischen Bauten ab, so entstehen im 19. Jahrhundert bis zur Jahrhundertwende¹⁹ nur ein Dutzend Neubauten, die fast ausschließlich im neugotischen Stil und ebensolcher Ausstattung gehalten sind.²⁰ Sie entstehen um die Jahrhundertmitte, in der Mehrzahl aber erst danach, gehäuft in den 90er Jahren. So kann für die neugotische Bauweise in erster Linie das ‚Eisenacher Regulativ‘ von 1861 verantwortlich gemacht werden.²¹ Die schwäbischen Lutheraner schließen sich hier also lediglich dem allgemeinen Trend der deutschen protestantischen Kirchenarchitektur an.

¹⁸ In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominiert noch der klassizistische Stil: Aufhausen (Lkr. Donau-Ries) 1822, Augsburg, Ev. Friedhofskirche 1825/26, Langeringen (Lkrs. Augsburg) 1834/35.

¹⁹ Das Jahr 1900 ist hier allerdings willkürlich, denn es zeigt sich, daß über die Jahrhundertwende hinweg im selben Stil weitergebaut wird.

²⁰ Kempten, Ev. Friedhofskapelle 1839/41, Königsbrunn, Ev. Stadtpfarrkirche (Lkr. Augsburg) 1859/61, Immenstadt, Erlöserkirche 1861/62, Neu-Ulm, Petruskirche 1863/67, Lindau-Reutin, St. Verena 1870/71, Nördlingen, Ev. Friedhofskapelle 1874/75, Dillingen, Ev. Stadtpfarrkirche 1891/92, Brachstadt, St. Maria Magdalena (Kreis Donau-Ries) 1895, Bad Wörishofen 1896, Mindelheim, Ev. Stadtpfarrkirche 1897/98, Augsburg, St. Markus 1898, Lindau-Aeschach, Christuskirche 1899/1901.

²¹ Auf der Konferenz der deutschen evangelischen Kirchenregierungen 1861 in Eisenach wurde erstmals eine Verordnung über den protestantischen Kirchenbau erlassen und zur Empfehlung weitergegeben. Freilich werden hier nicht innovative Neuerungen beschlossen, sondern es wird der status quo zementiert. § 3 des Regulativs bestimmt: „Die Würde des christlichen Kirchenbaus fordert Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten christlichen Baustyle und empfiehlt in der Grundform des länglichen Vierecks neben der altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen Bauart vorzugsweise den sog. germanischen (gothischen) Styl.“ Veröffentlicht wurde das Eisenacher Regulativ u. a. in: CKB, 1862, S. 113–121.

Neben den Neubauten muß lediglich eine geringe Zahl älterer Kirchen erwähnt werden, die im 19. Jahrhundert eine (teilweise) Neuausstattung erhalten. Den historischen Umständen entsprechend finden sich diese nur im Memminger Gebiet und im paritätisch besetzten Kempten.²² Die Umgestaltungen von Kempten-St. Mang und Memmingen-U.L.F. fielen ausgesprochen moderat aus, sie haben den ursprünglichen Charakter kaum verändert. Der ‚neogotische‘ Altar der St. Mangkirche ist eine Kopie nach verschiedenen Werken Tilman Riemenschneiders durch den Memminger Schreinermeister Leonhard Vogt.²³ Dazu treten an neuer Ausstattung eine Serie von Buntfenstern. Die Freilegung spätgotischer Fresken in Memmingen-U.L.F. 1893 unterstreicht auch hier die Tendenz zum Bewahren des Alten. Der neugotische Schnitzaltar von Georg Schmid fällt kaum ins Gewicht. Etwas sorgloser gingen mit der Tradition die umliegenden Dorfgemeinden um, ihre Kirchen erfuhren teilweise eine durchgreifende Erneuerung im Stil der Zeit. Hier finden sich sogar Deckenmalereien.

Die ev. Friedhofskirche in Nördlingen

Aber selbst bei den Neubauten ist der nazarenische Einfluß selten dominant. Allerdings wird diese Beobachtung auch durch die ‚Restaurierungen‘ unseres Jahrhunderts relativiert, die bekanntermaßen mit dem 19. Jahrhundert nicht immer sehr behutsam umgingen. Den vollständigsten Eindruck einer Kirche dieser Zeit hinterläßt die evangelische Friedhofskirche von Nördlingen aus den Jahren 1874/75; die den Raum mitprägende Dekorationsmalerei wurde allerdings erst 1983 nach Befunden wiederhergestellt (Abb. 30). Die gesamte Anlage beherrscht eine gewisse akademische Kühle; neugotische Architektur und Ausstattung sind gewissermaßen mit Maßband und Zirkel von Professor Georg Eberlein aus Nürnberg²⁴ entworfen. Der fünfsachsige Raum mündet in einen stark eingezogenen Chor, dessen mystisches Dunkel von hell strahlenden Buntfenstern aufgebrochen wird.²⁵ Die Glasmalereien zeigen dreimal Christus, den Auferstandenen, den Himmelfahrenden und den Weltenrichter

²² Dazu zählen Dickenreishausen, Enkingen, Frickenhausen, Kempten-St. Mang, Lauben, Memmingen-Unsere Liebe Frau, Volkrathshofen, Woringen.

²³ Evangelische St. Mangkirche in Kempten, Schnell & Steiner Kunstführer Nr. 1354, München 1982, S. 7. Demnach war dieser Altar auf der Weltausstellung 1894 in Chicago preisgekrönt und wurde 1896 von dem Fabrikanten Heinrich Gyr für die Evangelische Gemeinde erworben.

²⁴ Professor für gotische Architektur an der Kunstgewerbeschule Nürnberg.

²⁵ Glaserarbeit Hermann Henning, Nördlingen, nach Entwürfen von Eberlein, gestiftet 1877 von der Evang.-Luth. Gemeinde der Stadt Nördlingen.

(Abb. 31) und sind von einem großen Ernst getragen, der sicherlich dem Gesamtcharakter einer Friedhofskirche entspricht.

Dem Zusammenhang von Tod, Auferstehung und Gericht ist auch das übrige Bildprogramm unterworfen. Ein Posaunenengel über dem Eingang zum Chor verkündet: „Siehe, ich komme bald und mein Lohn mit mir!“ An der Holztonne mahnen vier Gerichtsenkel und ein Prophet an den Tod und den zweifachen Ausgang des Gerichts. Der erste Engel (vom Eingang her): „Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen.“ Der zweite Engel: „Christus hat dem Tod die Macht genommen.“ Ein Prophet: „So spricht der Herr: Siehe, ich will Eure Gräber aufthun.“ Der dritte Engel: „Und werden hervorgehen, die da Übels gethan haben, zum Gericht.“ Der vierte Engel: „Die aber Gutes gethan haben zur Auferstehung des Lebens.“ In typisch protestantischer Weise werden die figürlichen Bilder zum Träger des Wortes, das allein eindeutig ist. Die Mahnung an das Gericht und seinen zweifachen Ausgang, die über diesem Raum steht, entspricht gängiger Dogmatik. Daß dies explizit so ausgesprochen wird, kann als Ausdruck einer eher konservativen Theologie verstanden werden.

Außer den Aposteln sind Darstellungen von Heiligen in evangelischen Kirchen ungebrauchlich. Eine Ausnahme bildet der Kirchenpatron, der in der Gestalt des Hl. Emmeram am Chorbogen der Nördlinger Friedhofskirche dargestellt ist; sein Pendant gegenüber ist der Hl. Paulus. Buntfenster, figürliche Bilder an Wand und Decke sowie die sorgfältig eingesetzte Dekorationsmalerei unterstützt von schwarzen Paramenten prägen den Raum. Er wirkt damit keineswegs karg, aber auch nicht überladen; seine nicht zu leugnende Kühle harmoniert gut mit dem stillen Ernst einer Kirche auf dem Friedhof, Pathos und Sentimentalität fehlen gleichermaßen. Versteht man beides im volkstümlichen Sprachgebrauch als *Signum nazarenischer Bildnererei*²⁶, so ist ein solcher Einfluß in Nördlingen nicht nachweisbar.

Künstler aus der Nazarener Schule Ludwig Thiersch und Ferdinand Wagner

Wenn schon keine Künstler, die dem Nazarenerkreis im engeren Sinn zuzurechnen sind, in evangelischen Kirchen Bayerisch-Schwabens gewirkt haben, so finden sich allerdings Schüler aus der zweiten Generation. An erster Stelle

²⁶ „Nazarenisch‘ bezeichnet im Sprachgebrauch der Nichtfachleute eine blutleere und sentimentale religiöse Imagerie, die bis zum Zweiten Weltkrieg lebendig war und ihren Ausläufern noch heute faßbar ist“, definiert Metken Sigrid, a.a.O., S. 365.“

zu nennen ist Ludwig Thiersch²⁷, er schuf zwei großformatige Gemälde²⁸ in der St. Mang-Kirche in Kempten (1868), das monumentale Leinwendepos des Engelsturzes in der Erlöserkirche zu Immenstadt (1882) und das Altarbild in Brachstadt (1895) mit dem Brotbrechen in Emmaus. Außerdem lieferte er die Vorlagen für die 1896 gestifteten Buntfenster ebenfalls in Kempten-St. Mang. Thiersch war Schüler von Julius Schnorr von Carolsfeld²⁹, lebte dann von 1849 bis 1852 in Rom, wo er vor allem von Raffael beeinflusst wurde. Thiersch war ein echter Kosmopolit und bereiste u. a. Athen, St. Petersburg, Jerusalem, Wien und Paris, wo er auch überall Zeugnisse seines Schaffens hinterließ. In seiner engeren Heimat wirkte er außer in Schwaben in Berchtesgaden und Schloß Linderhof.

Dem, was man nazarenisch nennt, entspricht am ehesten sein Altarbild in Brachstadt (Abb. 32). Scheinbare Erdennähe und eine reale Schaubarkeit des irdischen Jesus verbinden sich mit einer verkärten Christusschau. Dem entspricht natürlich die Wahl des Emmausmotivs, das als nachösterliches Geschehen genau auf dieser Grenze des schon Auferstandenen, aber noch nicht Entrückten steht. Die klare Faßlichkeit der Christusgestalt in seiner historisierenden Auffassung steht aber in einem eklatanten Widerspruch zum biblischen Geschehen, wo er sich gerade als der Unfaßbare dem Menschlichen entzieht. Das Nachtmahl zu Emmaus wird in eine Abendmahlsfeier umgestaltet, die Christus im Angesicht der Gemeinde von Brachstadt vollzieht. Unübersehbar stehen die Vasa Sacra auf dem gedeckten Tisch. In dieser Verfügbarkeit Christi besteht der theologische Fehlgriff der nazarenischen Bibelmalerei. Christus ist aber auch der Unnahbare, der leidlos durch die Passion hindurch geschritten ist; sein unnatürlicher Augenaufschlag zeigt seine ausschließliche Ausrichtung an dem, der ihn gesandt hat. Christus ist dem Menschen scheinbar nah, doch unendlich von ihm entfernt. Eine solche ‚makellose‘ Christologie wird man später als den Sündenfall der Nazarenerkunst bezeichnen.

Aus dieser inneren Einstellung ergibt sich auch die Wahl der von den Nazarenern bevorzugten Motive, die häufiger nachösterliche Themen als solche aus dem Leben Jesu zum Inhalt haben. Letztere fehlen freilich auch bei Thiersch nicht, wie etwa der heroische Gebetskampf Christi im Garten Gethsemane oder die Auferweckung von Jairi Töchterlein (Abb. 33). Beide Male erscheint Christus als Heros, einmal unberührt von aller menschlichen Anfechtung, das andere Mal begabt mit übermenschlichen Fähigkeiten. Auch

²⁷ Thieme/Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 33, S. 36, geb. 12.04. 1825 in München, gest. 10.05. 1909 ebd.

²⁸ Bildthemen: Jesu Gebet im Garten Gethsemane und Auferweckung der Tochter des Jairus.

²⁹ J. Schnorr von Carolsfeld war seit 1827 Professor der Akademie in München.

diese beiden Themen lassen sich – christologisch gesprochen – der göttlichen Natur Christi zusprechen. Beide Bilder sind vom Stil her allerdings nicht als ‚nazarenisch‘ einzustufen. Die Totenerweckung ist eine biblische Historienmalerei, der Gebetskampf ist in seiner psychologisierenden Haltung Ausdruck deutscher Romantik.

Thiersch wird man also mit der Kategorie ‚Nazarener‘ allein nicht gerecht. Er ist ein damals vielbeschäftigter Gebrauchsmaler, dessen Repertoire auch biblische Motive umfaßt, die er teils im Stil der Nazarener, teils im Stil der Historienmaler umsetzt. Letzterem ist auch der monumentale ‚Engelsturz‘ in Immenstadt zuzurechnen, eine riesige Leinwand mit einem Motiv, dessen Existenz in einer lutherischen Kirche nicht ohne weiteres zu vermuten ist. Für ein ähnliches Motiv mit dem Kampf von Engeln und Teufeln, das in der Nürnberger Kunsthalle 1882 zu sehen war, erhielt Thiersch auch nicht geringe Kritik. Man hielt dies für eine Verirrung, wie man sie in keiner Kirche aufstellen möchte.³⁰

Von etwas anderem Zuschnitt war der Historienmaler und Freskant Ferdinand Wagner.³¹ Auch er lernte bei Schnorr von Carolsfeld in München sowie bei Cornelius, auch er hegte eine Vorliebe für Raffael³². Wagner war jedoch im Gegensatz zu Thiersch ausgesprochen bodenständig und wurde nur in seiner bayerisch-schwäbischen Heimat tätig. Er malte zahlreiche Altarbilder, aber auch Fresken, teils mit profanen Sujets. Sein einziges Gemälde in einer evangelischen Kirche findet sich in Königsbrunn, das wir oben besprochen haben. Er entspricht wohl am ehesten dem Bild des Nazareners, sein Wirken in der protestantischen Kirche blieb allerdings auf dieses eine Beispiel beschränkt.

Biblische Fresken an Wand und Decke waren wohl eher die Ausnahme. Auf das von Professor Bär gemalte Himmelfahrtsbild (Abb. 28) an der Decke in der Kirche von Dickenreishausen wurde schon hingewiesen. Ebenfalls an der Decke befindet sich eine gemalte Bergpredigt in der Kirche von Lauben, Lkr. Memmingen (Abb. 34).

Nazarenertum und Romantik *Die Schreinerei des Leonhard Vogt in Memmingen*

Nazarenertum und Romantik stellen sicherlich keine Gegensätze dar; will man allerdings den in den lutherischen Kirchen Bayerisch-Schwabens vorherrschenden Charakter näher spezifizieren, so wählt man trotzdem besser

³⁰ Ikonographisches Thema war die Versuchung Christi. Vgl. CKB 1883, S. 3.

³¹ Vgl. Beitrag von Richard Wagner.

³² Vgl. sein Altarblatt in Königsbrunn, oben Beispiel zwei.

den Begriff der Romantik als den das Nazarenertums. Suchte das Nazarenertum eine harmonische Verbindung des deutschen Mittelalters mit der italienischen Renaissance, so konnte sich die deutsche Romantik durchaus mit einer Verherrlichung des germanischen = gotischen Stils begnügen. Das italienische Element ist in den Werken von Thiersch und Wagner sicherlich vorhanden, es ist jedoch im Ganzen nicht vorherrschend. Überall aber begegnet man in den lutherischen Kirchen des 19. Jahrhunderts dem gotischen Stil, insbesondere einer Vielzahl neugotischer Altäre. Die beschriebenen Altartafeln von Königsbrunn und Brachstadt befinden sich selbstverständlich in einem neugotischen Retabel, noch beliebter waren jedoch die Schnitzaltäre, die sich gerne an mittelalterlichen Vorbildern (z. B. Riemenschneider) orientierten.

Unter den Herstellern der Schnitzaltäre begegnet mehrfach der Name Leonhard Vogt. Er fertigte u. a. die Altäre für die evangelischen Kirchen in Woringen (1892), Kempten-St. Mang (1896) und Dickenreishausen (1898). Sie sind in neugotischen Formen gehalten und orientieren sich bewußt an mittelalterlichen, deutschen Vorbildern. Vogt besaß eine Werkstatt in Memmingen, „ein Atelier für christliche Kunst“, und bot „Stylvolle Ausführung von Altären, Kanzeln, Chorgestühlen, Statuen etc. aus Holz“ (Abb. 35) an, wie dies einer ganzseitigen Anzeige aus dem Christlichen Kunstblatt des Jahrgangs 1890 zu entnehmen ist. Das Inserat ist ein Pasticcio aus gotischen Formen und Versatzstücken, es zeigt u. a. den Blick in einen gotischen Chor mit einem himmelstürmenden, filigranen Altar. Damit schwimmt Vogt auf der romantischen Welle, der allein der gotische Stil als angemessen erschien. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann man sich gegen den antiken Einfluß im Klassizismus zu wenden und favorisierte das germanische, sprich gotische Empfinden. Die christliche Kunst war voll in diesen Sog geraten, und noch zu Ende des Jahrhunderts konnte Vogt mit diesem Stil seine Auftragsbücher füllen.

Es fehlt auch nicht an theoretischen Begründungen, in denen etwa der barocke Altar ebenso abgelehnt wird, wie der schlichte und transportable reformierte Tischaltar. Man sah durchaus die Nähe zum katholischen Meßopferaltar, ohne dies als Anfechtung zu empfinden. Ich greife nur ein Wort aus der evangelischen Publikation „Christliches Kunstblatt“ heraus, weil es sehr nahe am Zeitgeschmack ist: „Der wiedererwachte künstlerische Sinn, der sich auf kirchlichem Boden so vielfältig geltend macht ... muß dahin streben, das gänzlich Geschmacklose und darum Anstößige durch stilgerechtes Neues zu ersetzen. Bei kirchlichen Neubauten aber darf vorausgesetzt werden, daß eine besondere Aufmerksamkeit darauf verwendet werde, den Altar, als den Ort der erhabensten christlichen Feier, in Übereinstimmung mit dem Ganzen, schön und würdig herzustellen.“³³ Daß dies nur im gotischen Stil angemessen

³³ CKB 1861, S. 182.

geschehen kann, wird dann in einem Beispiel beschrieben. Gewürdigt wird der neue, 1840 geweihte Altar der großen lutherischen Domkirche zu Bremen: „Der neue Altarbau ... besteht wesentlich ... aus einer dem gothischen Stile des Gebäudes entsprechenden, sich hoch aufgipfelnden, vielfältig durchbrochenen und von Fialen gestützten Rückwand von mächtigen, nach dem entferntesten Ende des großen Hauptschiffes hin ins Auge fallenden Dimensionen, deren Mitte ein großes, schönes Altarbild einnimmt.“³⁴ Vogt orientiert sich genau an diesem Geschmack.

Der gerade zitierte Bremer Altar besaß als Retabelbild eine Kopie nach Raffael. Die Vogt'schen Altäre besitzen keine Retabelbilder, sondern Reliefs und Skulpturen. Sie bieten dem Einfluß nazarenischer Malerei keinen Raum, vorherrschend bleibt das gotische Empfinden. Bei der geringen Anzahl der Altäre in unserem Raum läßt sich hieraus noch keine Programmatik ablesen. Es könnte jedoch sein, daß tatsächlich in den evangelischen Kirchen Bayerisch-Schwabens sich zwar im Zuge der Romantik der gotische Stil voll durchgesetzt hat, die nazarenische Malerei hingegen nicht dieselbe Akzeptanz erfuhr. Wir haben eben nur sehr wenige nazarenische Malereien in den evangelischen Kirchen. In voller Blüte stand dagegen die Glasmalerei, die bald in jede evangelische Kirche Einzug gehalten hatte. Auch die bunten Kirchenfenster, meist christuszentriert, die Evangelisten darstellend oder auch mit den Portraits der Reformatoren, galten als mittelalterlich. Die Vielzahl der Buntfenster³⁵ erlaubt nicht, im einzelnen auf sie einzugehen, zumal auch keines als ‚nazarenisch‘ bezeichnet werden kann. Die schillernde Welt der bunten Kirchenfenster ließ das Ideal des Mittelalters so sehr lebendig werden, daß hierfür immer potente Stifter gewonnen werden konnten. Wo dies nicht möglich war, finden sich im Einzelfall sogar ersatzweise transparente Folien (Abb. 36).

Überkonfessionell oder konfessionslos?

Architektur, Altäre, Fenster und Malerei der lutherischen Kirchen Schwabens folgen den Idealen der Romantik. Diese Tendenz setzt sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch und bleibt bis ins 20. Jahrhundert hinein lebendig. Mit einer gewissen Verzögerung macht man sich die in Deutschland vorherrschenden Gedanken zur christlichen Kunst zu eigen. Es ist beileibe kein schwäbisches Spezifikum, daß sich in diesem Zeitalter die Vorstellungen der

³⁴ Ebd.

³⁵ Bemalte Kirchenfenster finden sich u. a. in Kempten-St. Mang, Memmingen, Brachstadt, Dillingen, Mindelheim, Nördlingen.

Protestanten und der Katholiken sehr nahe kommen. Gleichwohl haben wir dies als einen inneren Widerspruch bezeichnet, daß das schwäbische Luthertum gerade in der Situation einer exponierten Diaspora der Kirchenkunst der anderen Konfession kein eigenes Programm entgegenzusetzen vermochte. Der Widerspruch verdichtet sich noch unter dem Gesichtspunkt, daß die reformatorische Lehre keineswegs eine harmonische Ehe mit der Romantik einzugehen vermag. So ist beispielsweise der gotische Kirchenbau die Architekturform der vorreformatorischen Zeit; der geschönte, glatte und leidlose Christustyp der nazarenischen Malerei ist ein trauriges Zerrbild der ‚Theologia crucis‘ Martin Luthers. Alle von evangelisch theologischer Seite geführten Gefechte für das Ideal der Romantik werden mit Scheinargumenten geführt. Aus reformatorischer Sicht gibt es keine Begründung für einen himmelwärtsstrebenden Altaraufbau, ein Tisch genügt. Mit den Worten ‚kirchliche Würde‘, ‚heiligster Zweck‘ und ‚Gefühl‘ überwand man seine ureigenste theologische Position: „Wenn wir nun fragen nach dem Wie (des Altares R. S.), so können wir den puritanisch kahlen Tisch unmöglich schön finden; auch widerstreitet es unserem Gefühle von kirchlicher Würde, einen solchen, wie er auch zu profanen, ja profanstem, Gebrauch geeignet sein könnte, zu dem heiligsten Zwecke bestimmt zu sehen.“³⁶ Allein die Unterscheidung zwischen profan und heilig in diesem kurzen Argumentationsausschnitt macht einen Verlust an reformatorischer Substanz deutlich.

An dieser Stelle ist auch nicht die innerprotestantische Diskussion um das rechte evangelische Bild zu führen.³⁷ Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß sich hier auch Stimmen der Kritik zu Wort meldeten, doch blieb die Diskussion akademisch und vermochte an der Basis nichts zu ändern. Unsere schwäbischen Kirchen legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Würde man in diese Fragestellung auch noch den Haus- und Wandschmuck der Evangelischen, ihre Konfirmationsgedenken, Fleißbildchen und Bilderbibeln einbeziehen, so verschöbe sich der Eindruck noch mehr dahingehend, daß bei den Lutherischen nahezu dieselben Bildthemen und dasselbe Bildgefühl wie bei den Katholischen vorherrschten.³⁸ Erinnerung sei nur an die weite Verbreitung

³⁶ CKB 1861, S. 182.

³⁷ Vgl. zu diesem Problemkreis Smitmans A., *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik*, Sankt Augustin 1980.

³⁸ Vgl. dazu Metken Sigrid, a.a.O., S. 365ff.; Brückner W., *Die Bilderfabrik*, Wanderausstellung Frankfurt und andere Orte 1973/74; ders., *Elfenreigen und Hochzeitstraum*, *Die Öldruckfabrikation 1880–1940*, Köln 1973. – Bei der Behandlung des religiösen Wand- und Zimmerschmucks kann auf eine konfessionelle Differenzierung weitgehend verzichtet werden, so ähnlich sind sich die Bedürfnisse. Natürlich fehlen bei den Evangelischen die einschlägigen Marien- und Heiligenbilder, doch die Christusmotive sind doch austauschbar. Vgl. Scharfe Martin, *Evangelische Andachtsbilder*, Stuttgart 1968; Sörries Reiner, *Eine Christusikone des Pietismus. Zum Christusbild des 19. Jahrhunderts*, in: *Kirche und Kunst* 1981/2, S. 39–48.

der Bilderbibeln des evangelischen Nazarenerkünstlers Julius Schorr von Carolsfeld, dessen Bilder ganze Generationen geprägt haben.³⁹

Diese Beobachtungen führen zu der berechtigten Annahme, daß die (Bild-) Frömmigkeit der Menschen beider Konfessionen ähnlichen Idealen anhing. Auf beiden Seiten fühlte man sich zur kirchlichen Romantik ebenso hingezogen wie zum glatten Christusbild der Nazarener. Das Trennende war nicht der Glaube, sondern der Taufschein. Die lutherische Konfession hatte an Kraft und Identität verloren, vielleicht war sie auch durch das katholische Umfeld ausgezehrt. Was aber auf künstlerischem Gebiet noch schwerer wog, war, daß der Protestantismus auf eine sehr unglückselige Bildgeschichte zurückblickte. Eine eigene Bildertheologie hatte das Luthertum nicht entwickelt⁴⁰, und so fehlte ihm die Kraft zu einer künstlerischen Erneuerung.

Herbert von Einem apostrophierte die katholische Malerei des 19. Jahrhunderts als „Restaurierung alter Kräfte“. Diesem Historismus huldigten auch die Lutherischen auf breiter Basis, und insbesondere der Geschmack des Volkes war damit voll getroffen. Von Einem erkannte daneben einen protestantischen Neuanfang, der mit den Namen Caspar David Friedrich, Max Liebermann und Fritz von Uhde stellvertretend charakterisiert ist.⁴¹ Sie fanden in der evangelischen Kirche jedoch keine Aufnahme. 1877 kam Uhde zum ersten Mal nach München und ließ sich nach seinem Parisaufenthalt dort nieder. Was er malte, kam einer Revolution auf dem Gebiet der christlichen Kunst gleich. „Unerbittlich wurde hier eine von der Verbürgerlichung bedrohte Kirche nach ihrer sozialen Mitverantwortung gefragt.“⁴² Uhde stieß jedoch bei der Geistlichkeit nur auf Unverständnis und heftigsten Widerspruch. Revolutionär gestimmt war die lutherische Kirche in Bayern nicht.

Mit diesem Schlaglicht endet dieser Rundgang durch die evangelischen Kirchen des 19. Jahrhunderts in Bayerisch-Schwaben. Die Landschaft war, bedingt auch durch ihre historische Lage, niemals führend auf dem Gebiet der religiösen Kunst, sie rezipierte die vorhandenen Modelle, die teils aus dem protestantischen Norden importiert, teils dem katholischen Umfeld entlehnt waren. Beck kritisierte schon 1909: „Die auf liturgischem Gebiet wahrnehmbare Zuwendung zu dem Altertümelnden von den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an übt ihre Rückwirkung auch auf den protestantischen Kirchenbau in Bayern aus. Man greift zu dem ‚kirchlichen‘ Stil der Gotik oder zum romanischen, ungefragt, ob man damit etwas Bodenständiges und

³⁹ Vgl. Metken Sigrid, a.a.O., S. 368.

⁴⁰ Vgl. dazu Sörries Reiner, Die Evangelischen und die Bilder, Erlangen 1983; Hofmann W. (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Hamburg 1983; dort auch weitere Literatur.

⁴¹ Jöckle C., Das Christusbild des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Separatum aus Das Münster, o. Jahr, S. 121ff.

⁴² Roepke C.-J. a.a.O., S. 366.

etwas dem Bedürfnisse des protestantischen Kultus Entsprechendes schafft.⁴³ Trotz allem Verständnis, das man heute dem 19. Jahrhundert und auch den Nazarenern wieder entgegenbringt, ist ihre Hereinnahme in die protestantische Kirchenkunst aus theologischer Sicht als Sündenfall zu bezeichnen. An der Hinwendung zur Restauration und der Verweigerung gegenüber einer kritischen und eigenständigen Moderne hat die evangelische Kirche heute noch schwer zu tragen. Ihre Einstellung zur Kunst ist heute noch tief in den Strukturen des 19. Jahrhunderts verwurzelt.

⁴³ Beck H., a.a.O., S. 125.