

Bernhard Bruns

Kunstwerke von M. Schongauer, J. Schnorr von Carolsfeld und
M. Schmalzl als Vorlagen für die Ausmalung der katholischen
Pfarrkirche in Harsum

Die katholische Pfarrkirche von Harsum wurde nach dem verheerenden, durch Blitzschlag verursachten Brand, der am Morgen vor dem Patronatsfest der hl. Cäcilia am 21. November 1883 den Vorgängerbau völlig zerstört hatte, an derselben Stelle wie dieser errichtet und konnte schon am 24. Oktober 1886 eingeweiht werden. Sie wurde von dem Architekten Christoph Hehl auf Wunsch des Kirchenvorstands im neuromanischen Stil entworfen. Zehn Jahre später wurde der Innenraum der Kirche durch den Mainzer Kirchenmaler Valentin Volk, den der damalige Pfarrer von Harsum Franz Mellin durch Vermittlung des Bernward-Instituts in Mainz engagieren konnte, in der Zeit von 1896–98 vollständig ausgemalt.

Über Leben und Werk des Kirchenmalers Valentin Volk ist nicht viel bekannt. Er wurde am 2. August 1846 in Kostheim geboren und starb am 12. Dezember 1909 in Mainz. Er war verheiratet und hatte elf Kinder. In einem Nachruf des »Mainzer Journal« vom 13. 12. 1909 heißt es von ihm: »Unter mancherlei Entbehrungen ward es ihm dennoch möglich, seine Malstudien auf der Münchener Akademie zu vollenden und sich jenen Grad technischen Könnens anzueignen, der ihn befähigte, im Laufe der Zeit einer großen Reihe von Gotteshäusern in Hessen, Preußen, Baden und Bayern bildlichen Schmuck und dekorative Gewandung zu ge-

ben.« In einem Bericht über die Ausstellung für christliche Kunst, die anlässlich der 43. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands Ende August 1896 in Dortmund stattfand, ist über ihn zu lesen: »Unter den Kirchendekorationen dürfte Volk wohl die besten geliefert haben«.¹ Im Bistum Hildesheim wurde er nach Beendigung seiner Arbeiten in Harsum auch mit der Ausmalung der Pfarrkirchen in Borsum (1899) und Dinklar (1901) beauftragt. In seinem Mainzer Atelier hat er mehrere Kunstmaler beschäftigt, deren Namen nicht überliefert sind. Die Harsumer Gemälde sind alle mit Volks Namen signiert.

Wie die Architektur verdankt sich auch die Malerei der damaligen Stilrichtung des Historismus, der sich ganz bewusst die großen Stile früherer kunsthistorischer Epochen zum Vorbild nahm. Für den Historismus charakteristisch ist ein zeitgleicher Stilpluralismus. In der Kirchenarchitektur verwendete man vor allem den gotischen, aber auch den romanischen Baustil. In der Kirchenmalerei war der gotische Stil vorherrschend, der in der Tradition der Nazarener auch in der Harsumer Kirche zur Anwendung kam.

Nach dem Vorbild der spätmittelalterlichen Lukasgilden wurde 1808 an der Kunstakademie in Wien von Studenten der bildenden Künste der Lukasbund gegründet, deren Mitglieder in Opposition zur herrschenden Kunstauffassung des Klassizismus ein christlich motiviertes nationales Erneuerungsideal für Kunst und Gesellschaft anstrebten. Ihre Vorbilder suchten sie bei deutschen und italienischen Künstlern des Spätmittelalters (besonders Dürer und Raffael). Wie diese wollten sie sich vorrangig der religiösen Kunst widmen. Ihr Kunstideal hieß Wahrheit. Es ging ihnen um Einfachheit, Reinheit, Echtheit, Innerlichkeit. Nach ihrem Ausschluss aus der Akademie verließen die Lukasbrüder 1810 Wien und gingen nach Rom, wo sie sich im leer stehenden Franziskanerkloster Sant' Isidoro niederließen und dort in einer ordensähnlichen Künstlergemeinschaft zusammenlebten. In Rom wurden sie wegen ihres langen, in der Mitte gescheitelten Haars und ihrer frommen Lebensweise spöttisch Nazarener genannt.

Viele Kirchenbauten wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Werken von Nazarenern der zweiten und dritten Generation ausgemalt, wodurch diese Kunstrichtung in weiten Kreisen der Bevölkerung bekannt wurde. Durch Massenproduktionen von Heiligen- und An-

dachtsbildern kam es zu einer sentimental Verflachung, was zur Folge hatte, dass der Nazarenerstil in Misskredit geriet und mit religiösem Kitsch gleichgesetzt wurde. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Neubewertung dieser Kunstrichtung.

Der architektonischen Wand- und Deckengliederung entsprechend besteht die Malerei im Hauptschiff der Harsumer Kirche nur aus Einzelfiguren, Symbolbildern und Ornamenten. Großformatige szenische Darstellungen gibt es an den Wandflächen der Seitenschiffe, der Apsis und der Vorhalle. Die dort zu sehenden Gemälde sind alle im Mainzer Atelier des Malers auf Leinwand gemalt und mit Nägeln an die Wand geheftet. Sie sind nicht nur stilistisch der gotischen Malerei nachempfunden, sondern benutzen zum Teil Kunstwerke aus dieser Zeit sowie ebenfalls dem Historismus verpflichtete zeitgenössische Kunstwerke als Vorlagen, die aus unterschiedlichen Gründen mehr oder weniger große Veränderungen erfuhren. Schon in einer früheren Studie habe ich auf Kupferstiche von *Martin Schongauer* hinweisen können, die in abgeänderter Form und farbiger Gestaltung in der Harsumer Kirche wiederzufinden sind.² Darüber hinaus sind, worauf ich vor einiger Zeit zufällig gestoßen bin, auch einige Grafiken der *Bibel in Bildern* von *Julius Schnorr von Carolsfeld* in veränderter Form übernommen worden. Dem Abendmahlsbild liegt ganz offensichtlich ein Stich des Redemptoristenlaienbruders *Max Schmalzl* zugrunde.

— Die Kupferstiche von Martin Schongauer

Der Maler und Kupferstecher Martin Schongauer wurde um 1450 als Sohn eines Augsburger Goldschmieds in Colmar geboren und starb 1491 in Breisach. Seine herausragende kunstgeschichtliche Bedeutung beruht vor allem auf seinem umfangreichen Kupferstichwerk, von dem Albrecht Dürer nachhaltig beeinflusst wurde. Seine 115 Kupferstiche, die alle erhalten sind, wurden schon zu seiner Zeit in hohen Auflagen gedruckt und verbreitet. Sie haben hauptsächlich religiöse Themen aus dem Neuen Testament und der Heiligengeschichte zum Inhalt. Sie wurden häufig kopiert und nachgeahmt, teilweise unter Verwendung seines Monogramms. Sein bekanntestes Gemälde ist die Madonna im Rosenhag in St. Martin zu Colmar. Von ihm stammt auch das Jüngste Gericht in der Westhalle des Breisacher Münster.

Die Geburt Christi und die Anbetung der Könige (Abb. 1-1A, 1B)

Der sechsteilige Marienzyklus im südlichen Querhaus enthält drei Gemälde, denen sechs Kupferstiche von Schongauer zugrunde liegen. Im Mittelfeld der Südwand, das mit Rücksicht auf die Anordnung der darüber befindlichen Fenster breiter angelegt ist als die beiden benachbarten Felder, sind die Kupferstiche *Die Geburt Christi* und *Die Anbetung der Könige* zu einer einzigen Komposition vereint. Das Jesuskind liegt wie bei der Geburt in der Krippe, ist jetzt aber nicht Maria, sondern den Königen zugewandt. Der Stall ist Schongauers Epiphanieszene entnommen. In den Farben ihrer Gewänder symbolisieren die drei Könige auf dem Harsumer Gemälde die drei göttlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe.

Jesus begegnet seiner betrübten Mutter (Abb. 2-2A, 2B)

Auch für dieses Bild hat der Mainzer Kirchenmaler zwei Kupferstiche von Schongauer als Vorlage benutzt. Zugrundegelegt hat er seinem Bild den Kupferstich *Die Kreuztragung*, auf dem zu sehen ist, wie die vor Jesus kniende Veronika von ihm ihr Schweißstuch mit dem Abbild seines Antlitzes zurückerhält. In der Harsumer Kirche ist Veronika durch Maria ersetzt, die auf dem Kupferstich *Christus am Kreuz* zur Rechten ihres am Kreuz erhöhten Sohnes kniet. Der dort zur Linken des Kreuzes stehende Johannes ist vom Kirchenmaler in voller Größe hinter Maria platziert, womit ein deutlicher Hinweis auf die in der Harsumer Kirche fehlende Kreuzigungsszene gegeben ist. Im Unterschied zu den Kupferstichen sind Jesus, Maria, Johannes und eine weitere um Jesus trauernde Frau durch den Nimbus als Heilige gekennzeichnet.

Die Krönung Mariens (Abb. 3-3A, 3B)

Bei Schongauer erfolgt die Krönung Mariens durch Christus allein. Sein Bild ist das mittlere von drei Bildern, von denen das erste den segnenden Christus als Weltherrscher auf dem Thron und das dritte die Inthronisation seiner Mutter zeigt, die nach ihrer Krönung neben ihm auf dem Thron zu seiner Rechten Platz genommen hat und von ihm gesegnet wird.

Volk lässt die Krönung ebenfalls durch Christus allein vollziehen, allerdings in Anwesenheit des Vaters und des Heiligen Geistes, was zur Folge hat, dass Christus dem Glaubensbekenntnis entsprechend »zur Rechten des Vaters sitzt« und seine Mutter daher jetzt nicht zu seiner Rechten, sondern zu seiner Linken kniet. Als Vorlage für die Darstellung

Gottvaters hat dem Maler unverkennbar Schongauers Kupferstich *Christus segnet seine Mutter* gedient. In derselben Weise wie dort Christus hat hier der Vater seine Rechte segnend über Maria erhoben und hält er die Weltkugel mit seiner linken Hand auf dem Schoß. Die Weltkugeln und die Fingerstellung der an ihnen liegenden Hand stimmen detailgenau überein. Auch der Faltenwurf des Unter- und Obergewands sind der Vorlage nachgebildet. Stilistische Ähnlichkeiten bestehen auch in der Gestaltung des steinernen Throns, auf dessen Sitzbank ein mit einer Troddel verziertes Kissen liegt. Maria kniet vor ihrem Sohn in derselben Gebetshaltung, den Kopf leicht geneigt (nur seitenverkehrt!) wie in der Geburtsszene, die Volk ja ebenfalls nach einem Kupferstich Schongauers gemalt hat.

Maria mit dem Jesuskind (Abb. 4-4A)

Die Muttergottesdarstellung in der südlichen Vorhalle ist eine Kopie von Schongauers Kupferstich *Madonna und Kind mit dem Apfel*. Statt des Apfels hält das Jesuskind die mit dem Kreuz bekrönte Weltkugel in der Hand, dem Attribut des *Salvator mundi*, des Erlösers der Welt. Durch diese kleine Änderung ist ein deutlicher Bezug hergestellt zu dem eigens mit diesem Titel versehenen *Salvator mundi* im Vierungsgewölbe, der dort allerdings an Stelle der Weltkugel das aufgeschlagene Buch der göttlichen Offenbarung als Attribut hat.

— Die Bilder zur Bibel von Julius Schnorr von Carolsfeld

Julius Schnorr von Carolsfeld wurde am 26. März 1794 in Leipzig geboren und starb am 24. Mai 1872 in Dresden. Er war Sohn und Schüler des Porträtmalers Johann Veit Schnorr von Carolsfeld und begann 1811 sein Studium an der Kunstakademie in Wien. Über seine dort ebenfalls studierenden Brüder Ludwig und Eduard kam er mit dem Lukasbund in Berührung und schloss sich 1818 in Rom den Nazarenern an als einer der wenigen Protestanten unter ihnen, die nicht zur katholischen Kirche übertraten. 1827 erhielt er eine Professur an der Kunstakademie in München und 1846 an der Kunstakademie in Dresden. Er war der profilierteste Landschaftsmaler unter den Nazarenern. Sein großes Vorbild war Albrecht Dürer. 1851–1860 schuf er eine Bibelillustration in 240 Holzschnitten, »Die Bibel in Bildern«, die weit über die Landes- und Konfessionsgrenzen hinaus Verbreitung fand und die Bibelfrömmigkeit

vieler Generationen prägte. Die von Valentin Volk benutzten Vorlagen stammen aus diesem Werk. Mit Ausnahme von sechs Darstellungen, die als anstößig galten, wurden seine Bilder zur Illustration der 1909 von Franz Albert herausgegebenen und durch den Breslauer Erzbischof Georg Kopp approbierten katholischen Bibelausgabe übernommen.

Die Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 5–5A)

Die Szenerie ist erheblich verändert. Zwischen dem Engel und den Stammeltern steht in voller Pracht der Baum des Lebens, der sich in der Mitte des Paradieses befindet und der auf Schnorrs Bild, am linken Bildrand gerade noch zu sehen, schon vom Cherub bewacht wird (vgl. Gen 3, 24). Seine mittleren Äste kreuzen sich zu einem X (dem griechischen Anfangsbuchstaben für Christus) – ein verheißungsvoller Hinweis auf den Lebensbaum des Kreuzes, an dem Christus die Menschheit erlösen wird. Die sieben goldenen Äpfel, die als Früchte an ihm hängen, symbolisieren die sieben Sakramente als Früchte der am Kreuz vollendeten Erlösung. Der Engel hat das Flammenschwert in seiner Rechten erhoben. Anders als bei Schnorr, der ihn mit flatterndem Haar und wehendem Umhang in stürmischer Bewegtheit mit beiden Füßen darstellt, strahlt er mit fast schwebendem Schritt, bei dem nur der linke Fuß sichtbar ist, nachdenkliche Ruhe aus. Er weiß, dass er den verzweifelten Stammeltern, was diese nicht ahnen können, trotz ihrer ausweglos erscheinenden Lage den Weg in eine verheißungsvolle Zukunft weist. Der Weg, den sie gehen, führt sie nämlich, wie die Platzierung des Bildes an der Nordwand der Vorhalle bezeugt, in die Kirche hinein, die nach Augustinus Ersatz für das Paradies ist, das sie verlassen müssen und in das es kein Zurück mehr geben wird. Außer der teuflischen Schlange fehlen die anderen Tiere, die auf Schnorrs Bild zu sehen sind. Die Stammeltern tragen mit Fellen besetzte Kleider (vgl. Gen 3, 21).

Das Opfer von Kain und Abel (Abb. 6–6A)

Volk hat aus Raumgründen die Bildhälften seiner Vorlage ausgetauscht, auf denen Kain und Abel getrennt voneinander an einem eigenen Altar ihr Opfer darbringen. Kains Altar steht jetzt am äußersten linken Bildrand, zu sehen ist fast nur der Rauch des Opferfeuers, der nicht zum Himmel aufsteigt, sondern zur Erde niedergeht. Kain hat sich in feindlicher Gesinnung ganz seinem Bruder zugewandt und kniet diesem gegenüber vor dessen Altar. Mit seinen beiden nach rückwärts ausgestreckten Händen und mit offenem Mund will er Abel vorwurfsvoll seine Ent-

täuschung darüber vor Augen führen, dass sein Opfer von Gott nicht angenommen wurde. Statt des Obstkorbcs liegt vor seinem Altar ein Getreidebündel, ein Motiv, das den bauerlichen Verhältnissen von Harsum besser entspricht, wo nicht Obstanbau, sondern Ackerbau betrieben wird. Durch die Platzierung an der Süd wand der Vorhalle des Kirchen gebäudes bekommt das Bild eine zusätzliche Bedeutung. Während Kain der Kirche den Rücken kehrt und sein Blick nach draußen, in die unerlöste Welt geht, sind Abels Augen nicht nur zum Himmel gerichtet, sondern geht sein geistiger Blick zugleich in das Innere der Kirche, wo die Erlösung der Menschheit in Wort und Bild verkündet und im Opfermahl der hl. Messe gefeiert wird, auf das sein Opfer schon zeichenhaft vorausweist. In dieser Ausrichtung ist er mit seinen Eltern Adam und Eva auf dem gegenüberliegenden Bild zu vergleichen, die sich auf Weisung des Vertreibungsengels schon auf dem Weg in die Kirche befinden.

Das Opfer des Abraham (Abb. 7–7A)

Die von Volk vorgenommenen Änderungen sind vor allem bedingt durch das Bildformat. Der auf der Vorlage stürmisch ins Bild hereinfliegende Engel, der mit seinem ausgestreckten rechten Arm Isaak vor dem drohenden Dolchstoß des Vaters bewahren will und mit seiner Linken den Widder als Ersatzopfertier herbeibringt, ist jetzt in hoheitsvoller aufrechter Gestalt dargestellt. Die rechte Hand hat er wie zur Beschwichtigung an Abrahams Schulter gelegt, mit der Linken gebietet er ihm Einhalt. An der Vorderseite der aus aufgeschichteten Steinen errichteten Opferstätte verbirgt sich schon wie an Abels Altar das Zeichen des Kreuzes zum prophetischen Zeugnis dafür, dass Gott einst selbst vollbringen wird, was Abraham im letzten Augenblick erspart bleibt: Er wird seinen eigenen Sohn nicht verschonen, sondern ihn für uns alle hingeben (vgl. Gen 22, 16 mit Röm 8, 32).

— Eine Grafik von Max Schmalzl

Max Schmalzl wurde am 7. Juli 1850 in Falkenstein im Bayerischen Wald geboren und starb am 7. Januar 1930 im Redemptoristenkloster Gars am Inn, in das er am 20. Mai 1872 als Laienbruder eingetreten war. Mit einer einfachen handwerklichen und kunstgewerblichen Ausbildung, ohne eine Kunstakademie besucht zu haben, war er für seinen Orden als Maler und Zeichner tätig, der sich das religiöse Kunstideal der Nazarener

zu eigen machte. Zu seinen Arbeiten gehörten Ausmalungen von Kirchen und Kapellen sowie die Anfertigung von Kreuzweg- und anderen Andachtsbildern. Weithin bekannt wurde er durch seine zum Teil kolorierten Grafiken in den vom Verlag Pustet in Regensburg herausgegebenen liturgischen Büchern, mit deren Illustrierung er von 1883 an betraut wurde. Auch für den vom gleichen Verlag herausgegebenen Marienkalender hat er in den Jahren von 1878–1914 Bildmaterial geliefert.³

Das Abendmahlsbild (Abb. 8–8a)

Für das Abendmahlsbild im Zentrum der Apsis hat Valentin Volk offensichtlich eine Grafik von Max Schmalzl als Vorlage benutzt, die dieser im Jahre 1888 für die im Pustet Verlag Regensburg herausgegebenen liturgischen Bücher angefertigt hat. Auf beiden Bildern sind die Apostel an einem großen altarförmigen Tisch um Jesus versammelt, der inmitten der Apostel als Hoherpriester dargestellt ist. Wie der Priester bei der Wandlung der hl. Messe hat er das Brot in Form einer Hostie über dem Kelch erhoben. Auf der Grafik hält er die Hostie in der linken Hand, während die Rechte im Segensgestus erhoben ist, auf dem Apsisgemälde hält er die Hostie in der rechten Hand, während er mit der linken Hand den Fuß des Kelches umfasst. Theologisch bedeutsam ist die Änderung der Kopfstellung. Während Jesus auf der Vorlage in streng frontaler Haltung mit aufrecht erhobenem Haupt und auf den Betrachter gerichteten Blick dargestellt ist, hat er auf dem Apsisbild den Kopf nach rechts geneigt und die Augen gesenkt. Es ist dieselbe Kopfhaltung, die charakteristisch ist für den am Kreuz verstorbenen Erlöser, wie er auf dem Dreifaltigkeitsbild im Glasfenster direkt über dem Apsisbild zu sehen ist. Auf diese Weise hat der Mainzer Kirchenmaler nicht nur eine Verbindung zu dem damals schon vorhandenen Fenstermotiv hergestellt, sondern die Glaubenswahrheit anschaulich zum Ausdruck gebracht, dass der Erlösungstod Jesu am Kreuz im letzten Abendmahl zeichenhaft vorweggenommen wurde und in jeder Feier der hl. Messe sakramental vergegenwärtigt wird. Die Wasserkanne mit der Schüssel als Hinweis auf die vorangegangene Fußwaschung hat Volk weggelassen und damit die Aussage seines Bildes ganz auf das Hohepriestertum Jesu konzentriert, wie es der Bildunterschrift: *Tu es sacerdos in aeternum* entspricht. Judas, der auf Schmalzls Grafik rechts im Vordergrund am fehlenden Heiligenschein zu erkennen ist, verlässt auf dem Harsumer Gemälde die Tischgemeinschaft, indem er links aus dem Bild hinausgeht, d. h. – gemäß der Platzierung des Bildes an der Apsiswand – indem er die geostete Kirche nach Norden verlässt, dem

Symbol der Finsternis und des Bösen, wie es in Joh 13, 30 heißt: »Es war aber Nacht«.

¹ _ Zeitschrift für christliche Kunst 9 (1896) Sp. 221.

² _ B. Bruns, Gemalte Christologie – Zum theologischen Gehalt der Ausmalung der katholischen Pfarrkirche St. Cäcilia in Harsum, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 54 (1986) S. 151–180.

³ _ Leonhard Eckl, Bruder Max. Lebensbild des Künstlers Fr. Max Schmalzl C.Ss.R., Regensburg 1930.



ABB. 1 _ Die Geburt Christi und die Anbetung der Könige



ABB. 1A _ Die Geburt Christi



ABB. 1B _ Die Anbetung der Könige



ABB. 2 _ Jesus begegnet seiner betrübten Mutter



ABB. 2A _ Die Kreuztragung

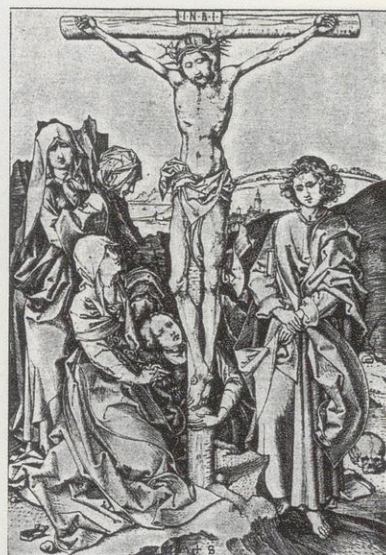


ABB. 2B _ Christus am Kreuz



ABB. 3 – Die Krönung Mariens



ABB. 3A _ Die Krönung Mariens



ABB. 3B _ Christus segnet seine Mutter



ABB. 4 _ Maria mit dem Jesuskind



ABB. 5 _ Die Vertreibung aus dem Paradies



ABB. 4A _ Madonna und Kind mit dem Apfel



ABB. 5A _ Die Vertreibung aus dem Paradies



ABB. 6 _ Das Opfer von Kain und Abel



ABB. 7 _ Das Opfer des Abraham



ABB. 6A _ Das Opfer von Kain und Abel



ABB. 7A _ Das Opfer des Abraham



ABB. 8 _ Das letzte Abendmahl



ABB. 8A _ Das letzte Abendmahl