

Im Dialog

Beiträge aus der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart

6 | 2023

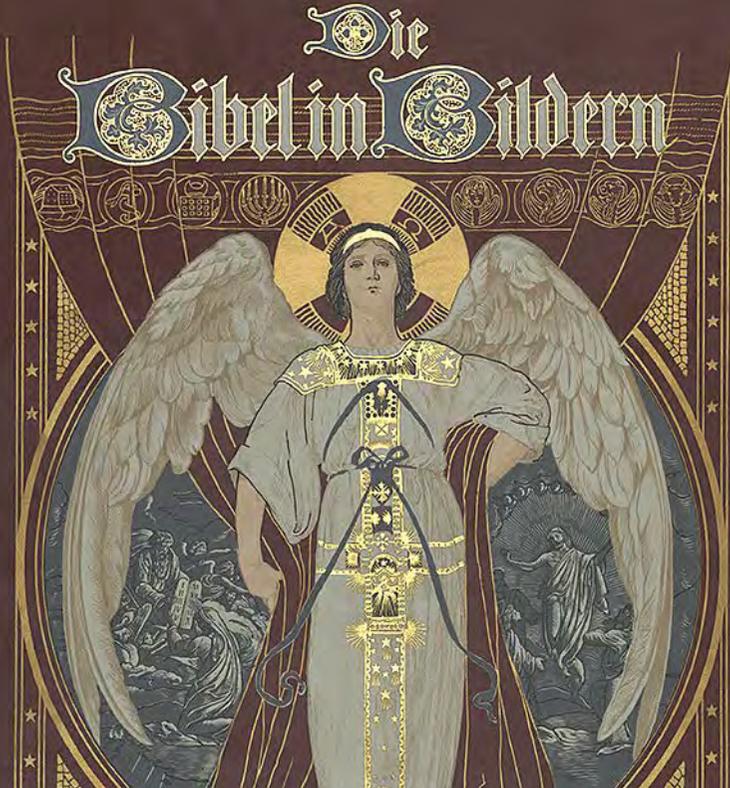


Bild-fromm?

Sehen, erkennen, glauben ...

(Begleittagung zur Ausstellung
der Württembergischen
Landesbibliothek)

Impressum



Herausgeberin des Online-Journals:
[Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart](#)
Im Schellenkönig 61
70184 Stuttgart
Telefon: +49 711 1640-600
E-Mail: info@akademie-rs.de

ISSN 2698-5446

Koordination des Online-Journals:
Dr. Christian Ströbele (dialog@akademie-rs.de)

Redaktion und Layout dieser Ausgabe: Christoph Körner, Dresden
Titelbild: Julius Schnorr von Carolsfeld (Ill.), Die Bibel in Bildern. 240
Darstellungen; mit kurzen Bibeltexten nach der revidierten lutherischen
Bibel, Leipzig 1899 (Einbandausschnitt).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Herausgeberschaft dieser Ausgabe:
Christian Herrmann/Barbara Janz-Spaeth

The text content of the published articles is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#) (this does not include rights held by third parties on cited texts or images). / Die Textinhalte der Artikel sind lizenziert mit einer [Creative Commons Namensnennung](#) – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz (dies erstreckt sich nicht auf Rechte Dritter an zitierten Texten oder Bildern).

Inhalt

<i>Christian Herrmann/Barbara Janz-Spaeth</i> Vorwort	3
<i>Christian Herrmann</i> Sehen und Glauben. Bilder zur Bibel und Bibel in Bildern	5
<i>Margit Eckholt</i> Offenbarwerden Gottes im Wort und Bild. Anmerkungen zur theologischen Bedeutung von Bibelillustrationen	35
<i>Daniel Benga</i> Ikonen und ikonische Erfahrungen im Vollzug der orthodoxen Liturgie	67
<i>Wilfried Eisele</i> Frömmigkeit oder Narretei. Wort und Bild im Dialog – am Beispiel der <i>Biblia Sacra</i> von Salvador Dalí	95
<i>Thomas Rainer</i> „Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte? Zum Verhältnis von Bild, Übersetzung und Deutung heiliger Schrift	125

Inhalt

Reinhard Hoeps

Ästhetische Wege religiöser Erkenntnis.

Verbalinspiration bei Caravaggio

185

Martin Karrer

Vom Blockbuch bis zur Zürcher Bibel.

Die Illustration der Apokalypse zwischen Spätmittelalter
und Reformation

221

Vorwort

„Bild-fromm? Sehen, erkennen, glauben ...“ lautete der Titel einer wissenschaftlichen Tagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart im Mai 2022 in Stuttgart. Die Württembergische Landesbibliothek zeigte in der Ausstellung „bildfromm? Die Bibel in Bildern“ bebilderte Bibeln aus ihrem wertvollen Bestand an Bibelausgaben. Die Einladung der Württembergischen Landesbibliothek zu einer wissenschaftlichen Begleittagung wurde seitens der Akademie und des Fachbereichs Biblische Bildung der Diözese Rottenburg-Stuttgart gerne angenommen und mündete in einer gemeinsamen Tagungsleitung von Dr. Christian Herrmann, Abteilungsleiter Sondersammlungen der Württembergischen Landesbibliothek, und Barbara Janz-Spaeth, Referentin für biblische Bildung in der Diözese Rottenburg-Stuttgart.

Der Duktus der Ausstellung verdeutlichte an Beispielen den Zusammenhang von Sehen und Glauben, ohne den geschichtlichen Kontext der jeweiligen Text- bzw. Bilddeutung aus den Augen zu verlieren. Das der Heilsgeschichte folgende Konzept führte die Besucher und Besucherinnen zur Frage: Was geschieht beim Sehen und was löst dieses Sehen in einem Menschen aus? Wodurch wird es zu „mehr“ als Sehen und berührt die Menschen in der Tiefe ihrer Seele und Empfindungen? Die theologische Tagung vertiefte in interdisziplinärer und ökumenischer Perspektive diese Fragestellung und befasste sich mit dem Zueinander von Sehen, Erkennen und Glauben. Der wissenschaftliche Diskurs ging der Frage nach, ob Begegnung mit Gott durch und im Bild möglich ist und

Vorwort

welche Rolle dabei das Verbot bildlicher Darstellungen Gottes spielt. Ebenso wurde bei der Tagung über die jeweils eigene und doch zusammenhängende Wirkung von Wort und Bild im Blick auf Glaubenserkenntnis und Frömmigkeit grundlegend diskutiert. Nicht zuletzt wurden der Einfluss der Bilder auf das Textverständnis bzw. die Deutungen biblischer Texte im jeweiligen geschichtlichen Kontext sowohl beim Gang durch die Ausstellung wie während der Tagung thematisiert.

Die Vorträge der Referentinnen und Referenten liegen nun in diesem Tagungsband vor, der ebenfalls gemeinsam herausgegeben wird. Sie wurden teils erweitert und mit den Bildern, die während der Vorträge gezeigt wurden, ergänzt. Aus der Vortragsreihe der Württembergischen Landesbibliothek zur Ausstellung stammt der Beitrag von Prof. em. Dr. Martin Karrer, der sich in diesen Band bestens einfügt. Allen Autorinnen und Autoren danken wir herzlich für ihre Bereitschaft, ihre Vorträge zu veröffentlichen, sowie für die dafür aufgewendete Arbeit samt der sorgfältigen Manuskripterstellung.

Ein herzlicher Dank geht auch an Herrn Dr. Rupert Schaab, Leitender Direktor der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, und an Frau Dr. Verena Wodtke-Werner, Direktorin der Akademie Rottenburg-Stuttgart, für ihre in jeder Hinsicht großzügige Unterstützung dieser Tagung und der Förderung der Zusammenarbeit auf jeder Ebene. Der Hauptabteilung XI Kirche und Gesellschaft ebenso wie dem Kunstverein der Diözese Rottenburg-Stuttgart danken wir für die großzügige finanzielle Unterstützung der Veröffentlichung dieses Tagungsbandes.

Ohne das sorgfältige und umsichtige Lektorat von Christoph Körner, Dresden, und seine erkennbare Leidenschaft für das Thema läge diese Veröffentlichung nicht in einer so erfreulich schönen und gut lesbaren Form vor.

Stuttgart, im September 2023

Dr. Christian Herrmann, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart
Barbara Janz-Spaeth, Diözese Rottenburg-Stuttgart

Sehen und Glauben

Bilder zur Bibel und Bibel in Bildern*

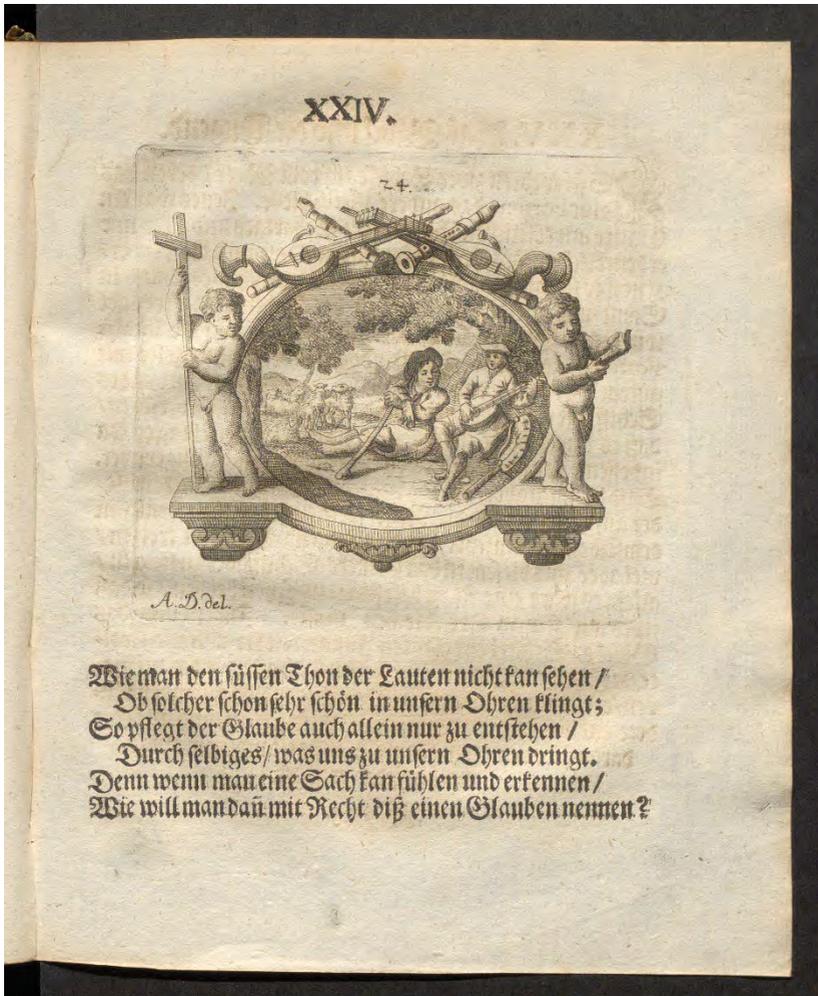
„Ich glaube nur, was ich sehe“, so lautet das Credo vieler Menschen, meine sehr geehrten Damen und Herren. Dabei äußerte sich auch einer der zwölf Jünger Jesu ganz ähnlich, als ihm von der Auferstehung seines Herrn berichtet wurde. Thomas, von dem ich hier rede, begegnete dem auferstandenen Christus, der ihn beim Wort nahm: „Wenn ich nicht die Male der Nägel an seinen Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in die Male der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht“ (Joh 20,25).¹ Genau dies durfte er dann aber tun. Uns sind solche direkten Begegnungen so nicht möglich, aber der Spannungsbogen von Sehen bzw. Nicht-Sehen und Glauben bleibt erhalten.

Erzählerisch und eben auch bildlich nahm sich ein Frühwerk der Volksaufklärung dieses Problems an. Es ist 1725 in Augsburg erschienen.²

* Leicht modifizierte Fassung des Vortrags zur Eröffnung der Ausstellung „bildfromm? Die Bibel in Bildern“, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, am 25. Mai 2022. Der Vortragsstil wurde beibehalten. Ausführlicher zu dieser Thematik: *Christian Herrmann*, Sehen und Glauben. Beobachtungen zur Motivation und Gestaltung von Illustrationen in Bibelausgaben, in: ders. (Hg.), *bildfromm? Die Bibel in Bildern*, Ostfildern 2022, 20–47.

1 Alle direkten Bibelzitate sind der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 1991, entnommen.

2 Die Warheit im Gedicht Oder 50 außerlesene Moralische Erfindungen zu sinnreicher Außbildung der wahren Gottseeligkeit, wie auch löblicher Tugenden und Sitten vorgestellt, Augsburg 1725 (Württembergische Landesbibliothek [WLB] Stuttgart: Allg.G.oct.3245).



Wie man den süßen Thon der Lauten nicht kan sehen /
Ob solcher schon sehr schön in unsern Ohren klingt;
So pflegt der Glaube auch allein nur zu entstehen /
Durch selbiges / was uns zu unsern Ohren dringt.
Denn wenn man eine Sach kan fühlen und erkennen /
Wie will man dañ mit Recht diß einen Glauben nennen ?

Abb. 1 Glaube aus dem „Gehör“, Augsburg 1725 (Allg.G.oct.3245, Blatt F4r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Dargestellt wurde ein „Schäfers-Jung“, der einen Wanderer auf einer Laute spielen hörte und diesen bat, „das Angenehme / so er vorher gehoeret haette / auch sehen [zu] lassen“ (s. Abb. 1). Der Junge wollte sozusagen die Wirklichkeit hinter dem Gehörten erfassen. Der Wanderer gab jedoch zu verstehen, „daß der Thon [...] mit den Augen [...] nicht gesehen werden koenne“. Der Text endet mit der Definition des Glaubens aus Hebräer 11,1: „der Glaube ist eine gewisse Zuversicht dessen / das man nicht siehet“. Überschrieben ist der Abschnitt aber in Anlehnung an Römer 10,17: „Der Glaube kommt aus dem Gehör“. Die Einfassung der dargestellten Szene ist mit Musikinstrumenten, aber auch mit zwei Putten verziert, die ein Kreuz und ein aufgeschlagenes Buch – wohl die Bibel – halten. Das Nicht-Sehen-Können wird durch ein Bild veranschaulicht. Das Hören bedeutet aber: Das Nicht-Sichtbare bleibt nicht abstrakt und unzugänglich, sondern wird durchaus sinnlich – hier in der Weise des Hörens – wahrgenommen, wird durch seine Wirkung erfahrbar. Das Kreuz weist auf den gekreuzigten Christus als zentralen Inhalt hin. Das Buch gewährleistet, dass der Inhalt des zunächst Unsichtbaren in verbal-textlicher Form fixiert, nicht beliebig ist; dabei sind auch Buchstaben etwas Sichtbares.

Bibelzitate, überhaupt Schriftzeilen können selber zum Bild werden. So wurden insbesondere in norddeutschen Städten kurze Bibelverse auf die Hauswände von Fachwerkhäusern gemalt. Hier sehen Sie ein Beispiel aus der Altstadt von Celle (Abb. 2):



Abb. 2 Hausgiebel mit Bibelversen, Celle.
Foto: Christian Herrmann

Es war den Einwohnern wichtig, gut sichtbar als Bekenntnis und zur Selbstvergewisserung ihr Gottvertrauen auszudrücken. Sie wählten ganz bewusst Bibelzitate als Verzierung.

„Wo keine Götter sind, walten Gespenster“, schrieb Novalis 1799 in seinem Fragment „Die Christenheit oder Europa“.³ Was er damit sagen wollte, ist: Der Mensch bewegt sich nicht in einem Vakuum, kommt nie ohne Bezugsgrößen aus, die prägend, orientierend, bestimmend wirken. Wo nicht transzendente Instanzen unseren Vorstellungsraum, aus dem Gedanken und Absichten entstehen, füllen, fangen die Menschen an,

3 Novalis, Die Christenheit oder Europa, in: ders., Fragmente und Studien, hrsg. von Carl Paschek, Ditzingen 2021, 84,9–10.

Gespenster – Pseudo-Götter – zu malen. Es gibt sozusagen keinen bildfreien Raum. Johannes Calvin nannte den menschlichen Geist eine „*fabrica idolorum*“⁴, eine „Werkstatt von Bildern“ – allerdings von solchen ohne Kraft, Leben und Wirklichkeit, also von Götzenbildern.

Nicht das Dass, sondern das Was der Bilder ist der springende Punkt. Martin Luther wandte sich gegen die Bilderstürmer seiner Zeit.⁵ Bevor „man sonst yrgent weltlich unverschampt ding malet“, sei es besser, wenn man die „gantze Bibel ynnwendig und auswendig an den heusern fur ydermans augen malen“ ließe⁶ – also nicht nur textliche Schriftzitate wie in Celle, sondern deren Übersetzung in Kunst. „Ists nũ nicht sunde sondern gut, das ich Christus bilde ym hertzen habe, Warumb sollts sunde seyn, wenn ichs ynn augen habe?“⁷ Herz und Augen, das innere und das äußere Bild gehören zusammen.

Von Text und Bild als Mitteln, von Lesen und Sehen als Rezeptionsweisen sagte Sigmund Evenius (1587–1639), ein Pädagoge im Dienst der Ernestiner in Weimar, unter Berufung auf Gregor den Großen: „Was denen, so da lesen können / die Schriftt nutzt / das nutzt den Leyen das Gemelde / dann in demselbigem sehen die Vnwissenden / was jhnen zu thun / darinnen lesen dieselbe / die nicht lesen können“. Und daraus resultiert die Forderung: „man kann dem gemeinen Mann die Wort und Wercke Gottes nicht zu viel oder zu oft fürhalten“.⁸ Wir werden im Folgenden sehen, ob Bilder nicht auch für Gebildete von Bedeutung sind.

4 *Johannes Calvin*, *Institutio Christianae Religionis*, hrsg. von August Tholuck, Berlin 1846, Bd. 1, 79 (I,11,8): „*hominis ingenium perpetuam, ut ita loquar, esse idolorum fabricam*“.

5 *Martin Luther*, Von dem bildstürmen (= Abschnitt von: Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament), in: D. Martin Luthers Werke, Weimarer Ausgabe Bd. 18, Weimar 1908, 67–84.

6 *Luther*, Von dem bildstürmen (s. Anm. 6), 83,2–5.

7 *Luther*, Von dem bildstürmen (s. Anm. 6), 83,12–13.

8 *Sigismund Evenius*, *Christliche gottselige Bilder-Schule, das ist: Anführung der ersten Jugend zur Gottseligkeit in vnd durch biblische Bilder*, Jena 1636 (WLB Stuttgart: Theol.oct.1758), a2v.

1. Bilder als Merkzeichen

Bei nicht wenigen Bibelausgaben wurde der Zweck der Bebilderung auf dem Titelblatt und in den Vorreden begründet mit der didaktischen Kraft der Bilder. So heißt es in einer Bilderbibel von 1704, „unser Gedächtnuß [behalte] ehe den Eindruck der Bilder / als den Schall der Woerter“.⁹ Primäre Zielgruppe waren Kinder und Jugendliche, wobei das Kindsein in der Frühen Neuzeit eher den intellektuellen Reifegrad als das Lebensalter meinte. Christoph Heinrich Kratzenstein sprach davon, dass die Bilder „ein gesegnetes Andencken in euren Seelen zurück lassen“¹⁰, sozusagen zu einem Merkzeichen werden. Die interaktiven Strukturen der Bildkomposition wurden betont. Als Beispiel wäre hier der Typus Figurenspruchbibel zu nennen, bei der sich Textelemente durch Entschlüsselung von Bildelementen ergeben (Abb. 3).¹¹ Oder auch die Zusammenstellung zahlreicher Einzelszenen eines biblischen Buches mit symbolhaltiger Einfassung (Abb. 4).¹²

Mnemotechnik, bessere Memorierbarkeit von Inhalten steht sicher auch methodisch bei vielen Bilder- und Kinderbibeln der Gegenwart im Vordergrund. Es ist aber die Frage, ob die pädagogisch-instrumentelle Funktion der Bilder ihre Bedeutung auch nur annähernd erfasst. Demnach würden die Bilder sekundär als Hilfsmittel hinzutreten, während reifere Personen bereits mit dem Text oder dessen Interpretation alles erfassen könnten. Hier hat sich die Vernunft, das Rationale verselbständigt. Julius Schnorr

9 Courieuse oder so-genannte kleine Bilder-Bibel. Welche davor mit 800 Bildern 252 Biblische Sprüche erläutert, Hamburg 1704 (WLB Stuttgart: B graph.1704 01), B1v.

10 *Christoph Heinrich Kratzenstein*, Kinder- und Bilder-Bibel oder Auszug derer Biblischen Historien, Erfurt 1752 (WLB Stuttgart B graph.1752 01), Bl. 2v.

11 *Melchior Mattsperger*, Geistliche Herzens-Einbildungen Inn Zweihundert und Fünfzig Biblischen Figur-Sprüchen angedeutet, Augsburg 1687 (WLB Stuttgart: Ba graph.1687 01).

12 *Johannes Buno*, Bilder-Bibel, darinn die Bücher Altes und Neuen Testaments [...] in annehmliche Bilder kürztlich gebracht, Hamburg 1674–1680 (WLB Stuttgart: Bb graph.1680 01).

von Carolsfeld, der wohl die in Deutschland am häufigsten gedruckte biblische Bilderfolge erstellte, brachte das Problem auf den Punkt: „Das Kind betrachtet seine Bilder *ohne jene Mäkeleien*, durch die der *trocken gewordene Verstandesmensch* sich selbst die Freude daran verkümmert.“¹³ Dabei wies Johann Georg Hamann, der Gegenspieler Immanuel Kants in Königsberg, darauf hin, dass das deutsche Wort Vernunft von „Vernehmen“ herkommt. Wirklichkeit begreift Hamann als vorgegebenes Geschehen, auf das die Vernunft, als vernehmendes Vermögen des Menschen, antwortet: „Nicht Cogito; ergo sum, sondern umgekehrt oder noch Hebräischer Est; ergo cogito“. Die Vernunft ist sozusagen das Auge, nicht das Licht selbst. Sie weiß nichts aus erster Hand, sie weiß nur aus zweiter Hand.¹⁴

Wenn die Bilder zum Werkzeug der Vernunft werden und eine rein funktionale Rolle zugewiesen bekommen, würde man die Möglichkeiten der Vernunft überschätzen. Schnorr von Carolsfeld war es deswegen wichtig, nicht nur Bilder *zur* Bibel anzufertigen, sondern die „Bibel *in* Bildern“ wiederzugeben.¹⁵ Die Bilderfolge sollte quasi als Bibel in anderer Gestalt begegnen und nicht nur ein hilfreicher Zusatz sein; die Bilder haben demnach die Eigenschaft des Sprechens, der Wirksamkeit aus sich selbst heraus und nicht etwa erst aufgrund einer Deutung oder Anwendung durch die Menschen.

Die Bibel in Bildern ist also einerseits ein Gegenprogramm zu einem Rationalismus, wie er auch in den Umgang mit der Bibel eingezogen war und ist. Andererseits verhilft sie der Vernunft, zu sich selbst in ihrem ursprünglichen Sinn zu kommen.

13 *Julius Schnorr von Carolsfeld*, Die Bibel in Bildern, Leipzig 1860 (WLB Stuttgart: Ba graph.1860 01), VII (Hervorhebungen C. H.).

14 *Johann Georg Hamann*, Briefwechsel, Bd. V, hrsg. von Arthur Henkel, Frankfurt am Main 1965, 448,26–27. Dazu *Oswald Bayer*, Vernunft ist Sprache. Hamanns Metakritik Kants, Stuttgart 2002, 61. Vgl. *Reiner Wild*, Art. Hamann, Johann Georg, in: Metzler Philosophen-Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen, Stuttgart u. a. ²1995, 343–345, 345.

15 *Schnorr von Carolsfeld*, Bibel (s. Anm. 14), X (Hervorhebung C. H.).

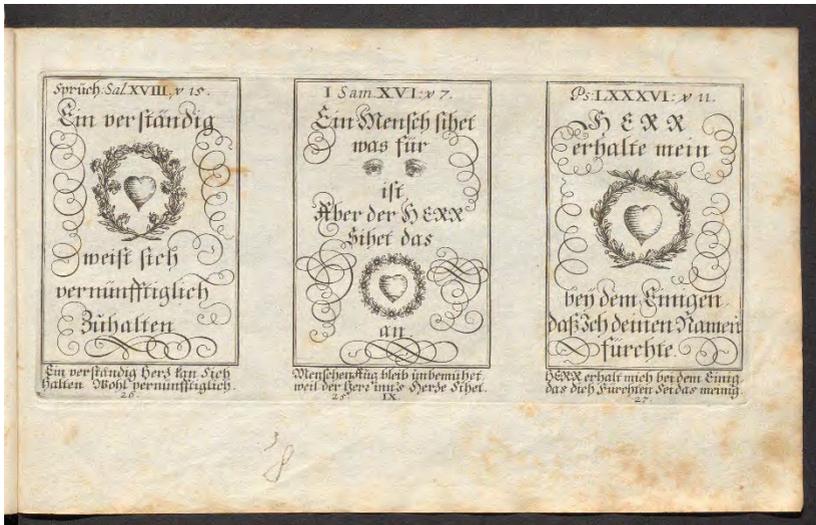


Abb. 3 Melchior Mattsperger, Augsburg 1687 (Ba graph.1687 01, Tafel IX).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

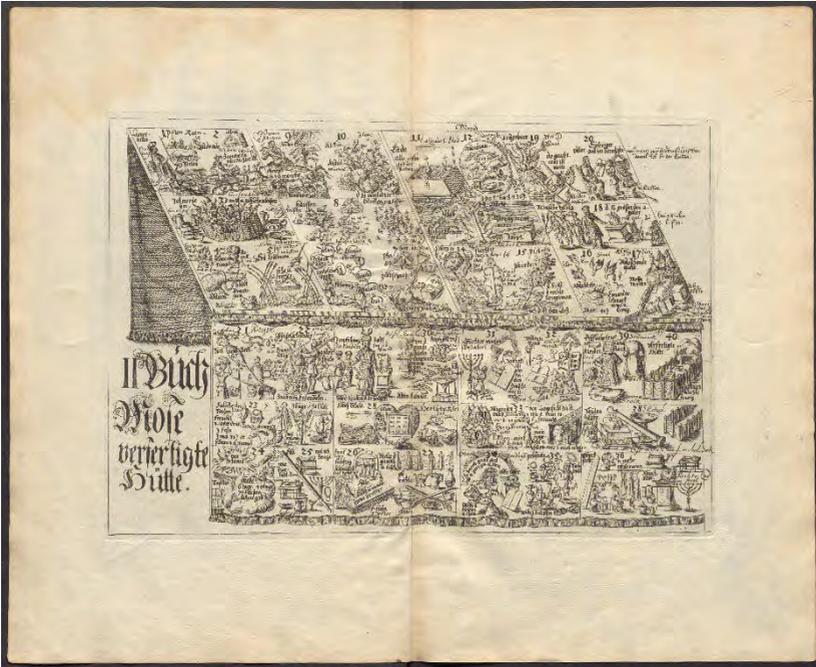


Abb. 4 Johannes Buno, Hamburg 1674–1680 (Bb graph.1680 01, Tafel 2).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

2. Bilder als Blickfang und Augenöffner

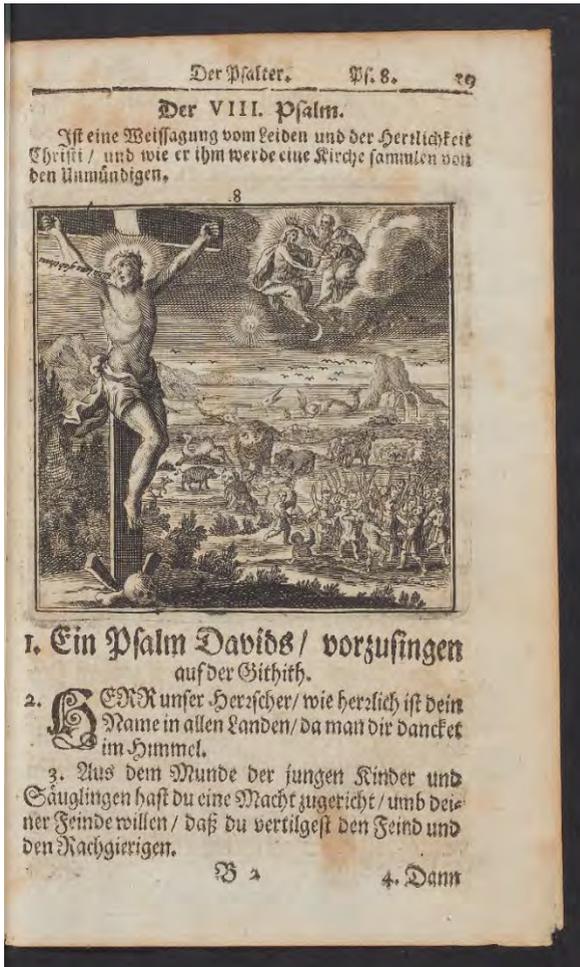


Abb. 5 Neuer Bilder-Psalter, Augsburg 1710 (B deutsch 1710 01, Seite 19).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Die Psalmen zeigen: Das Reden über Gott geschieht als Kommunikation mit Gott im Gebet. Darin liegt eine strukturelle Brücke zur Wirkweise des Bildes, das auf Kontemplation, Betrachtung, Öffnung, weniger auf distanzierte Analyse abzielt. Die Einzelaspekte der Illustration zu Psalm 8 helfen zur Selbsterkenntnis des Menschen in der Begegnung mit Gott (Abb. 5).¹⁶ Die Zusammenschau der Krönungsszene, der herumspringenden Kinderschar, der Flora und Fauna und des gekreuzigten Christus deutet an: Der Mensch ist angesichts der Erhabenheit der ihn umgebenden Schöpfung klein wie ein Kind, auch erlösungsbedürftig; andererseits wird er von Gott mit einer Würde ausgestattet, quasi zum König gemacht: „Du hast ihn als Herrscher eingesetzt“ (Ps 8,7). Das Bild zeigt: Gebet führt zum Sehen, das Sehen auf das Tun Gottes, wie es der Psalm beschreibt, führt dann aber auch zum Gebet.

16 Bezug auf: Neuer Bilder-Psalter, Das ist: Alle von Luthero verdeutschte Weisungs- Lehr, Buß- Bett-, Klag- und Danck-Psalmen deß Hoherleuchten Königs und Propheten Davids. Nach ihrem fürnehmsten Jnnhalt in Anmuthigen Bildern, vorgestellt in Kupffer gestochen und in diesem Format heraus gegeben von Johann Christoph Kolb, Augsburg 1710 (WLB Stuttgart: B deutsch 1710 01).



Abb. 6 Theatrum Biblicum, Amsterdam 1643 (Bb graph.1643 01, Tafel 7).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Adam steht in dieser Illustration aus dem „Theatrum biblicum“ bereits aufrecht und doch deuten der vom hebräischen JHWH-Tetragramm ausgehende Strahl sowie der in den Strahlenkranz um den Gottesnamen eingefügte Text aus Genesis 2,7 an, dass das Einhauchen des Lebensatems in diesem Moment geschieht (Abb. 6).¹⁷ Schöpfung ist als Beziehungsgeschehen kein abgeschlossener Akt, sondern dauert an im Erhaltungs-

17 Theatrum Biblicum Hoc Est Historiae Sacrae Veteris Et Novi Testamenti Tabulis Aeneis Expressae. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum, Amsterdam 1643 (WLB Stuttgart: Bb graph.1643 01).

handeln Gottes. Dem Titel des Werkes entsprechend wird die biblische Erzählung als Theaterstück präsentiert. Aus Berichterstattung wird Dialog. Besser könnte der Kern theologischer Anthropologie und Schöpfungslehre nicht dargestellt werden: Es geht um Leben von einem Gegenüber her, als Gabe und auf Kommunikation mit Gott hin.



Abb. 7 Lutherbibel, Wittenberg 1572 (Bb graph.1572 02-1, Blatt 63v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Die Darstellung der Szene mit dem Goldenen Kalb betont die Innerlichkeit bzw. Ganzheitlichkeit des Glaubens (Abb. 7).¹⁸ Die Herstellung des Kalbs, der Tanz um das Kalb, die Ausschweifungen stehen für den Versuch, das Wirken Gottes verfügbar zu machen. Durch Sinnenfreuden in

18 Martin Luther (Übers.), Biblia Das ist: Die ganze heilige Schrift Deudsch, Wittenberg 1572 (WLB Stuttgart: Bb graph.1572 01-1).

der Weise der Fruchtbarkeitskulte soll die Teilhabe an Gottes Gaben herbeigeführt werden. Demgegenüber führt die abstrakte, nüchterne Andeutung Gottes vor Augen, dass die Beziehung Gottes zum Menschen primär auf das Innere des Menschen zielt. Der Weg der Veränderung führt dann vom Herzen zum Mund, von innen nach außen. Im Goldenen Kalb verdichtet sich dagegen eine auf das Äußere fixierte Definition von Glauben und Leben. Das Verbot einer solchen Verbildlichung wird jedoch bildlich vor Augen geführt.

„Kostet und seht, wie gütig der Herr ist“ (Ps 34,9). Die Bibel gebraucht sehr häufig das Wort „Sehen“, wenn es um die Erkenntnis Gottes geht. Anhand solcher biblischer Belegstellen ist die Ausstellung mit ihren zwölf Abschnitten gegliedert. Bild und Wort gehören zusammen. Gott begegnet nicht abstrakt, sondern öffnet dem Menschen die Augen, um wie gesehen in das dankbare Staunen über die Schöpfung zu kommen. Das Bildlich-Sinnliche steht andererseits in der Gefahr der Vonselbständigkeit – daher das Bilderverbot. Matthäus Merian formulierte die Aufgabe als Künstler so: Er habe sich „fürgenommen / diese Biblische Figuren zu erfinden / vffs Kupffer zu bringen / ... daß solche ... nicht allein belüstringen / sondern in die Heilige Schrift selbst / darauß sie genommen / gleichsamb mit der hand führen / [...] damit also die Schrift den Kunststücken / vnd hinwider diese der Schrift die Hand bieten / vnd eines das ander erklären möge [...]“.¹⁹

Und die Neuausgabe der Merianbibel 1704 formulierte es so, dass die biblischen Inhalte mit den Bildern dem „Volck desto nachdrücklicher für- und einzubilden“ seien.²⁰ Es geht um einen Prägevorgang, nicht um subjektive Einbildung, sondern um eine auf den Betrachter von außen nach innen einwirkende Bildung durch Bilder. Melchior Mattsperger

19 *Matthäus Merian*, *Icones Biblicae. Praecipuas Sacrae Scripturae Historias elegantior & graphice repraesentantes*, Bd. 1, Straßburg 1625 (WLB Stuttgart: B graph.1625 04), B1r.

20 *Matthäus Merian* (Ill.), *Biblia, Das ist Die gantze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments verteutsch*, Frankfurt am Main 1704 (WLB Stuttgart: Bb deutsch 1704 01), (4r (Hervorhebung C. H.).

nannte sein Werk in diesem Sinne „Geistliche Herzens-Einbildungen“.²¹ Die Augen werden geöffnet, aber die Bilder und deren Inhalt sind nicht ein Produkt oder Konstrukt der Augen und Gedanken.

3. Bilder als Spiegel und Fenster

Der tschechische Künstler Alfons Mucha stellt in seinem Bild zur Anrede Gottes im „Vater unser“ heraus, dass Gott sich nicht nur anrufen lässt, sondern ganz nah bei den Menschen ist (Abb. 8).²² Das Auge Gottes zeigt: Es kommt zu einem wechselseitigen Anschauen – was den Betrachter des Bildes einschließt.

Lucas Cranach komprimiert die biblische Heilsgeschichte auf ein Titelblatt mit zwei Bildhälften (Abb. 9).²³ Indem der Mensch in der linken Bildhälfte wie in einem Spiegel seine Ausgangssituation erkennt, nämlich als in Sünde und Tod verstrickt, eröffnet sich doch wie in einem Fenster das in der rechten Bildhälfte dargestellte Geschehen. Die Situation ändert sich grundlegend, wenn der Spiegel, in dem der auf sich selbst fixierte Mensch immer nur sich selbst finden kann, durchlässig, durchsichtig, zum Fenster wird, wenn ein Gefälle von der linken zur rechten Bildhälfte entsteht. Dann fällt der Blick auf den gekreuzigten und auferstandenen Christus. Es kommt sozusagen beim Betrachten zu einer Blickumkehr.

Ein wichtiger Unterschied der Bibel in Bildern zu zum Beispiel einer Galerie von Gemälden zu anderen Motiven liegt in der existenziellen Betroffenheit des Betrachters. Es geht immer auch um uns und zwar ganz grundsätzlich. Merian drückte es so aus, bei der Betrachtung der

21 *Mattsperger*, Geistliche Herzens-Einbildungen (s. Anm. 12).

22 *Alfons Mucha* (Ill.), Otčenáš, Prag 1899 (WLB Stuttgart: B graph.1899 81).

23 *Martin Luther* (Übers.), Biblia: das ist: die gantze Heilige Schrifft Deudsch, Wittenberg 1543 (WLB Stuttgart: Bb deutsch 1543 01-2).

Bibel-Illustrationen werde „das Gemüthe sich viel anderst affectionirt: befinden [...] / als in ansehung der leichtfertigen Venus gemälde“.²⁴

Das Zueinander von Spiegel und Fenster meint auch: Indem wir die Bilder betrachten, machen die Bilder etwas mit uns. Die Bilder schauen auch uns an. Der Fenster-Blick ist ein tröstlicher, ein hoffnungsfroher Blick, der auch ein Unterwegs-Sein, ein Anderswo einschließt. Nicht selten wurden Architekturmotive – passend zur Fenster-Wirkung von Bildern – in die Gestaltung von Kupfertiteln aufgenommen, so auch in den Mindener Lutherbibeln (Abb. 10).²⁵ Eine aufgeschlagene Bibel vermittelt zwischen der vorfindlichen Kirche und dem ersehnten himmlischen Jerusalem. Das Bild der aufgeschlagenen Bibel und das – nur durch Aufschlagen der Bibel mögliche – Nachlesen der im Bild genannten Bibelstellen öffnet die Augen für die Heilsgeschichte inmitten der Geschichte, für das erhoffte, partiell schon präsenste und wirksame himmlische Jerusalem inmitten des irdischen Gemäuers der vorfindlichen Kirche.

Noch einmal anders ausgedrückt: Der Deutung oder Beschreibung des Bildes durch den Betrachter geht eine Interpretation des Betrachters, ein Aufgedeckt-Werden durch die Begegnung mit dem im Bild präsenten Geschehen voraus. Das Anschauen bzw. das Angeschaut-Werden geht dem Durchschauen voraus. Sich die Bilder und deren Gehalt durch eine entsprechende Deutung gefügig machen zu wollen, würde sie ihrer dynamischen Wirkung berauben. Denn – das ist sicher eine steile, aber sachgemäße Formulierung – das Besondere gerade der Bibel-Illustration liegt in der Teilhabe des Bildes an einem Zusammenhang von Darstellung, Gegenwart und Wirken Gottes.

24 *Merian*, *Icones Biblicae* (s. Anm. 20), A IVr/v.

25 *Martin Luther* (Übers.), *Biblia Das ist: die ganze Göttliche Heil. Schrift Alten und Neuen Testaments*, Minden 1790 (WLB Stuttgart: B deutsch 1790 04).



Abb. 8 Alfons Mucha, Prag 1899 (B graph.1899 81, Tafel 1).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

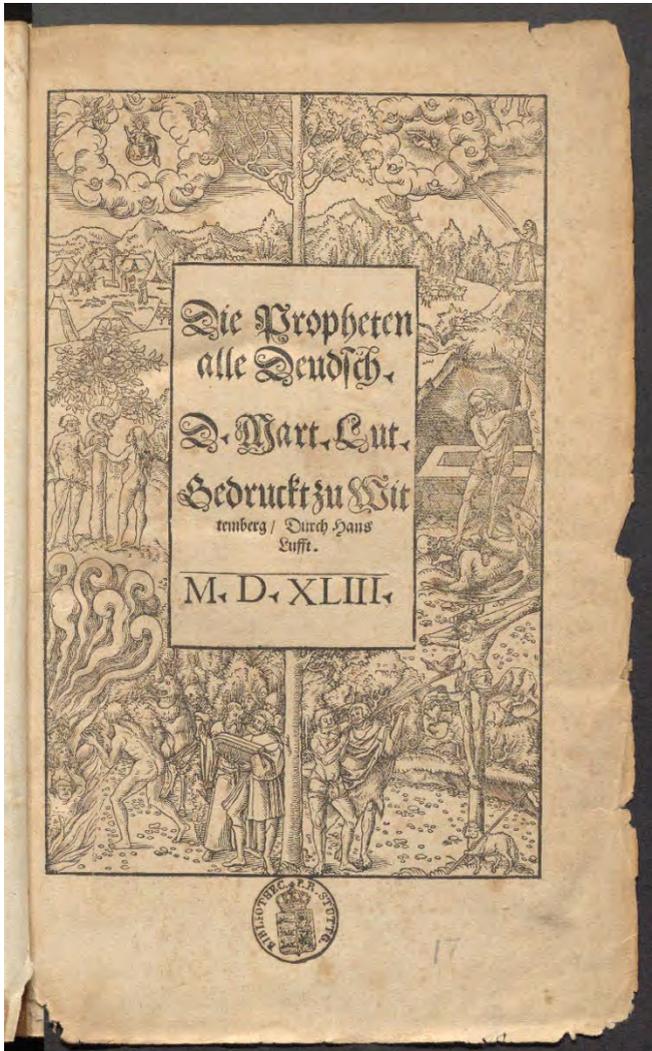


Abb. 9 Lutherbibel, Wittenberg 1543 (Bb deutsch 1543 01-2, Titelblatt).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

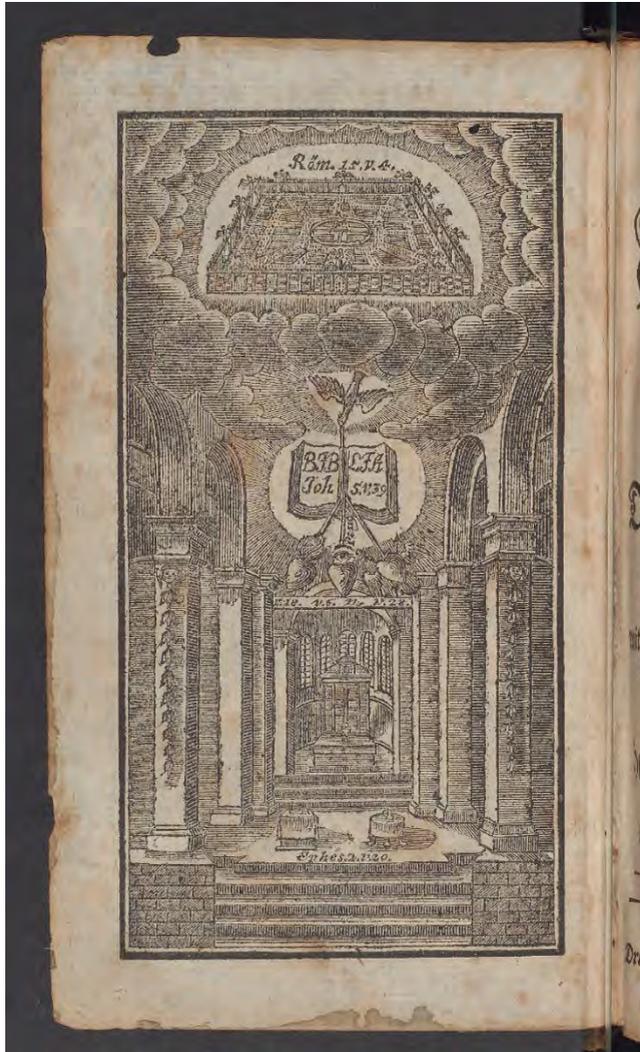


Abb. 10 Lutherbibel, Minden 1790 (B deutsch 1790 04, Frontispiz).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

4. Bilder als Fragment

Häufig verläuft das Schauen Gottes und die Dynamik aber nicht so geradlinig, wie einige Bilder es vermitteln. Es ist daher immer auch ein Problem, einzelne Exponate herauszugreifen, weil erst die Gesamtschau den Spannungsbogen aller relevanten Aspekte aufzeigt. Wie wohl keine andere biblische Schrift thematisiert das Buch Hiob das Problem der Verborgtheit, der scheinbaren Abwendung Gottes. Die erste Bildtafel, die Herbert Granville Fell, vom Jugendstil geprägt, entwarf, zeigt den thronenden Gott Vater mit einem Tuch vor den Augen (Abb. 11).²⁶ Nach langem Ringen und einer Antwortrede Gottes erkennt Hiob schließlich, dass das Schauen Gottes mit der Offenheit für das Widerfahrnis des Handelns und Redens Gottes einhergeht: „Vom Hörensagen nur hatte ich von dir vernommen; jetzt aber hat mein Auge dich geschaut“ (Ijob 42,5). Erst die Allmacht und Unterschiedenheit Gottes gegenüber dem Menschen begründet die Hoffnung auf eine Wende in der Not.

In umgekehrter Stoßrichtung präsentierte etwa Julius Schnorr von Carolsfeld Gott in einer massiv anthropomorphen Darstellung, das heißt in einer den Menschen entsprechenden Gestalt (Abb. 12).²⁷ Das begegnet uns auch in den Szenen des Einbands, der Grundlage für das Titelbild dieser Ausstellung ist. Hier wurde das Sich-Herabbeugen Gottes betont, das Sich-Sichtbar- und Erfahrbar-Machen Gottes. Dies ist kein Widerspruch zur Verborgtheit und Unterschiedenheit Gottes. Es zeigt vielmehr, dass jede Darstellung Gottes, auch jede Erfahrung seines Wirkens Gott nicht verfügbar macht und schon alles erfasst hätte.

26 *Herbert Granville Fell*, *Book of Job*, London 1896 (WLB Stuttgart: B graph. 1896 81).

27 *Julius Schnorr von Carolsfeld* (Ill.), *Die Bibel in Bildern*. 240 Darstellungen; mit kurzen Bibeltexten nach der revidierten lutherischen Bibel, Leipzig 1899 (WLB Stuttgart: Bb graph. 1899 81).

Gerade bei für die Zukunft erwarteten Geschehnissen wurden die Künstler immer auf das Fragmentarische und Begrenzte ihrer Darstellungsmöglichkeiten zurückgeworfen. Das gilt etwa für die Auferstehung, hier dramatisch vorgestellt von Gustave Doré (Abb. 13).²⁸

Die Ausstellung widmet sich aber auch den Ankerpunkten im Lebensvollzug, an denen nicht durchgängig, aber immer wieder und konkret Gottes Wirken ganz praktische Anschaulichkeit gewinnt.

Das ist der Fall, wenn unser Glaube sichtbar wird, indem er sich in der Lebensführung auswirkt und dadurch für andere zu einem Bild wird, in dem sie ein Sich-Sichtbar-Machen Gottes zumindest erahnen können. Dies gilt etwa für das, was in der christlichen Tradition als die guten Werke bezeichnet wurde (Abb. 14).²⁹

Und die Liturgie, die Sakramente sind sinnlich erfahrbare Wirkräume. Zeichen und Inhalt, Bildgestalt und Bildgehalt, auch Bild und Wort sind hier eng verbunden (Abb. 15).³⁰ Auch wird gerade hier deutlich, dass Sehen, Hören, Schmecken und Tasten zusammenkommen. Diese Erfahrung umfasst alle Wendepunkte des Lebens oder ist wie im Fall der Eucharistie auf Wiederholung angelegt.

Unsere Erfahrung, unser Erkennen und unsere Versuche, beides durch Bilder einzufangen, bleiben Stückwerk. Aber – und das ist das Entscheidende, wenn man den Widerfahrnischarakter des Bibelbildes bedenkt, wenn man nicht nur Bilder zur Bibel in ihrer funktionalen, ästhetischen oder pädagogischen Bedeutung schafft, sondern sich der Bibel in Bildern öffnet. Wenn das geschieht, dann ist das Bibelbild gerade in seiner Vorläufigkeit Teil eines größeren Zusammenhangs, einer Bewegung.

28 *Gustave Doré, Sainte bible, Tours 1874 (WLB Stuttgart: Bb graph.1874 03-2).*

29 *Johann Theodor de Bry/Johann Israel de Bry, Opera misericordiae ad corpvs pertinentia. Figvris et iconibvs in aes incisus expressa et repraesentata. Cvm selectis sentiis et testimoniis, Frankfurt am Main/Montbéliard 1596 (WLB Stuttgart: Bb graph.1596 01).*

30 *Die Catholische Straßburger Bjbel oder Heilige Schriffit Alten und Neuen Testaments. Nach der gemeinen Lateinischen und von der heiligen Kirchen bewehrten Übersetzung, Straßburg 1734 (WLB Stuttgart: Bb deutsch 1734 01).*

Im Ersten Korintherbrief (1 Kor 13,12) wird es so formuliert: „Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich unvollkommen, dann aber werde ich durch und durch erkennen, so wie ich auch durch und durch erkannt worden bin“.

Sind oder werden wir nun „bildfromm“? Ja und nein. Natürlich sind nicht die Bilder selber Gegenstand des Glaubens. Das geht schon nicht vom biblischen Gebot her, sich von Gott kein Bild zu machen, das dann angebetet wird. Andererseits kennt die Bibel den Weg vom Skeptiker („Ich glaube nur, was ich sehe“) zum Seher, der schauen darf, was er geglaubt hat (Abb. 16).³¹ „Bildfromm“ als Titel der Ausstellung verarbeitet genau diese Spannung. Sie sind herzlich zu einem Gang durch die Ausstellung eingeladen.

31 Vgl. *Martin Luther* (Übers.), *Das Neue Testament Mar. Luthers*, Wittenberg 1535 (WLB Stuttgart: B deutsch 1535 05), *Vision des himmlischen Jerusalem*.

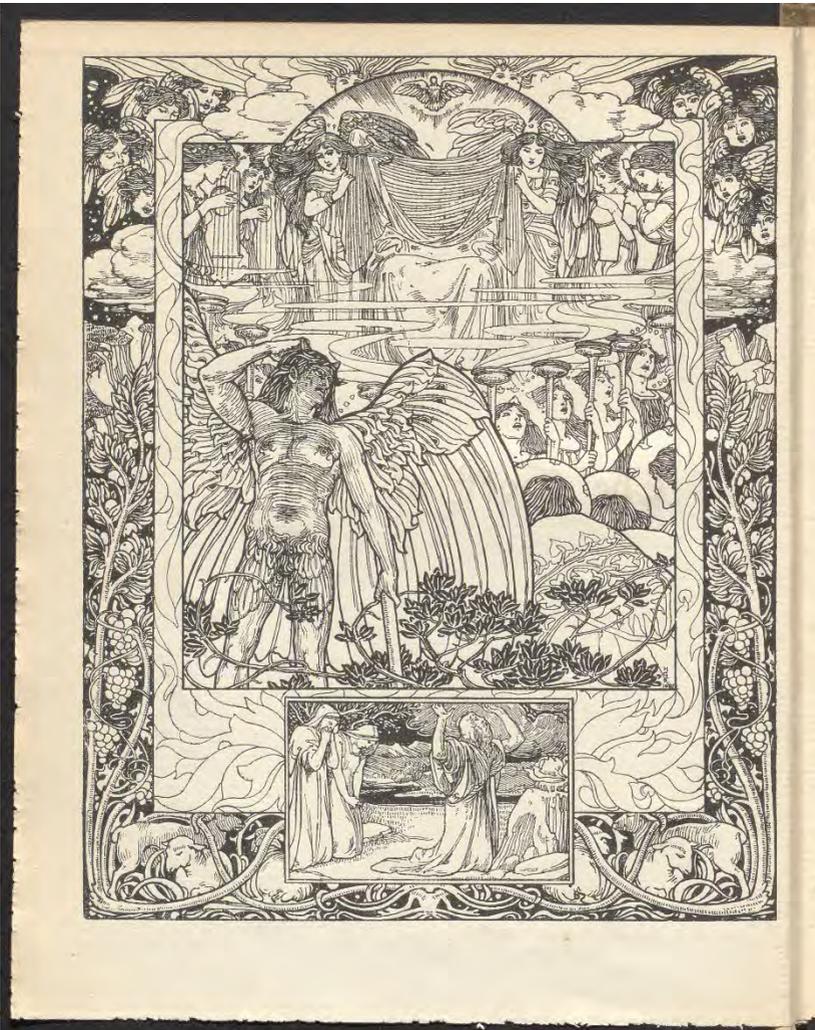


Abb. 11 Herbert Granville Fell, London 1896 (B graph.1896 81, Frontispiz).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

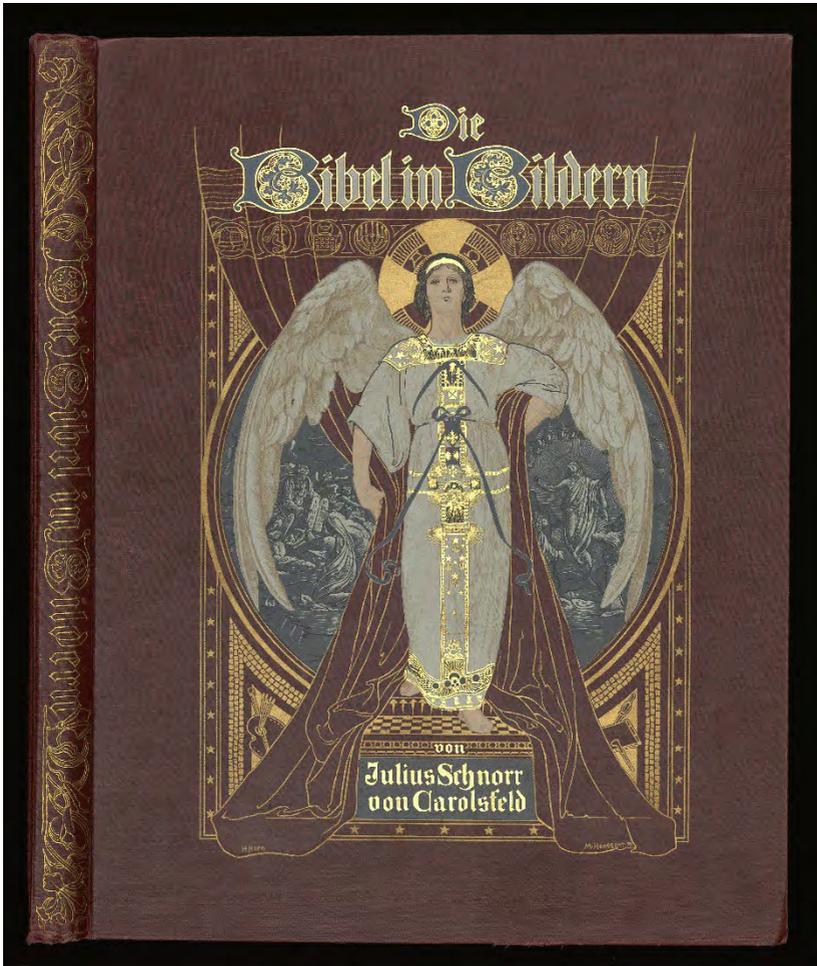
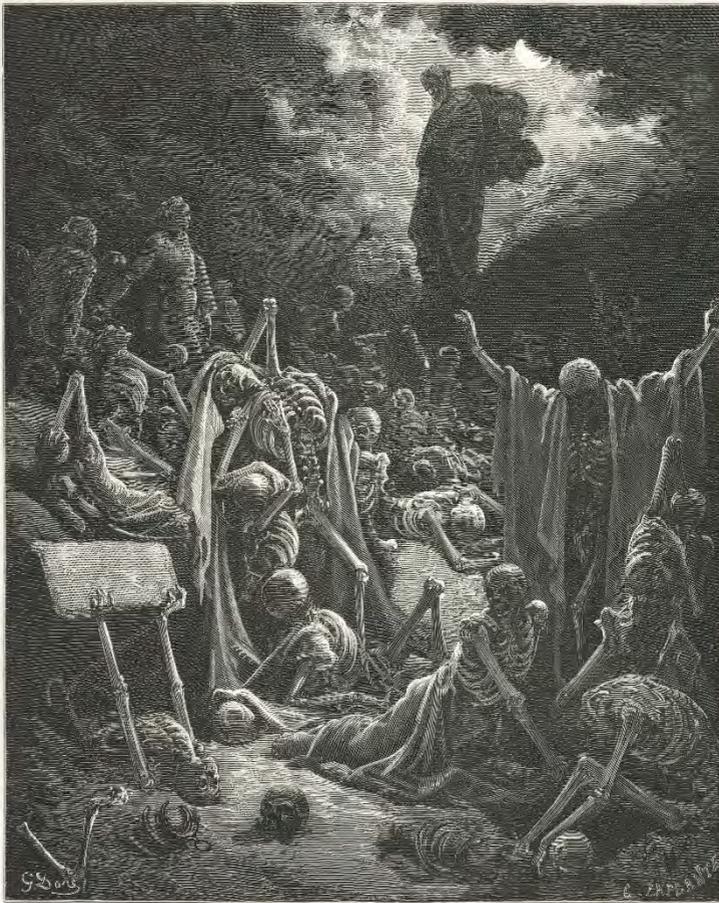


Abb. 12 Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1899 (Bb graph.1899 81, Einband).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



VISION D'ÉZÉCHIEL.

Abb. 13 Gustave Doré, Tours 1874 (Bb graph.1874 03-2, hinter Seite 59).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

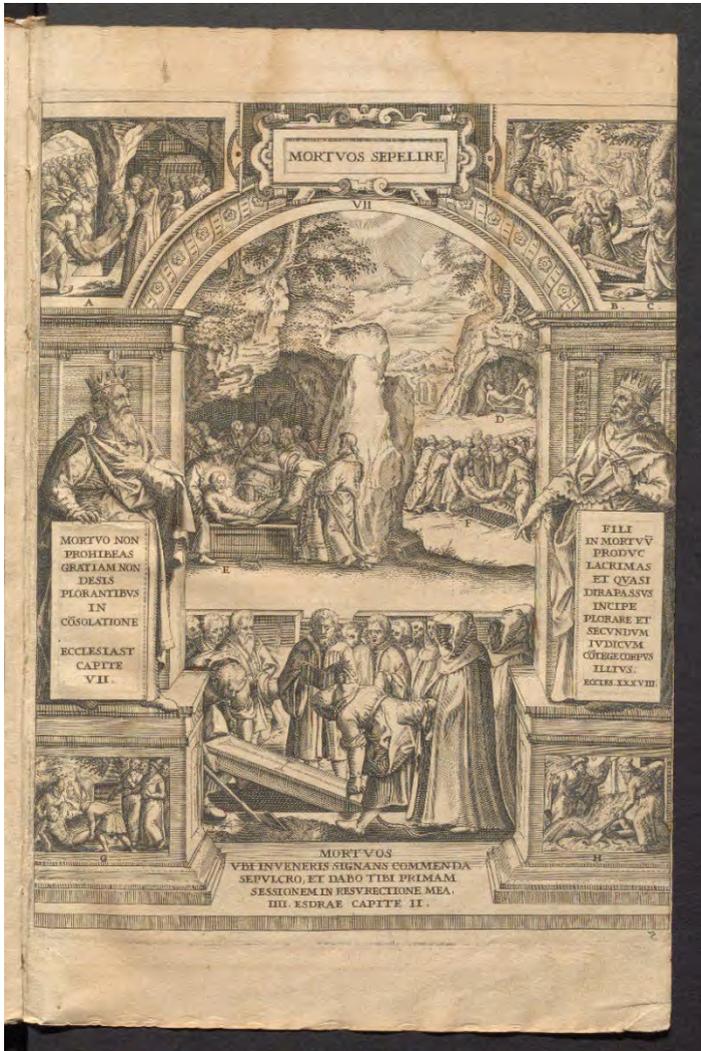


Abb. 14 Brüder de Bry, Frankfurt am Main 1596 (Bb graph.1596 01, Tafel VII).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 15 Katholische Straßburger Bibel, Straßburg 1734 (Bb deutsch 1734 01, Kupfertitel).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

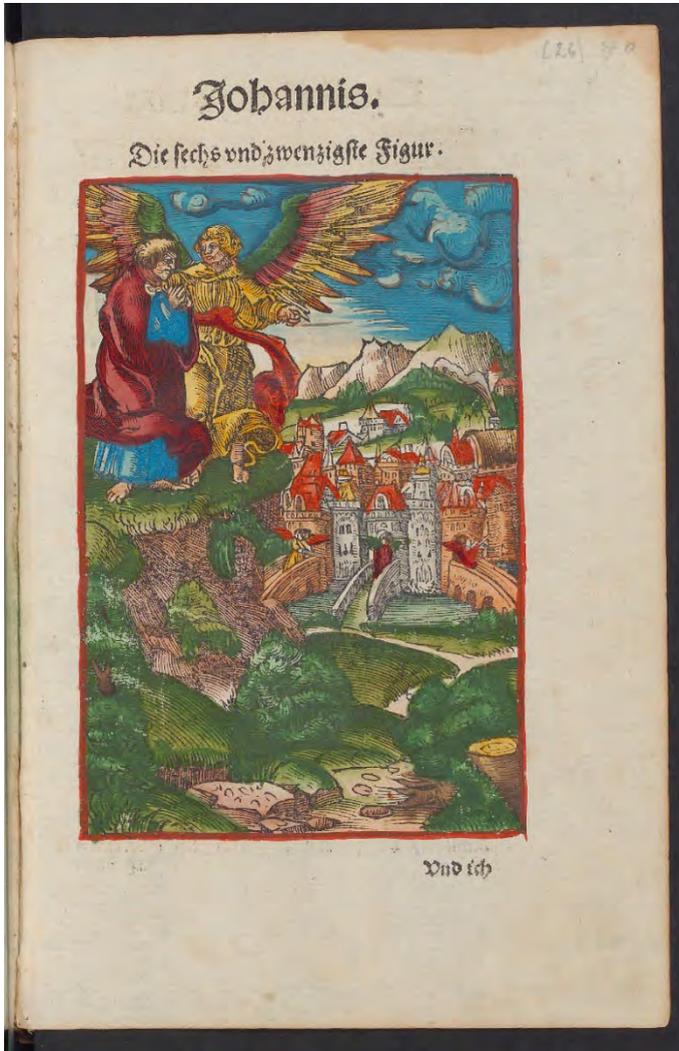


Abb. 16 Lutherbibel, Wittenberg 1535 (B deutsch 1535 05, Blatt Aa VIIIr).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Informationen zum Autor

[Dr. theol. Christian Herrmann](#), geb. 1966, Bibliotheksdirektor, ist seit 2015 Leiter der Abteilung Sondersammlungen der Württembergischen Landesbibliothek (WLB) Stuttgart. Er studierte 1987 bis 1993 Evangelische Theologie in Heidelberg und Erlangen. 1996 Promotion in Erlangen mit einer Dissertation über „Unsterblichkeit der Seele durch Auferstehung. Studien zu den anthropologischen Implikationen der Eschatologie“. 1998 Laufbahnprüfung für den höheren Bibliotheksdienst. Von 1998 bis 2011 war er Fachreferent an der Universitätsbibliothek Tübingen. Seit 2011 Fachreferent und Leiter der Sammlung Alte und Wertvolle Drucke/Bibeln, WLB Stuttgart. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Buchgeschichte, Systematische Theologie, Theologiegeschichte.

Schlagwörter

Wirkkraft von Bildern, Bibel in Bildern, Glaube, Blickfang, Augen und Herz, Subjekt-Objekt-Beziehung

Offenbarwerden Gottes im Wort und Bild

Anmerkungen zur theologischen Bedeutung von Bibelillustrationen*



1. Glaube kommt vom Hören – und vom Sehen? Zur theologischen Bedeutung von Bibelillustrationen

Die biblischen Texte, das Alte und Neue Testament, sind die grundlegende Offenbarungsquelle für Christen und Christinnen, und sie verbinden alle christlichen Konfessionen. In den Schrifttexten ist in den verschiedensten Facetten Gottes Offenbarwerden in die Geschichte des Volkes Israel hineingewoben, und dieses Offenbarwerden verdichtet sich in Leben, Sterben und Auferstehen Jesu Christi, das in den Evangelien, der Apostelgeschichte und der Briefliteratur bezeugt worden ist. Diese Texte führen Jesus von Nazareth, den Messias Gottes, vor Augen, in dem Gott den Menschen auf so wunderbare Weise nahegekommen ist. Es sind Zeugnisse von Glaubensgeschichten, die wiederum Menschen anleiten, im Hören auf dieses Wort Gottes, in die Spur Jesu Christi zu finden und so die je eigene Glaubensgestalt auszubilden. In genau diesem Sinn ist die Bibel die zentrale Offenbarungsquelle, Glauben kommt vom Hören auf dieses Wort Gottes. „Höre, Israel“, das ist der Beginn des Glaubensbekenntnisses Israels zu Gott, dem Einzigem (Dtn 6,4), aus dem Jesus selbst gelebt hat und das er mit seinem ganzen Leben bekräf-

* Dieser Aufsatz wurde zuerst publiziert im Katalog zur Ausstellung: *Christian Herrmann* (Hg.), *Bildfromm? Die Bibel in Bildern*, Ostfildern 2022, 48–61.

tigt hat (z. B. Mk 12,29), bis hinein in den Tod, in dem Gott sich, alles Dunkel und alle Todes-Leere überwindend, als Gott des Lebens erwiesen hat. Das ist die Keimzelle des christlichen Glaubensbekenntnisses, der Glaube an Gott, den Vater, der sich im Sohn als der Barmherzige, der Mit-Leidende und -Liebende erweist und der im Geist Welt und Menschen in dieses Leben führt. Jesus von Nazareth hat sich in das Bekenntnis Israels ganz hineingestellt, er hat – wie bei seiner ersten Predigt in der Synagoge von Nazareth, die der Evangelist Lukas an den Beginn des öffentlichen Auftretens Jesu stellt (Lk 4,16–27) – aus der Schrift gelesen und den Prophetentext interpretiert, er ist ganz Ohr für dieses Wort Gottes geworden, so dass er selbst als „das“ Wort bekannt worden ist (vgl. Joh 1). Menschen in der Nachfolge Jesu Christi haben gelernt, auf dieses Wort zu hören, die Schrift neu zu lesen, indem sie auf ihn, Jesus Christus, geschaut haben. Auf die Frage der Jünger am Beginn des Johannesevangeliums, „Meister, wo wohnst du?“ (Joh 1,38), antwortet Jesus: „Kommt und seht!“ (Joh 1,39).

Hören und Sehen sind zwei der zentralen Sinneserfahrungen, über die sich für Menschen Wirklichkeit erschließt, und diese beiden Sinneserfahrungen werden auch in den biblischen Texten zusammengeführt. Das Buch, das wir lesen, die Schrift, auf dessen Wort wir hören, sie führen ein in die Geschichte Gottes mit den Menschen, sie sind vielfältige Zeugnisse von Gotteserfahrungen, und sie laden ein zu Entdeckungsprozessen, Gott im eigenen Leben zu entdecken, in den Glauben zu finden und eine diesem Glauben entsprechende Lebensform auszubilden. Wenn Jesus im Johannesevangelium sagt: „Kommt und seht!“, so werden Hören und Sehen miteinander verbunden; auf das Wort zu hören, bedeutet, in einen Prozess der Erkenntnis zu finden, der in der die Entstehungszeit der biblischen Texte prägenden griechischen Philosophie mit dem Moment des Sehens in Verbindung gebracht worden ist. Und umgekehrt bedeutet dieses Sehen auch, neu und auf andere Weise das Wort zu hören. Dieses Moment des Sehens wird in den biblischen Texten – davon zeugt die Ausstellung zu den Bibelillustrationen – sehr vielschichtig vor Augen geführt. Einerseits öffnet der Blick in die

Schöpfung für das Staunen angesichts des Werks Gottes: „Seh’ ich den Himmel, das Werk deiner Finger ...“ (Ps 8,4), aber es ist auch die Not, die sehen lehrt: „Hast du der Finsternis Tore geschaut?“ (Ijob 38,17). Andererseits muss erst in das Sehen hineingefunden werden: „Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf ...“, so der Hinweis Gottes an Adam und Eva im Blick auf den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse am Beginn der Schrift (Gen 3,5), und die Evangelien enden mit dem Hinweis auf das gemeinsame Mahl des Auferstandenen mit den Jüngern und Jüngerinnen, bei dem diesen im Teilen von Brot und Wein die Augen aufgehen (z. B. Lk 24,31). Jesus selbst öffnet dem Blindgeborenen die Augen (Joh 9,1–41), eine Heilungserzählung, die Sinnbild für die Begegnungen mit Jesus ist, in denen das Hören auf sein Wort die Augen für Gottes Wirken öffnet und die Menschen bezeugen lässt, dass Jesus der Messias ist.

Nur an wenigen Stellen ist von einem unmittelbaren Sehen Gottes die Rede: Jakob ringt an der Furt des Jabbok (Gen 32,23–31) mit einem Mann, „bis die Morgenröte aufstieg“ (Gen 32,25), es ist ein Ringen in der Nacht, in dem Jakob den Mann nur gehen lässt, wenn dieser ihn segnet. Gott nennt hier nicht seinen Namen, aber er gibt Jakob einen neuen Namen, „Israel – Gottesstreiter“ (Gen 32,29), und Jakob gibt „dem Ort den Namen Peniel – Gottes Angesicht – und sagte: Ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen und bin doch mit dem Leben davongekommen“ (Gen 32,31). In der Ausstellung ist genau diese Szene in einer Bibelillustration des jüdischen Malers und Grafikers Ephraim Moses Lilien (1874–1925) aufgenommen (Abb. 1).¹ Im Ringen in der Nacht, hinein in den Morgen, „sieht“ Jakob Gottes Angesicht, aber er erfährt dessen Namen nicht. Umgekehrt offenbart Gott Moses am Gottesberg Horeb seinen Namen (Ex 3), aber Moses sieht nur die wundersame

1 *Ephraim Moses Lilien* (Ill.), *Die Bücher der Bibel*, hrsg. von Ferdinand Rahlwes, Bd. 1, Braunschweig 1908 (Württembergische Landesbibliothek [WLB] Stuttgart: Ba graph.1908 81-1).



Abb. 1 *Ephraim Moses Lilien, Der Kampf, Braunschweig 1908 (Ba graph.1908 81-1, Seite 110).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*

Erscheinung des brennenden Dornbuschs als Zeichen der Gegenwart Gottes, und in der Gottes-Begegnung am Sinai, in der es zwar heißt, dass Gott und Moses „miteinander von Angesicht zu Angesicht“ redeten, „wie einer mit seinem Freund spricht“ (Ex 33,11), sagt Gott Moses: „Du kannst mein Angesicht nicht schauen; denn kein Mensch kann mich schauen und am Leben bleiben.“ (Ex 33,20). „Wenn meine Herrlichkeit vorüberzieht, stelle ich dich in den Felsspalt und halte meine Hand über dich, bis ich vorüber bin. Dann ziehe ich meine Hand zurück und du wirst meinen Rücken sehen. Mein Angesicht kann niemand schauen.“ (Ex 33,22–23). Gottes Herrlichkeit zu „schauen“, ist dem Menschen in seinem Hier und Jetzt verwehrt, Gott zieht vorüber, der Mensch kann nur den „Rücken“ Gottes sehen. Dieses Durchbrechen des Sehens spitzt der Auferstandene zu, wenn er – so die Szene der Begegnung mit Thomas und den anderen Jüngern (Joh 20,29) – sagt: „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“ (Joh 20,29). Gottes Herrlichkeit geht Menschen wie Stephanus im Augenblick des Todes auf (Apg 7,56), dann wird – so hat es auch der Jesuit Michel de Certeau am Ende seiner Einführung in den christlichen Glauben *La faiblesse de croire* formuliert – alles Licht, das ist ein Erkennen, das kein (Sinn-)Bild mehr braucht.² Der Weg des Glaubens in den Spuren Jesu ist jedoch verwiesen auf Bilder, er ist selbst ein Bildungsprozess, in dem sich die je eigene Glaubensgestalt „ausbildet“.

Genau hier ist die Brücke zwischen Wort und Bild gebaut, die die in dieser Ausstellung gesammelten Bibelillustrationen auf faszinierende Weise zum Ausdruck bringen. Wenn Glauben vom Hören kommt, wenn wir darum immer wieder neu die Bibel aufschlagen, so wird in den biblischen Texten selbst ein Prozess des Sehens vor Augen geführt, ein Entdeckungsprozess des Wirkens Gottes in der Geschichte, ein immer wieder neu durchbrochener und durchkreuzter Prozess des Sehens, in

2 *Michel de Certeau*, *La faiblesse de croire*. Texte établi et présenté par Luce Giard, Paris 1987, 315–318 (deutsche Übersetzung: Glaubenschwachheit, Stuttgart 2009).

den das Bilderverbot (Ex 20,4; 34,17) eingeschrieben ist. Sehen lässt erkennen, führt zu Gedankenbildern, aus denen Worte wachsen, mit denen Menschen Zeugnis von ihren Gotteserfahrungen geben, und auch Bilder gemalt werden, die diesen Worten entlang gehen, aber Gott selbst kann nicht in einem solchen Wort oder Bild „festgehalten“ werden, er ist je größer als alles, was gedacht, gesagt und im Bild ausgedrückt werden kann. Und doch brauchen wir diese Worte, diese Bilder, in denen wir Gott „sagen“. Das ist in der theologischen Tradition und auf dem Laterankonzil (1215) in der sogenannten „Analogielehre“ gefasst worden: „Denn zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpf kann man keine so große Ähnlichkeit feststellen, daß zwischen ihnen keine noch größere Unähnlichkeit festzustellen wäre.“³ Das trifft auch auf die Bibelillustrationen zu, die einen besonderen Ausdruck in den Miniaturen mittelalterlicher Buchkunst erhalten und die sich mit dem Druck von Bibeln in der Frühen Neuzeit, in Zeiten der Reformation, weiterentwickeln.⁴

Interessant ist, dass gerade in Zeiten von Bildersturm und Bilderkritik, in denen es den Reformatoren darum ging, zum Wort der Schrift zurückzufinden und dieses ins Zentrum zu stellen, in denen Bilderkritik ein „signum confessionis“⁵ war, Martin Luther doch Bibelillustrationen zugelassen hat – ebenso wie die Illustration seines *Kleinen Katechismus* durch Lukas Cranach. In seinen „Invocavit“-Predigten und der Schrift *Wider die himmlischen Propheten* setzt er sich intensiv mit den Bildern auseinander. Er weist auf den falschen Gebrauch der Bilder hin, aber

3 *Heinrich Denzinger* (Hg.), *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Compendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Lateinisch–Deutsch, verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen und unter Mitarbeit von Helmut Hoping hrsg. von Peter Hünermann, Freiburg i. Br./Basel/Wien* ⁴⁵2017 (im Folgenden: DH), Nr. 806.

4 Vgl. *François Boespflug*, *Das Bild als Illustration. Die illustrierten Bibeln*; in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 3: *Zwischen Zeichen und Präsenz*, Paderborn u. a. 2007, 285–310, 295–299.

5 *Thomas Lentz*, *Zwischen Adiaphora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation*; in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1: *Bild-Konflikte*, Paderborn u. a. 2007, 213–240, 219.

Bilder sind als „Adiaphora“, als „neutrale Objekte“, von Bedeutung, „weil sie Zeugnis ablegen, das Gedächtnis fördern und Zeichen des Heiligen in der Welt sind“.⁶ Gerade den leidenden Christus können Bilder in besonderer Weise vor Augen führen. Bilder stehen insofern nicht im Kontrast zum Hören auf Gottes Wort. In ähnlicher Weise kommt in dieser Zeit in missionarischen Kontexten illustrierten Bibeln oder biblischen Texten große Bedeutung zu. In der Ausstellung zeugt davon die Illustration der Kreuzigungsszene im chinesischen Evangelien-Text mit Holzschnitten von Giulio Aleni (1630), für den chinesischen Kontext und eine vom Buddhismus geprägte Kultur, in der die Befreiung vom Leiden das zentrale religiöse Moment darstellte, sicher ein zutiefst aufrüttelndes Bild (Abb. 2).⁷ Eine weitergehende Inkulturation auch der bildlichen Gestaltung von biblischen Szenen wird erst langsam einsetzen. Illustrationen der Bibel haben gerade in diesen missionarischen Kontexten eine ähnliche Bedeutung wie die sogenannte *Biblia pauperum*, deren „Prototyp“ „wohl am Ende des 13. Jahrhunderts in einem benediktinischen Kloster“ entstand⁸ und die vor allem von den Bettelmönchen als „didaktische Hilfe für den Unterricht und die Predigt“⁹ verwendet worden ist. Szenen aus dem Leben Jesu Christi wurden hier begleitet von biblischen Texten, alttestamentlichen Verweisen und Kommentaren. Die Bedeutung der Illustration beschränkt sich aber nicht allein auf die didaktische Bedeutung, sie sind, worauf auch Bonaventura und Thomas von Aquin verwiesen haben,

6 Ebd., 220.

7 Giulio Aleni, [T'ien-chu chiang-sheng ch'u-hsiang ching-chieh], ohne Ort 1630 (WLB Stuttgart: Ba graph.1630 01). Vgl. auch *François Boespflug*, Christliche Kunst außerhalb Europas (16.–21. Jahrhundert). Einige Orientierungspunkte (Daten, Paradigmen, Probleme); in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch der Bildtheologie, Bd. 1: Bild-Konflikte, Paderborn u. a. 2007, 376–399.

8 Isabelle Saint-Martin, Formen und Funktionen des Bildes im Katechismus; in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch der Bildtheologie, Bd. 2: Funktionen des Bildes im Christentum, Paderborn u. a. 2007, 236–272, 239.

9 Ebd.

„nicht nur leichter zugänglich jenen, die nicht lesen können, sie bewahren Spuren der Geschichte und können vor allem geltend machen, dass sie mehr Wirkung auf das Gedächtnis und auf das Gemüt haben. Indem sie Emotionen wecken, begünstigen sie auf eine sensible Weise die Andacht mittels Kontemplation. Das Bild ist folglich nicht nur ein Ersatz für die Schrift, und tatsächlich wird von ihm auch nicht verlangt, sich an deren Stelle zu setzen, vielmehr soll es eine parallele Stimme sein. Ihre Ausstrahlung wird als wesentlich verschieden anerkannt, basierend auf einer ganz anderen Wirkungsweise.“¹⁰

Welche Bedeutung kommt darum dem Bild in den Bibelillustrationen zu? Diese Frage wird im Hintergrund der folgenden fundamentaltheologischen Überlegungen stehen, die an die Debatte um den Stellenwert von Bildern und Bilderkritik in der christlichen Tradition erinnern und dabei immer wieder Bilder aus den in der Ausstellung vorliegenden Bibelillustrationen einbeziehen. Das ist ein Zugang aus der Perspektive einer ästhetischen Theologie und in diesem Sinn einer „poetischen“ Dogmatik, die die Einführung in den christlichen Glauben, auch ein zentrales Moment theologischer Arbeit, in den Kontext eines Bildungsprozesses stellen, der den Menschen mit all seinen Sinnen anspricht, der Spiritualität und rationale Verantwortung des Glaubens miteinander verbindet. Vielleicht ist dies auch ein Schlüssel, den Titel der Ausstellung „bildfromm?“ zu verstehen. Die Entdeckung des Glaubens, die in den illustrierten Bibeln über das Hören des Wortes und das Sehen des Bildes angestoßen wird, ist ein Bildungsprozess, der in eine Gestalt hineinführt und eine Lebensform ausbildet, die sich an Jesus Christus, dem Bild des unsichtbaren Gottes orientiert, aber auch an den vielen anderen „Vor-Bildern“ in der Geschichte christlichen Glaubens, deren Leben sich in die Spur Jesu Christi eingeschrieben hat. In diesem Sinn steht eine ästhetische Theologie im Dienst, das eigene Glaubens-„Bild“ immer wieder neu an diesem „Bild“ – Jesus Christus, dem „Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15) – auszurichten. Entschlüsselung der vielen „Bilder“ und Anleitung bei diesem Bildungsprozess zu geben, gehören zu den Aufgaben einer ästhetischen Theologie und poetischen Dogmatik.

10 Ebd., 238.

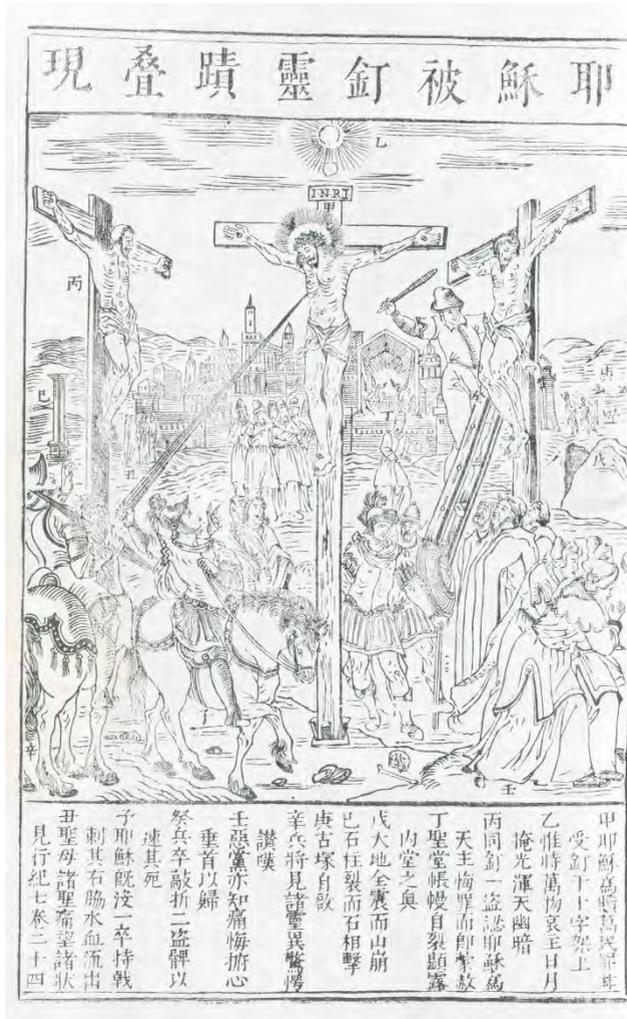


Abb. 2 Giulio Aleni, [T'ien-chu chiang-sheng ch'u-hsiang ching-chieh] [Kreuzigung], ohne Ort 1630 (Ba graph.1630 01, Blatt 46).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

2. Das Offenbarwerden Gottes im Bild – systematisch-theologische Überlegungen

Eine der bekanntesten Illustrationen einer biblischen Szene ist das im Museum Marc Chagall in Nizza ausgestellte Ölgemälde „Der brennende Dornbusch“, in den Jahren 1960 bis 1966 entstanden, von Chagall mehrfach in unterschiedlichen Farbschattierungen gemalt (s. auch Abb. 3).¹¹ In dieser bildlichen Umsetzung von Exodus 3, der Offenbarung Gottes am Berg Horeb, verbinden sich auf faszinierende Weise das Hören und das Sehen, und in das Bild ist gleichsam das Bilderverbot eingeschrieben. Moses weidet das Vieh seines Schwiegervaters Jitro, er ist zum Gottesberg Horeb gezogen, dort „erschien ihm der Engel des Herrn in einer Feuerflamme mitten aus dem Dornbusch“; dieses Feuer, das den Dornbusch „nicht verzehrt“ (Ex 3,2), ist wundersames Zeichen des Offenbarwerdens Gottes. Gott spricht Moses an, er sagt ihm zunächst, er möge die Schuhe ausziehen, weil er „heiligen Boden“ (Ex 3,5) berührt, und dann stellt Gott sich vor, als der „Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs“ (Ex 3,6). Moses verhüllt sein Gesicht, „denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen“ (Ex 3,6); dann erhält er die Sendung, das Volk Israel aus Ägypten zu führen, und er fragt nach dem Namen Gottes. Es folgt die Selbstvorstellung Gottes, an der sich in der Geschichte Israels, des Judentums und des Christentums das Sprechen von Gott je neu orientieren wird: „Ich bin, der ich bin. Und er fuhr fort: So sollst du zu den Israeliten sagen: Der Ich-bin hat mich zu euch gesandt“ (Ex 3,14), und das ist der HERR, JHWH, „der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs“ (Ex 3,15). Gott selbst sagt sich hier aus, er nennt seinen Namen, der für den Menschen letztlich immer „unsagbar“ bleibt, was in den biblischen Texten im sogenannten „Tetragramm“ – JHWH – deutlich wird und in der neuen

11 Vgl. FestBibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Mit Bildern von Marc Chagall, Stuttgart 2000 (WLB Stuttgart: Ba graph.2000 03).

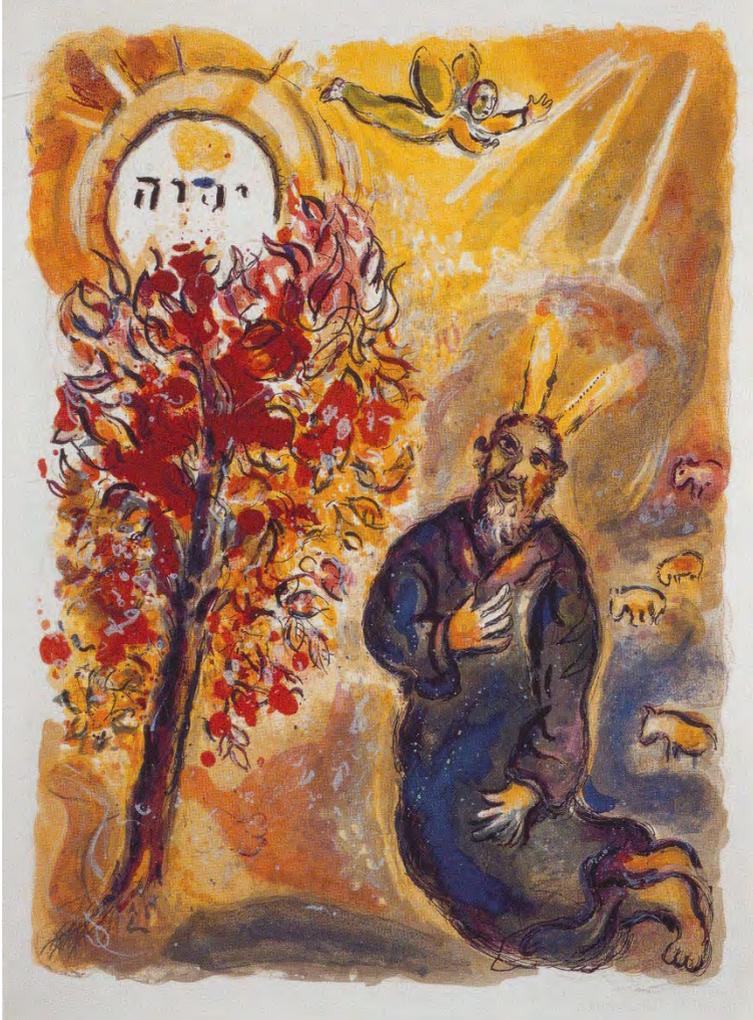


Abb. 3 *Marc Chagall, Gott erscheint Mose, Exodus-Zyklus, 1966 (WLB Stuttgart: Ba graph.2000 03, nach Seite 224).*
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Einheitsübersetzung in dem mit Großbuchstaben geschriebenen Wort HERR umgesetzt wird. So wie Gott vom Menschen nicht gesagt werden kann, so kann er auch vom Menschen nicht gesehen werden; vor dem Menschen erscheint der brennende Dornbusch, ein Busch, der brennt und doch nicht verbrennt. Chagall malt den knienden Moses, den Dornbusch, feuerrot, und über ihm das Tetragramm, das für den unsagbaren Namen Gottes steht. Der Schriftzug, das gemalte Wort, gibt den Hinweis auf die Schrift, den biblischen Text, der gelesen wird, der vorgelesen und gehört wird, ein Hören, das aber auf das für den Menschen letztlich unsagbare Sagen Gottes zurückgeht. Aus seiner jüdischen Tradition heraus verdichtet Chagall in der bildlichen Umsetzung des Bibeltexes das ursprüngliche und in Exodus 3 im biblischen Text ins Wort gefasste Offenbarwerden Gottes vor Moses, in dem sich Sehen und Hören verbinden und orientieren an dem Schriftzug, dem Tetragramm, das Chagall quasi als „Überschrift“ über das Ölgemälde gesetzt hat. Der Betrachter und die Betrachterin dieses Bildes werden in diesem Sinn von der Selbst-Offenbarung Gottes, die sich im Schriftzug verdichtet, angeleitet, im Hören und Sehen in ihre je eigene Glaubenserfahrung zu finden. „Die entscheidende Selbstausslegung Gottes in den ersten Urkunden der jüdischen Religion ist jene Vision“, so der Theologe und Benediktiner Elmar Salmann,

„in der dem Moses ein fast abstrakt und surreal anmutendes Schauspiel geboten wird: ein Strauch, der brennt und doch nicht verbrennt; ein Feuer, das man sieht und doch jede Logik des Sehens übersteigt; eine Stimme aus dem Nirgends, der man dennoch nicht entrinnt. Moses nimmt all das wahr – und wird in Wahrheit vernommen von einem Anderen her. Von diesem Erlebnis, das jede Erfahrung sprengt, geht eine bannende Kraft aus, die verlockt und distanziert, fragen und verstummen lässt. Eine solche Vision in der Einheit von entzogen-andringendem Objekt und hingerissen-wahnehmender Schau kehrt alles um: das Objekt erweist sich als mächtiges Subjekt, als Anspruch und Sage, wird zum be-deuten-den Wort: „Ich bin der ich bin“ und werde mich als solcher erweisen.“ Kein mitteilendes Wort, eher ein widersprüchlicher und tautologischer Name, reine objektlose Gegenwart, nichts-sagend und doch alles, die ganze folgende Volks- und Geistesgeschichte, in sich fassend und bedeutend: kein Feuer, das sich im

Augenblick verzehrte, sondern Fanal, das in unbegangene Zukünfte weist. Da gibt es nichts zu sehen und zu verstehen; es ersteht vielmehr ein reines Licht, ein unsägliches Wort: seltsame Einheit von Gewähr, Wahrnehmung, Anschauung und Befolgung. Förderhin wird Gott nicht mehr in und hinter den Dingen gesucht, sondern alles in Ihm erschaut, in seinem Licht und unter einem Wort betrachtet.¹²

Der biblische Text Exodus 3,14–15 wird in Verbindung mit dem im Dekalog ausgesprochenen Verbot, ein Gottesbild aufzustellen (Ex 20,4), zu dem zentralen Text jüdischer und christlicher Offenbarungstheologie und leitet die theologische Erkenntnislehre an. Gott ist das für Menschen ungreifbare, unsagbare, undarstellbare Geheimnis, und doch hat Er, der Ursprung und Ziel aller Wirklichkeit ist, der Schöpfer-Gott, in der Erschaffung des Menschen eine Beziehung zu diesem gestiftet, so dass der Mensch sich Gott annähern und auf den Weg der Erkenntnis machen kann. Die ursprüngliche Beziehung Gottes zur geschaffenen Wirklichkeit ist der Rahmen, in dem Gott sich im brennenden Dornbusch zu sehen gibt, in dem Moses von Gott mit Namen angesprochen wird und so die befreiende und heilvolle Beziehung Gottes zum Volk Israel wächst. Dieses Paradox von Sagen und Unsagbarkeit, von Bild und Bildlosigkeit wird auch die christliche Tradition prägen, in der das Offenbarwerden Gottes in Jesus Christus das „Wort“ ist, wie es im Johannesprolog heißt, das „Fleisch annimmt“ und in die Geschichte eingeht; aber doch bleibt Jesus Christus, wie es der Kolosserbrief ausdrückt, dabei immer das „Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15). Als „Geheimnis“, als *mysterium*, als *sacramentum*, so die lateinische Übersetzung, ist Gott in Jesus Christus in der Geschichte ganz zugegen, es bleibt aber eine verborgene Gegenwart und erst in der unverfügbaren Zukunft bei Gott wird einmal alles „Licht“ sein. „Jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen wir Gott von Angesicht zu Angesicht“ (1 Kor 13,12), und alles wird „offenbar“ sein. „Offenbarung ist“, so Elmar Salmann,

12 Elmar Salmann, Im Bilde sein. Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten?; in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 209–232, 222.

„strukturelle Einheit von Bild und Drama, Erscheinung und Verweigerung, Werk und Deutung, Gegenwart und Krisis, Gewähr eines Anblicks und gänzlicher Entzogenheit, ein letztlich ungreifbarer Vorgang, ganz konkret andringend und deshalb nur jenseits aller Bilder, in Absehung von jedem Vorurteil und jeder Feststellbarkeit zu ertasten“.¹³

Gerade in ihrer Ausrichtung an dem Wort, das ganz in die Geschichte eingeht, Jesus von Nazareth, dem Christus, dem Menschen- und dem Gottessohn, wird das Christentum die radikale Bilderkritik, die das Judentum und den Islam weiter prägen werden, durchbrechen, auch wenn sich die Grundspannung von „Gewähr eines Anblicks“ und „Entzogenheit“ auch in die Geschichte christlicher Ikonographie einschreiben wird. Das trifft auf christliche Bildkunst, Malerei und Bildhauerei, die Ausmalung von Kirchen und Kapellen zu, und auch auf die „bebilderten“ Illustrationen der heiligen Schriften. Bereits seit dem 3. und 4. Jahrhundert erhält gerade das Christusbild eine zentrale Bedeutung im bilderfreundlichen römischen Weltreich und hellenistischen Kontext und wird auch in der christlichen Mission der folgenden Jahrhunderte bis hinein in die Moderne den Prozess der Evangelisierung begleiten. War es zunächst die Darstellung des Lammes oder des guten Hirten, über die das Christusgeheimnis vor Augen geführt worden ist, so wird im Zuge der christologischen Debatten und dogmatischen Klärungen auf den ersten ökumenischen Konzilien von Nikaia (325), Ephesos (431) und Chalkedon (451), dass Jesus Christus „wahrhaft Gott und wahrhaft Mensch“ ist, „der Gottheit nach dem Vater wesensgleich und der Menschheit nach uns wesensgleich [...], in zwei Naturen unvermischt, unveränderlich, ungetrennt und unteilbar [...] in einer Person und einer Hypostase vereinigt“¹⁴, immer mehr das Antlitz Jesu Christi gemalt. Bilder Christi, des „Bildes des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15), werden für die christliche Frömmigkeit von Bedeutung, sie schmücken Kirchen und Hausaltäre, sie werden in Fresken und Mosaiken aufgenommen. Die Christus-Ikone wird in den folgenden Jahrhunderten Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Bild-

13 Ebd., 229.

14 DH 301/302.

Theologie. Einerseits kommt es zu theologischen Annäherungen an die Bedeutung, die dem Bild – vor allem der Christusikone, aber auch Darstellungen Marias und anderer Heiliger – zukommt, andererseits wird sich hier der Bilderstreit entzünden, der sich über ein Jahrhundert hinziehen und erst mit dem Zweiten Konzil von Nikaia (787) eine Klärung finden wird.

In theologischer Hinsicht ist von Bedeutung, dass die die alttestamentlichen Texte charakterisierende Grundspannung von Gewähr des Anblicks und Entzogenheit und damit die Bilderkritik des Dekalogs (Ex 20,4; Dtn 5,8) im Sinn des Verbots der Anbetung des Bildes sich auch in die bilderfreundliche christliche Tradition einschreiben wird – auch wenn in der Volksfrömmigkeit, vor allem in der (spät-)mittelalterlichen Tradition und sicher auch weit darüber hinaus bis in gegenwärtige volksreligiöse Kontexte oft die „Sichtbarkeit“ und „Handgreiflichkeit“ des Bildes bzw. der Statue im Vordergrund stehen werden. Das sogenannte Bilderkonzil von Nikaia, das letzte gemeinsame ökumenische Konzil, das in der Hagia Sophia in Konstantinopel stattgefunden hat, war der Endpunkt eines Bilderstreites, der im 6./7. Jahrhundert einsetzte und 726/730 einen Höhepunkt in der vom Kaiser verfügten und auch von der Kirche unterstützten Abschaffung von Bildern erreichte. Hier wurde immer wieder betont, dass „Göttliches [...] in irdischen Farben und Formen prinzipiell nicht zu fassen [ist]“ und das „nichtgeschöpfliche Göttliche [...] unumschreibbar (aperígraptos)“ ist.¹⁵ Angesichts der christologischen Klärungen stellt sich aber die Frage, ob „in der leibhaften Gestalt Jesu Christi das an sich unumschreibbare Göttliche nicht eine Personal-Union mit dem Menschlichen, als dem *Umschreibbaren* eingegangen“ ist.¹⁶ Die theologische Diskussion konzentriert sich auf die Frage, ob in der Ikone nur die menschliche Natur Jesu Christi dargestellt wird, oder ob es nicht die

15 *Günter Lange*, Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia (787), in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch der Bildtheologie, Bd. 1: Bild-Konflikte, Paderborn u. a. 2007, 171–190, 173.

16 Ebd. (Hervorhebung im Original).

eine Person des Gottes- und Menschensohnes ist, in der beide Naturen vereint sind. Grundlegende theologische Klärungen hat Johannes von Damaskus ca. 730 vorgelegt; der unsichtbare Gott wird in der Ikone nur insofern dargestellt, „als er unseretwegen sichtbar wurde“.¹⁷ Die menschliche Gestalt, die zu sehen ist, hat durch die hypostatische Union Anteil an der göttlichen Natur, aber das Göttliche wird niemals direkt dargestellt. Im auf der Ikone dargestellten Antlitz Jesu Christi oder im Christusbild auf der Ikone – dem Auferstandenen, dem Pantokrator – ist Jesus Christus immer das „Bild des unsichtbaren Gottes“. Die Christus-Ikone, das Christusbild, kann so nicht wie Gott verehrt werden, und auch wenn Bildern, Ikonen, Verehrung zukommen kann – weil im Bild Christus selbst die Verehrung gezollt wird –, so wird jede „Anbetung“ des Bildes zurückgewiesen. Das ist eine wichtige Orientierung, die das Zweite Konzil von Nikaia am 13. Oktober 787 auf seiner 7. Sitzung gegeben hat, die auch für die nächsten Jahrhunderte von Bedeutung bleiben wird. Beschlossen wurde, dass Bilder aufgerichtet werden können, ähnlich wie das Kreuz, und zwar „das Bild unseres Herrn und Gottes und Erlösers Jesu Christi, unserer unbefleckten Herrin, der heiligen Gottesmutter, der ehrwürdigen Engel und aller heiligen und frommen Menschen“.¹⁸ Unterschieden wird zwischen der Anbetung, der *latreia*, die „allein der göttlichen Natur zukommt“¹⁹, und der Verehrung, die den Bildern ähnlich dem Kreuz oder den Evangelienbüchern erwiesen werden kann: „Denn die Verehrung des Bildes geht über auf das Urbild“²⁰, und „wer das Bild verehrt, verehrt in ihm die Person des darin Abgebildeten“²¹. Von Bedeutung ist gerade auch die Klärung, die den Bildern in theologischer Hinsicht zukommt. Sie haben nicht nur pädagogische oder didaktische Relevanz, vielmehr gibt der Konzilstext eine Orientierung für ein „gläubiges Sehen“, wenn es heißt: „Je häufiger sie [d. h. Jesus Christus,

17 Ebd., 178.

18 DH 600.

19 DH 601.

20 Ebd. (unter Rückbezug auf Basilius den Großen).

21 Ebd.

Maria, die Heiligen, M. E.] nämlich durch eine bildliche Darstellung angeschaut werden, desto häufiger werden auch diejenigen, die diese betrachten, emporgerichtet zur Erinnerung an die Urbilder und zur Sehnsucht nach ihnen [...]“.²² Hören auf das Wort und Sehen des Bildes haben insofern Bedeutung für theologische Erkenntnis, so wie das Wort der Schrift den Hörer bzw. die Hörerin anspricht, weil sie im Hören Gottes Wort vernehmen, so öffnet sich, in der Betrachtung des Bildes, der Blick auf das Sichtbare, wie der französische Philosoph Jean-Luc Marion in seiner Annäherung an die Ikone schreibt, für das Unsichtbare. Unter den „Zügen“ der Ikone nimmt „mich ein anderer – wie alle Blicke unsichtbarer – Blick in den Blick“.²³

In den Bibelillustrationen verbinden sich in einer besonderen Weise das Hören und das Sehen; im biblischen Text, im Wort Gottes, sagt sich mir Gottes Wort und verbindet sich mit der Betrachtung des Bildes, aus der auch ein „Anderer“ auf mich schaut. Die Bibelillustrationen, die in der Tradition der *Biblia pauperum* stehen, orientieren sich an der Gestalt Jesu Christi, aber auch sie sind nicht allein aus katechetischem Interesse erstellt worden, sondern in ihnen öffnet sich, den Ikonen ähnlich, der Blick auf das Sichtbare für die Dimension des Unsichtbaren. Interessant ist, dass in den Illustrationen biblischer Bücher aus der Zeit der Reformation sich frühneuzeitliche Malelemente mit dem Typus der Ikonenmalerei verbinden. Der Maler und Kupferstecher Matthäus Merian (1593–1650) nähert sich in der höchst expressiven und figürlichen Darstellung der Auferstehungsszene dem Nicht-Darstellbaren gerade in dieser Verbindung an (Abb. 4).²⁴ Die Wächter und Soldaten am Grab sind starr vor Schreck, fallen um oder schlafen noch; Jesus Christus, der Auf-

22 Ebd.

23 *Jean-Luc Marion*, Die Öffnung des Sichtbaren, eingeleitet und aus dem Französischen übersetzt von Géraldine Bertrand und Dominik Bertrand-Pfaff, Paderborn u. a. 2005, 79.

24 Vgl. *Matthaeus Merian der Ältere* (III.), *Biblia*, Das ist: Die gantze H: Schrifft Alten vnd Newen Testaments. Verteutsch: Durch D. Martin Luther, Straßburg 1630 (WLB Stuttgart: Bb graph.1630 02-2).

Margit Eckholt

erstehende, wird in einer Mandorla dargestellt; das was nicht gesehen werden kann, das Nicht-Darstellbare par excellence für christlichen Glauben, das, was letztlich das Sehen „vergehen“ lässt, ist hier im Bild – in der Ikonizität der Mandorla – gefasst. Im Hintergrund ist noch Golgota mit den drei Kreuzen zu sehen, von dort machen sich drei Gestalten, die Frauen, auf den Weg zum Grab.



Abb. 4 *Matthaeus Merian der Ältere, Auferstehung Christi, Straßburg 1630 (Bb graph.1630 02-2, Seite 25).*
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Vielleicht lassen viele Illustrationen der Moderne, der Barockzeit, aber auch des 19. Jahrhunderts, die von einer solchen expressiven Figürlichkeit geprägt sind, das Bilderverbot vergessen; im Vordergrund steht, auch in

der Folge aufklärerischer und pädagogischer Impulse, das katechetische Interesse, das nun mit den Illustrationen der biblischen Texte verbunden wird. Ändern wird sich dies im 20. Jahrhundert; auf dem Hintergrund der Abgründe von Auschwitz und der anderen Todeslager wird nun neu an die Bilderkritik angeknüpft. Der Priester und Maler Sieger Köder (1925–2015) stellt den Weg Marias von Magdala an das Grab (Joh 20,1–18) in den Tönen rot und schwarz vor Augen (Abb. 5), im Hintergrund das Blutrot von Golgota; aus der Blutspur, die in den Vordergrund des Bildes führt, formen sich immer mehr Rosen, die Passion des Kreuzes öffnet sich auf die Passion einer Liebe, die mit ihrem Licht aus dem „Off“ des Bildes das Gesicht Marias erhellt, und wie zum Schutz gegen das grelle Licht, aber vielleicht auch bereits wie zum Gruß, öffnet sie die Handflächen.²⁵ Das Unsichtbare leuchtet hier hinein in das Sichtbare, aus diesem Unsichtbaren wird Maria angeschaut, und es öffnet sich für sie – ebenso wie für den Betrachter und die Betrachterin des Bildes – ein noch ungreifbares und unvorstellbares Leben.

Salvador Dalí hat in seiner *Biblia Sacra* und der Illustration der Begegnung Marias von Magdala mit dem Auferstandenen (Joh 20,17), dem Motiv des *Noli me tangere*, die Bilderkritik noch weiter radikalisiert (Abb. 6).²⁶ Das Bild ist erfüllt von der leuchtend-lichten Gestalt – eher Schemen sind es – des Auferstandenen, eine schreitende Figur in goldenen Tönen, und es scheint, als habe sie eine andere Figur – ohne Kopf – in den Arm genommen und tanze mit ihr. Von Maria von Magdala ist nur ein Kopf zu sehen, rechts unten im Bild, fast wie der Kopf einer antiken Statue, auf dem Boden, wie in einem römischen Garten, in dem Reste von Statuen antiker Zeiten verstreut liegen. Der Kopf schaut zur leuchtenden Gestalt, er ist farblos, er scheint leblos, aber leuchtend ist

25 *Sieger Köder* (Ill.), Die Bibel. Einheitsübersetzung, Ostfildern ⁷1997 (WLB Stuttgart: B graph.1997 09).

26 *Salvador Dalí*, *Biblia Sacra vulgatae editionis*, hrsg. von Aloysius Moraldi, Bd. 5, Editio „luxus“, Mailand 1967 (WLB Stuttgart: Bg graph.1967 81-5).



Abb. 5 *Sieger Köder*, Maria von Magdala am Grab, Ostfildern 1997 (WLB Stuttgart: B graph.1997 09, vor Seite 1121 [Abb. 85]).
© *Sieger-Köder-Stiftung Kunst und Bibel Ellwangen*;
www.verlagsgruppe-patmos.de/rights/abdrucke



Abb. 6 *Salvador Dalí*, *Noli me tangere!*, *Biblia Sacra*, Bd. 5, Mailand 1967 (WLB Stuttgart: Bg graph.1967 81-5, Seite 368).
© *Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023*

der vom Kopf gelöste Körper, der sich mit den Schemen des golden leuchtenden Auferstandenen verbindet. Das Wort „Noli me tangere“ ist der Frau gesagt, deren Verstand – der am Boden liegende Kopf – dies hört, deren Körper sich aber mit dem auferstandenen Freund verbindet zu einem licht-vollen Tanz. Das ist die Sehnsucht des Glaubens an das Leben, in dem die Liebe weiterlebt. Das Unsichtbare wird in dieser rätsel-vollen Darstellung eines inneren Sehens der Maria von Magdala sichtbar gemacht. Die „Öffnung des Sichtbaren“ in der Ikone, von der Jean-Luc Marion spricht²⁷, tritt hier in einer ganz besonderen Weise vor Augen.

Sieger Köder hat in seinen Bibelillustrationen immer wieder die Brücke gebaut zwischen der jüdischen und der christlichen Tradition, so schreibt sich in seine Illustrationen das Bilderverbot ein, und es ist gezeichnet von den Erfahrungen von Auschwitz, vom Tod Gottes, vom Raum des Nichts, aus dem – ähnlich in der Lyrik eines Paul Celan und vieler anderer Dichter – das Sagen erst wieder neu wachsen muss. Die Rede der modernen Lyrik ist ein Reden aus dem Schweigen, das aus diesem Raum des „Nichts“ entsteht. Diese Erfahrung der „Verdunklung Gottes“ und seiner „Abwesenheit“ ist die große Erfahrung und der Horizont, vor dem theologische Arbeit – und die Gotteslehre im Besonderen – sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bewähren hatte – und auch heute immer noch bewähren muss. Wir können und dürfen uns Gott nicht in irgendeiner Weise „verfügbar“ machen, nicht im Wort und nicht im Bild. Gott zerstört jedes Bild, er „durchkreuzt“ die Bilder, die wir uns von ihm machen. Er hat sich selbst, in Jesus Christus, seinem Sohn, dieser Nacht und dem Dunkel – der letzten Nicht-Darstellbarkeit – ausgesetzt. So ist der Weg des Sohnes an das Kreuz, in die Nacht des Todes und hinein in den Auferstehungsmorgen der Weg, durch die tiefste Nicht-Darstellbarkeit in Wort und Bild hindurch, wieder hinein in ein Wort und ein Bild zu finden. Jesus Christus hat verschüttete Gottesbilder

27 Vgl. *Marion*, Öffnung des Sichtbaren (s. Anm. 22). Vgl. auch *Jean-Luc Nancy*, *Noli me tangere*, aus dem Französischen von Christoph Dittrich, Zürich/Berlin 2008.

freigelegt und Götzenbilder zerstört, er ist selbst als das „Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15) bezeichnet worden. Im Kreuz sind alle Bilder Gottes durchkreuzt, und doch hat sich hier – das ist der Quellgrund des Glaubens an die Auferstehung und aller christlichen Gottesrede – die schöpferische Liebe Gottes als Liebe erwiesen, in der tiefsten Anerkennung des Anderen, wie sie sich hier, im Geheimnis von Tod und Auferstehung, in der Auslösung von Schuld und Sünde des Menschen, ereignet hat. Gerade hier, in der Nacht des Kreuzes, die sich bereits auf das Licht des Auferstehungsmorgens öffnet, berührt sich – in der Durchkreuzung jedes Bildes, im Paradox von Bild und Bildlosigkeit, von Wort und Wortlosigkeit – das Sprechen des Menschen von Gott mit Gottes Wort selbst, Gott selbst sagt sich hier und das Bild im Sichtbaren wird auf das Unsichtbare hin geöffnet (s. Abb. 7a und Abb. 7b).

In genau diesem Sinn ist in die Illustrationen der biblischen Texte, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, die Bilderkritik auf der einen Seite eingeschrieben, auf der anderen Seite führen die Bilder aber gerade in dieser Auseinandersetzung mit dem Bild und seiner Bezogenheit auf den Text, das Wort Gottes, zu einem neuen Sehen. Sehr schön wird dieses neue Sehen an einer Illustration aus der Massai-Bibel deutlich (Abb. 8).²⁸ Aus dem linken oberen Bildrand, einem goldenen Halbkreis, ragt ein mit einem weißen Hemd bedeckter Unterarm mit ausgestreckter Hand in das Bild und berührt das rechte Auge eines zusammengekauerten Menschen; dieser ist in Rot- und Brauntönen dargestellt, er scheint am Rande eines Beckens zu sitzen, die eine Hand ist in eine in schwarz gemalte Mulde getaucht. Der Maler wird die Szene der Heilung des Blindgeborenen (Joh 9,1–41) im Blick haben. Jesus selbst ist nicht dargestellt, auf das Wunder der Heilung wird durch den „Finger Gottes“ – den Jesus Christus auch in der Szene der Austreibung der Dämonen erwähnt hat (Lk 11,20) – hingewiesen. Hier ist die Christusikone nur angedeutet, das

28 *Katharina Kraus*, Die Massai-Bibel. Bilder zum Alten und Neuen Testament, Stuttgart/Zürich 1985 (WLB Stuttgart: Bg graph.1985 01).



Abb. 7a Kruzifix aus Chile mit Symbolen der Mapuche-Kultur.
Foto: Margit Eckholt 2021



Abb. 7b Kruzifix aus El Salvador.
Foto: Margit Eckholt 2021



Abb. 8 *Katharina Kraus, Sehen dürfen, Massai-Bibel, Stuttgart/Zürich 1985 (WLB Bg graph.1985 01 [Abb. 69]).*
© Diözese Rottenburg-Stuttgart 2023

Unsichtbare bleibt unsichtbar im Bild, das aber den Akt des Sehend-Werdens vor Augen führt. Der Blick auf das Bild und das Hören des Wortes Gottes machen sehend. Und dieses neue Sehen bedeutet vor allem, so wird es in Bibel-Illustrationen aus anderen Weltkontexten – im afrikanischen, asiatischen und lateinamerikanischen Raum – deutlich, auf den Menschen zu schauen. Jesus Christus, das ist der „Ecce homo“ (Joh 19,5), und mit ihm wird aufgedeckt, wer der Mensch ist. Aus dem lateinamerikanischen Kontext sind die Ausmalungen des Kreuzes bekannt, oft in Basisgemeinden von kleinen Kooperativen erstellt, Kreuze, in die Szenen aus dem Leben der Menschen eingeschrieben sind, die Solidarität mit den Notleidenden, der Kampf gegen Armut, der Einsatz für Menschenrechte und ein Leben in Fülle. Erinnert wird hier an die Seligpreisungen Jesu (Mt 5,3–12; Lk 6,20–40) oder die Gerichtsszene, in der Jesus die Menschen fragt, ob sie Kranke und Notleidende begleitet oder Gefangene besucht haben (Mt 25,31–46). In diesem Kreuz sind alle Bilder, die wir uns von Gott machen können, durchkreuzt, aber das Kreuz lässt das Leben der Menschen in der Vielfalt der Bilder hervortreten und öffnet dort auf das Unsichtbare, wo Menschen in der Nachfolge Jesu Christi die Trauernden getröstet, die Kranken besucht und die Gefangenen befreit haben. Hier sind die Menschen selbst und ihre Realität in das Bild hineingenommen, und im Blick auf sie öffnet sich das Bild auf das Unsichtbare.

Wort und Bild sind in den Bibelillustrationen zusammengeführt: Das Wort, der Schriftzug, gibt Orientierung, wie in Chagalls Darstellung des brennenden Dornbusches (s. Abb. 3), von Gott können und dürfen wir kein Bild machen, Er, der HERR, macht sich erfahrbar im brennenden Feuer, das alles Licht macht und jedes Bild zerstört, im Dornbusch, aus dem Er sein Wort hörbar macht, das Anspruch ist an den Menschen, sich zu Gott zu bekehren, die Nächsten zu lieben, die Nackten zu bekleiden, die Trauernden zu trösten, die Kranken zu besuchen und die Gefangenen zu befreien (vgl. auch Lk 4,16–19; Jes 61). Dieses Wort eröffnet ein neues Sehen; der Finger Gottes, wie ihn die Illustration der Massai-Bibel vor Augen führt, macht sehend. Wir werden sehend, wenn

wir uns von Gott ansehen lassen, wenn das im Bild Sichtbare sich so auf Unsichtbares öffnet. Entscheidend ist dabei, das machen die Bibelillustrationen deutlich, das Lesen der Bibel, das Hören auf das Wort; es ermöglicht, dass wir sehend werden.

3. „Bild-fromm“? Zur Bedeutung einer ästhetischen Theologie

Im Sehen des Bildes wird die Wahrnehmung für das Wort Gottes geschult. In genau diesem Sinn haben Bilder in der Volksfrömmigkeit immer ihre Bedeutung gehabt und haben sie auch heute, vielleicht sogar gerade heute, in Zeiten, in denen Zugehörigkeiten zu den christlichen Kirchen immer mehr wegbrechen. Hier liegt die Bedeutung einer ästhetischen Theologie, einer Theologie, die ansetzt bei einer Wahrnehmungsschulung und die so neu für die „Öffnung des Sichtbaren“ empfänglich machen kann. Theologie leitet dazu an, dass das Wort der Schrift neu gehört und mit ihm das Schöpfungswort und das Wort von der Gnade wieder vernommen werden können. Das Wort gewinnt seinen Klang, je mehr die Freiheit und das Selbstbewusstsein des Menschen gefördert werden, weil nur hier, in der Tiefe der Existenz, der „Bekehrungsprozess“ zum Wort der Schrift und darin zum selbst sagenden Wort Gottes ansetzen kann, weil hier die Fähigkeit angelegt ist, auf Gottes Rede zu antworten und eine entsprechende Praxis auszubilden. Die (Wieder-)Entdeckung des Glaubens und des Klanges des Gotteswortes ist ein Bildungsprozess, der sich an Jesus Christus, dem „Bild des unsichtbaren Gottes“ orientiert, aber auch an den vielen anderen „Vor-Bildern“ in der Geschichte christlichen Glaubens, deren Leben sich in die Spur Jesu Christi eingeschrieben hat. Darum sind Bilder für den Glauben von Bedeutung, darum können wir „bildfromm“ sein. Entschlüsselung der „Bilder“ und Anleitung bei diesem Bildungsprozess gehören zu den Aufgaben der Theologie.

Auf ein für die Geschichte christlichen Glaubens zentrales Bild und Vorbild sei abschließend verwiesen. Es hat in dieser Ausstellung nur an einer Stelle einen Raum, im Bild im Bild: In der Bibelillustration von Heinrich Joachim Jaeck, der *Allgemeinen, wohlfeilen Bilder-Bibel für die Katholiken* (1844), ist die „Madonna“ im Bild dargestellt (s. auch Abb. 9).²⁹ In der (spät-)mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Malerei wird Maria oft mit dem Buch auf dem Schoß dargestellt, es ist die Szene der Begegnung Marias mit dem Engel, der ihr die Nachricht bringt, dass sie den Messias zur Welt bringen wird (Lk 1,26–38). Das Buch auf dem Schoß Marias weist darauf hin, dass im Hören auf Gottes Wort dem Neuen in der Geschichte – dem Menschen- und Gottessohn Jesus Christus – der Weg bereitet wird. Maria ist ganz Ohr für das Wort und ganz Auge für die lichtvolle Begegnung mit dem Engel Gottes. Der Bonner Künstler Egbert Verbeek (*1953) hatte für die Kapelle des ehemaligen Exerzitienhauses Edith Stein im Benediktinerkloster Siegburg eine moderne Version der Verkündigungsszene gemalt (Abb. 10): Eine junge Frau sitzt in blauer Hose und blauem T-Shirt auf einem Stuhl, auf ihren Knien die Bibel, ein kleiner Raum, von hinten fällt aus einer Öffnung Licht in den Raum, das sich in Wellen im Raum ausbreitet und die junge Frau erreicht. Maria ist, wie es die christliche Tradition von früh an zum Ausdruck gebracht hat, „Typus“ der Glaubenden und „Typus“ der Kirche, an ihrem Bild können wir unseren Glauben „bilden“. In der von Egbert Verbeek gemalten Verkündigungsszene wird auch der Betrachter bzw. die Betrachterin des Bildes mit Licht erfüllt und in eine Weite geführt, sie wird von einem anderen „Blick“ getroffen und ihr wird ein Land eröffnet, in dem einmal alles Licht sein wird. An Maria wird deutlich, dass zum Glauben ein steter Prozess der Aus-, „bild“-ung gehört, dass dieser lebendig ist, wie das Leben, das ihn einbirgt, dass er nicht statisch ist, sondern ein je neues Zum-Glauben-Kommen bedeutet. Dabei

29 Vgl. auch *Heinrich Joachim Jaeck* (Übers.), *Die Bibel für die Katholiken oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Nach der lateinischen Vulgata, Leipzig 1846 (WLB Stuttgart: B graph.1846 01).

Margit Eckholt

formen sich Bilder, „Typen“, die zum Vorbild für andere werden können, die sich auf den Weg des Glaubens machen. Bibelillustrationen führen solche Typen und Vor-bilder vor Augen. In diesem Sinn sind sie Teil einer ästhetischen Theologie, die anleitet, je eigene Glaubensgestalten auszubilden. „Bild-fromm?“ – ja, weil hier die Freiheit der Existenz in besonderer Weise angesprochen ist und zur Ausbildung einer je eigenen Lebensform und christlichen Praxis herausgefordert wird.



Abb. 9 La Madonna della Cattedrale di Lucca, Leipzig 1846 (B graph.1846 01, nach Seite 336 im Teil mit dem Neuen Testament).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 10 *Egbert Verbeek, Verkündigung, 1998, Wandelbild, Öl auf Holztafeln, geöffnet: 160 x 134 cm.*

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: Eva Pöll-Verbeek

Margit Eckholt

Informationen zur Autorin

Prof. Dr. Dr. h.c. [Margit Eckholt](#), Professorin für Dogmatik mit Fundamentaltheologie an der Universität Osnabrück. Studium der katholischen Theologie, Romanistik und Philosophie an den Universitäten Tübingen und Poitiers, Dr. theol. 1992 an der Universität Tübingen, 2000 Habilitation in Dogmatik an der kath.-theol. Fakultät der Universität Tübingen, 1993 bis 1995 Gastprofessorin und Alexander-von-Humboldt-Stipendiatin an der Pontificia Universidad Católica Santiago de Chile, 2000 bis 2009 Professorin für Dogmatik an der Philosophisch-Theologischen Hochschule der Salesianer Don Boscos in Benediktbeuern, seit September 2009 Professorin für Dogmatik (mit Fundamentaltheologie) am Institut für Katholische Theologie der Universität Osnabrück, Schwerpunkte: interkulturelle Dogmatik / methodische Grundfragen des interkulturellen und interreligiösen Dialogs / Christologie und Ekklesiologie / Zweites Vatikanisches Konzil / Theologie, Kirche und Kultur in Lateinamerika / Kirche und Frauen. Gastprofessuren in Chile (PUC Santiago de Chile) und Brasilien (PUC Porto Alegre). Ehrenamtliche Aufgaben: Leiterin des Stipendienwerkes Lateinamerika-Deutschland e.V. (Intercambio cultural latinoamericano-alemán – ICALA), 2021 bis 2023 Präsidentin der Europäischen Gesellschaft für katholische Theologie (ESCT), 2. Vorsitzende des Internationalen Instituts für missionswissenschaftliche Forschungen (IIMF).

Schlagwörter

Offenbarung, Bilderverbot, Bilderstreit, Theologische Erkenntnislehre, ästhetische Theologie, poetische Dogmatik

Ikonen und ikonische Erfahrungen im Vollzug der orthodoxen Liturgie*

In einem wunderbaren Buch über die Art und Weise, in der die Christen des spätbyzantinischen Reiches die Göttliche Liturgie sahen, fasste Robert Taft ihre liturgische Sicht wie folgt zusammen:

„Für die Byzantiner füllte die Liturgie die Lücke zwischen dem lebensspendenden Finger Gottes und dem ausgestreckten Finger des liegenden Adam in der berühmten Schöpfungsszene des Freskos von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle von 1513.“¹

Um den Finger Gottes berühren zu können und jene anscheinend kleine Distanz zu überbrücken, entwickelten die Byzantiner eine großartige liturgische Vision voller Mystik, um ihren unsichtbaren Gott, der „auf dem Thron der Herrlichkeit sitzt“ und von Cherubim und Seraphim gepriesen wird,² für die Menschen erfahrbar zu machen. Dabei spielten vornehmlich „die ikonographische Natur des Gottesdienstes“ und die multisensorielle Erfahrung innerhalb des sakralen Raumes eine Rolle.³

* Der vorliegende Beitrag ist eine bearbeitete und erweiterte Fassung meines Aufsatzes „Ikonen und ikonische Erfahrung in der orthodoxen Liturgie“, der zuerst in der Zeitschrift *Una Sancta* 3 (2020), 185–197, erschienen ist.

- 1 *Robert Taft*, *Through Their Own Eyes. Liturgy as the Byzantines Saw It*, Berkeley (CA) 2006, 137.
- 2 Beschreibung Gottes in der Anaphora (eucharistisches Hochgebet) des Hl. Basilios. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche. Deutsch-Griechisch-Kirchenslawisch, hrsg. von Anastasios Kallis, Münster 2015, 208 f.
- 3 Diese ikonographische Natur der Liturgie ist für Robert Taft ein zentrales, zu ihrem Geist gehörendes Merkmal. Vgl. *Robert Taft*, *The Spirit of Eastern Christian Worship*, in: ders., *Beyond East and West. Problems in Liturgical Understanding*, Washington, D.C. 1984, 120.

Heutige Forschungen verdeutlichen immer überzeugender die wesentliche Funktion unserer Sinne als Instrumente unserer Seele und als deren Zugangspforten zur Wahrnehmung der Welt und zu mystischen Erfahrungen. Eine Berührung oder Umarmung vermittelt Geborgenheit, Gerüche rufen Erinnerungen wach, Klänge steigern die Lebensfreude, Bilder, Farben und Licht erzeugen Frieden und Harmonie.⁴ Die Bedeutung der Sinne für die liturgische Erfahrung und das Erlebnis der Liturgie war den Byzantinern wohlbekannt. Darum legten sie viel Wert darauf, das Heilsmysterium Christi in der Liturgie mehrschichtig mit Worten, Farben, Gesten, Prozessionen und Architektur in einer großartigen Inszenierung zu zelebrieren, zu veranschaulichen und zu vergegenwärtigen.⁵

In der vorliegenden Studie beabsichtige ich, die visuellen Elemente, die Rolle des „Sehens“ bzw., anders gesagt, die Macht der Ikonen und die „ikonische“ Erfahrung in der orthodoxen Liturgie zu untersuchen.⁶ Welche Erfahrung macht ein orthodoxer Liturgieteilnehmer innerhalb eines Kirchenraumes, der durch ein „ikonisches“ Verständnis gekennzeichnet und vollständig bemalt ist? Wie werden die Ikonen erfahren und welche Bedeutung haben sie im Vollzug der Göttlichen Liturgie?⁷

4 *Rüdiger Braun*, *Unsere 7 Sinne. Die Schlüssel zur Psyche. Wie die Wahrnehmung unsere Emotionen beeinflusst*, München 2019, 12 f.

5 Vgl. *Jürgen Bärsch*, *Kleine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, Regensburg 2017, 57.

6 Der Begriff *Liturgie* bezieht sich in der Orthodoxie nur auf die Göttliche Liturgie und nicht auch auf andere Gottesdienste wie die Sakramente oder Tagzeitengebete. Ich werde hier den Begriff mit dieser Bedeutung verwenden. Zur Bezeichnung *Göttliche Liturgie* siehe *Karl Christian Felmy*, *Die Heilige Dreieinigkeit in der göttlichen Liturgie*, in: Peter J. Beyerhaus (Hg.), *Das Geheimnis der Dreieinigkeit im Zeugnis der Kirche. Trinitarisch anbeten – lehren – beten. Ein Bekenntnis-Ökumenisches Handbuch*, hrsg. im Auftrag der Internationalen Konferenz Bekennender Gemeinschaften, Nürnberg 2009, 263–275, 267.

7 “Veneration of icons is one thing, their integration into the liturgy another, and the latter may have proceeded at a slower rate than one might be inclined to assume” (*Nancy Patterson Ševčenko*, *Icons in the Liturgy*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 45 [1991], 45–57, 46).

Ich möchte auch ein Korrektiv zum modernen, eingeschränkten Verständnis von Ikonen anbieten, das nur das Produkt eines Malers im Blick hat.⁸ Um dies deutlich zu machen, werde ich meine Untersuchung in drei Schritten ausführen. Zuerst möchte ich kurz die Hauptmerkmale der ikonischen byzantinischen Weltanschauung skizzieren, denn die Byzantiner sahen den Kirchenraum, die Liturgie selbst, die Menschen und den Kosmos als Ikonen göttlicher Wirklichkeiten. Die gemalten Ikonen, Fresken oder Darstellungen in den Kirchen waren also nur ein Teil ihrer ikonischen Weltauffassung.⁹ In einem zweiten Schritt werde ich zeigen, wie die allmähliche Einführung der Ikonen in den liturgischen Raum, die Ausgestaltung der Bilderwand (Ikonostase) und das ikonographische Programm der byzantinischen Kirche das Erlebnis der Liturgie geprägt hat. Im dritten und letzten Teil möchte ich dann die Verehrung der Ikonen im eigentlichen Vollzug der Liturgie darstellen und frömmigkeitsgeschichtlich auswerten.

8 Hervorzuheben ist diesbezüglich die Studie von *Bissera V. Pentcheva*, *Vital Inbreathing. Iconicity beyond Representation in Late Antiquity*, in: Nicholas Denysenko (Hg.), *Icons and the Liturgy, East and West. History, Theology, and Culture*, Notre Dame (IN) 2017, 56–73, die aus der patristischen und liturgischen Tradition der Byzantiner diese Konzeptualisierung des Bildes jenseits der Repräsentationen herausgearbeitet hat.

9 Ich werde in meinem Aufsatz die Wendungen „byzantinische Liturgie“ und „orthodoxe Liturgie“ als Synonyme verwenden. Die heutige orthodoxe Liturgie ist zu über 95 Prozent identisch mit der Liturgie der Paläologenzeit, der letzten Dynastie von Byzanz (1261–1453), während derer „die byzantinische liturgische Synthese“ stattgefunden hat. Vgl. *Robert Taft*, *At the Sunset of the Empire. The Formation of the Final “Byzantine Liturgical Synthesis” in the Patriarchate of Constantinople*, in: *Le patriarcat œcuménique de Constantinople au XIVe – XVIe siècles: Rupture et continuité (Actes du colloque international, Rome, 5-6-7 décembre 2005)*, Paris 2007, 55–71, 56–64. Die orthodoxen Länder Osteuropas haben diese Synthese geerbt und in den jeweiligen liturgischen Kulturen bis heute bewahrt. Der rumänische Byzantinist *Nicolae Iorga* (1871–1940) hat diese Kulturvermittlung „Byzance après Byzance“ genannt. Vgl. *Nicolae Iorga*, *Byzance après Byzance. Continuation de l’histoire de la vie byzantine*, Bukarest 1935.

1. Das ikonische Weltbild der Byzantiner als Voraussetzung der liturgischen Erfahrung

Ciril Mango und Robert Taft haben die Schlüsselrolle des Begriffes *Ordnung* (*táxis*) in der Mentalität der Byzantiner bereits ausführlich dargestellt.¹⁰ Sie bezog sich auf den ganzen Kosmos, auf die unsichtbare, von singenden und um den Gottesthron schwebenden Engelmächten bewohnte Welt bis hin zur irdischen Gesellschaft, Verwaltung und Liturgie des byzantinischen Reiches. Diese himmlische *Taxis* spiegelte sich besonders „in den Zeremonien des kaiserlichen Hofes und in den kirchlichen Gottesdiensten und im Kirchenschmuck“ versinnbildlicht. Anders gesagt: „Prunk und Festlichkeit waren wesentliche Elemente, um die Menschen mit der himmlischen Ordnung zu verbinden.“¹¹

Die ikonische Widerspiegelung der himmlischen Realitäten in den irdischen wurde von Johannes Damaskenos (um 650–749)¹², einem berühmten Theologen im Zeitalter des Ikonoklasmus, in seinen Traktaten

10 Vgl. Taft, *Through Their Own Eyes* (s. Anm. 2), 134–143; Ciril Mango, *Byzantium and Its Image. History and Culture of the Byzantine Empire and Its Heritage*, London 1984, 30–32.

11 Alexander P. Kazhdan/Giles Constable, *People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Washington, D.C. 1982, 158. Es ging dabei um die Gewinnung eines Abbildes der himmlischen Welt. „Die prächtigen kaiserlichen Gewänder, die Herrlichkeit der kaiserlichen Gemächer, der Glanz der kirchlichen Innenräume und das Ritual stattlicher Prozessionen waren in den Augen der Byzantiner keine prunkvollen Eitelkeiten oder Luxusgüter, sondern ein echtes Abbild der göttlichen Welt“ (ebd.).

12 Zum Leben und Werk des Johannes siehe Berthold Altaner/Alfred Stuiber, *Patrologie. Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter*, Freiburg i. Br./Basel/Wien ⁸1978, 303–308. Hubertus R. Drobner, *Lehrbuch der Patrologie*, Freiburg i. Br./Basel/Wien 1994, 526–532, für seine Bedeutung in der byzantinischen Theologie Andrew Louth, *St John Damascene. Tradition and originality in Byzantine theology*, Oxford 2002.

gegen die Ikonoklasten zusammengefasst¹³. Sein umfassendes ikonisches Verständnis der sichtbaren und unsichtbaren Welt beinhaltet sechs verschiedene Arten von Ikonen, die ganz deutlich die von Gott geschaffene ikonische Ordnung (*táxis*) dieser Welt reflektieren.¹⁴

Johannes Damaskenos unterscheidet die folgenden Arten von Ikonen:

1. die natürliche Ikone (φυσικὴ εἰκὼν): ein natürliches, unveränderliches Bild Gottes des Vaters ist der Logos-Sohn¹⁵;
2. paradigmatische Ikonen: die göttlichen Ideen (ἡ ἐν τῷ Θεῷ τῶν ὑπ' αὐτοῦ ἐσομένων ἔννοια), alle Dinge waren bereits im ewigen Ratschluss Gottes vorgeprägt¹⁶;
3. ebenbildliche Ikonen (κατὰ μίμησιν): der Mensch als Abbild Gottes ist durch seinen Verstand, seinen Geist und seine Willensfreiheit auch eine Ikone Gottes¹⁷;
4. andeutende Ikonen: die Andeutung der Trinität mit dem Bild von Sonne, Licht und Strahl oder die sichtbare Welt als Bild

13 Kritische Edition des griechischen Originals: *Johannes Damascenus, Contra imaginum calumniatores orationes tres*, hrsg. von P. Bonifatius Kotter O.S.B., Berlin/New York 1975; deutsche Übersetzung: *Johannes Damascenus, Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen*, hrsg. und eingeleitet von Gerhard Feige, übersetzt von Wolfgang Hradsky, Leipzig 1994.

14 Siehe eine Zusammenfassung seiner Lehre bei *Alexander Kazhdan*, Art. John of Damascus, in: *The Oxford dictionary of Byzantium*, New York 1991, 1064.

15 *Johannes Damascenus, Contra imaginum* III 18 = Kotter (s. Anm. 14), 126, 2–3. Er zitiert in diesem Kapitel mehrere Bibelstellen, auf denen seine Aussage beruht. Da in Christus „die Fülle der Gottheit leibhaftig wohnt“ (Kol 2, 9), sieht der, der Christus sieht, Gott: „Wer mich sieht, der sieht den Vater“ (Joh 14, 9), und wer Christi Bild sieht, sieht Gottes Bild. Beim natürlichen Bild fallen aber Bild und Prototyp zusammen im Wesen oder in der Natur (*ousia* und *phýsis* werden von ihm als synonym betrachtet), unterscheiden sich aber in der Hypostase, in der Person.

16 *Johannes Damascenus, Contra imaginum* III 19 = Kotter (s. Anm. 14), 127, 1–2.

17 *Johannes Damascenus, Contra imaginum* III 20 = Kotter (s. Anm. 14), 128, 1.

Gottes (Ὁρῶμεν δὲ καὶ ἐν τοῖς κτίσμασιν εἰκόνας μηνυούσας ἡμῖν ἀμυδρῶς τὰς θείας ἐμφάσεις)¹⁸;

5. vorbildende oder vorzeichnende Ikonen (ὁ προεικονίζων καὶ προδιαγράφων τὰ μέλλοντα): der Krug mit dem Manna als Vorbild für die Gottesgebälerin¹⁹;
6. Ikonen zum Andenken vergangener Taten und Personen (ὁ πρὸς μνήμην τῶν γεγονότων): hier ist die artifizielle, von Menschenhand bemalte Ikone in allen verschiedenen Varianten miteingeschlossen²⁰.

Johannes bietet eine Zusammenfassung der bereits vor ihm im Byzantinischen Reich entfalteten theologischen Tradition, die eine ikonische Sicht dieser Welt vertrat. Von der innertrinitarischen Begründung der Ikone auf die Beziehung zwischen Gott-Vater und Gott-Sohn bis hin zu den Dingen dieser Welt und zum Menschen als Ikonen Gottes und seiner ewigen Gedanken haben wir mit ikonischen Realitäten zu tun. Was bedeutet aber eine ikonische Realität? Johannes definiert die Ikone als „Ähnlichkeit, Beispiel und Ausformung von etwas, indem es das Abgebildete durch sich selbst zeigt“²¹. Es gibt also eine Ähnlichkeit mit dem Urbild, aber nicht Übereinstimmung, auch eine Ursprungsbeziehung zwischen dem Urbild und dem Bild muss es geben. Das Bild offenbart

18 *Johannes Damascenus*, *Contra imaginum* III 21 = Kotter (s. Anm. 14), 129, 22–23.

19 *Johannes Damascenus*, *Contra imaginum* III 22 = Kotter (s. Anm. 14), 129, 1–2.

20 *Johannes Damascenus*, *Contra imaginum* III 23 = Kotter (s. Anm. 14), 129, 1–2. Die Erinnerung an Vergangenes kann der Nachwelt auch durch Berichte weitergegeben werden. Für eine ausführliche Vorstellung dieser Arten von Ikonen siehe *Theodor Nikolaou*, *Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskus*, in: ders., *Glaube und Forsche. Ausgewählte Studien zur Griechischen Patristik und Byzantinischen Geistesgeschichte*, Sankt Ottilien 2012, 289–327, 303–311.

21 „Εἰκὼν μὲν οὖν ἐστὶν ὁμοίωμα καὶ παράδειγμα καὶ ἐκτύπωμά τινος ἐν ἑαυτῷ δεικνύον τὸ εἰκονιζόμενον“ (*Johannes Damascenus*, *Contra imaginum* III 16 = Kotter [s. Anm. 14], 125, 2–3).

das Verborgene und führt auf es hin.²² Vor dem Hintergrund dieses theologischen Verständnisses erhalten wir eine neue, tiefere Sicht auf den ikonenhaften Charakter der liturgischen Vollzüge. Dieser Vision entsprechend sind nicht nur die bemalten Darstellungen Christi, der Gottesmutter, der Heiligen und der Engel als Ikonen zu betrachten, sondern gleichfalls das Kirchengebäude selbst, die sich darin befindenden liturgischen Geräte und die am liturgischen Vollzug beteiligten Menschen.

In den folgenden Unterkapiteln werde ich deutlich machen, wie sich die Macht dieser „Ikonen“ im Vollzug der Riten offenbart und wie sie das Erlebnis der Liturgie in den orthodoxen Ländern tiefgründig prägt.

2. Die irdische Liturgie als „Ikone“ der himmlischen Liturgie

Die komplexeste „Ikone“ der Orthodoxie ist die im sakralen Raum vollzogene Liturgie. Nicht nur der Kirchenraum in sich ist im orthodoxen Verständnis eine Ikone Gottes und des sichtbaren und unsichtbaren Kosmos,²³ sondern der liturgische Vollzug selbst wurde insbesondere seit Dionysios Areopagita (5. Jhdt.) als eine „Ikone der Liturgie der Engelscharen“ verstanden.²⁴ Die Vorstellung, dass die irdische Liturgie

22 Zur Bilderlehre des Johannes von Damaskos siehe *P. Bonifatius Kotter O.S.B.*, Einleitung, in: *Johannes Damascenus, Contra imaginum*, 8 f.

23 Vgl. *Daniel Benga*, Das ikonische Verständnis des Kirchenbaus in den Liturgiekomentaren von Maximos dem Bekenner und Germanos von Konstantinopel, in: Thomas Erne/Malte Dominik Krüger/Anna Niemeck (Hg.), *Das Christusbild in der Gegenwart – eine Leerstelle auf dem Weg zu einer neuen Anschaulichkeit? Beobachtungen und Einsichten aus Theologie, Philosophie und Kunst. Beiträge zum 2. Evangelischen Bildertag in Marburg 2022, Darmstadt 2022*, 57–71.

24 Für die Transformation dieses Verständnisses bei den späteren byzantinischen Kommentatoren siehe *Karl Christian Felmy*, Die Verdrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen Göttlichen Liturgie und ihre Folgen, in: *Persoană și comuniune. Prinos de cinstire Părintelui Profesor Academician Dumitru Stăniloae la împlinirea vârstei de 90 de ani. Volum tipărit cu binecu-*

einfach und direkt eine Ikone der himmlischen ist, die sich eigentlich durch den unaufhörlichen Lobpreis Gottes durch die Cherubim und Seraphim auszeichnet, entstammt der Jerusalemer Kultradition und ist ein Erbe der alten jüdisch-christlichen Tradition.²⁵ Die Anaphorabete der Liturgien von Basilius und Johannes Chrysostomos enthalten bereits im ersten aufbewahrten Formular ein Verständnis der irdischen Liturgie als Ikone der himmlischen. Gabriele Winkler hat überzeugend aufgezeigt, dass der ursprüngliche Kern dieser Gebetsformulare in der „Oratio ante Sanctus“ einen festen Bezug auf die Himmelsliturgie der Engel hatte und erst später durch die Übernahme von Aussagen über den Schöpfer aus dem Formelgut der Bekenntnisse zu einer „Oratio Theologica“ umformuliert wurde.²⁶ Diese altkirchliche Auffassung einer Konzelebration mit den Engeln, die in den ältesten Anaphoren anzutreffen ist, ist bis heute ein fester Bestandteil des orthodoxen Liturgieverständnisses geblieben.²⁷

Diese Sicht wurde von Dionysios Areopagita theologisch tiefer begründet, indem er in seinen Schriften das Vermitteln des göttlichen Lichtes zwischen dem immateriellen Gott und der materiellen Schöpfung als die Hauptfunktion der Engel ansah. Der Engelhierarchie entspricht auf der Erde die kirchliche Hierarchie, wobei letztere ein Abbild

vântarea Î.P.S. Dr. Antonie Plămădeală, mitropolitului Transilvaniei din inițiativa pr. prof. decan Dr. Mircea Păcurariu sub îngrijirea diac. asist. Ioan I. Ică jr., Sibiu 1993, 267–276.

- 25 Vgl. *Gregor Etzelmüller*, Was geschieht beim Gottesdienst? Die eine Bibel und die Vielfalt der Konfessionen, Leipzig 2014, 88 f.
- 26 Hinzu kam später eine „Oratio Christologica“ nach dem Sanctus. Vgl. *Gabriele Winkler*, Die Basilius-Anaphora. Edition der beiden armenischen Redaktionen und der relevanten Fragmente, Übersetzung und Zusammenschau aller Versionen im Licht der orientalischen Überlieferungen, Rom 2005, 357–560. Eine zusammenfassende Darstellung findet man in *dies.*, Über die Basilius-Anaphora, in: Byzanz in Europa. Europas christliches Erbe (Akten des Kolloquiums „Byzanz in Europa“ vom 11. bis 15. Dezember 2007 in Greifswald), hrsg. von Michael Altripp, Turnhout 2011, 154–171, 159–166.
- 27 Vgl. *Taft*, The Spirit of Eastern Christian Worship (s. Anm. 4), 120–123.

der ersteren darstellt, sodass wir es mit einer Widerspiegelung der göttlichen unsichtbaren Ordnung in der Liturgie der Kirche zu tun haben.²⁸ Diejenigen, die anstelle der Engelschöre in der Kirche zelebrieren, vermitteln ikonisch die göttliche Gnade auf irdischer Ebene. Dies wird bereits in der ältesten bekannten Handschrift der orthodoxen Liturgie, dem *Codex Barberini Graecus 336* (8. Jhdt.), belegt, die dieses Verständnis in allen relevanten Gebeten verdeutlicht. Als Beispiel soll uns das Gebet beim Einzug des Bischofs mit dem Volk in die Kirche dienen, das dem heutigen „Kleinen Einzug“ entspricht. Damals betete der Bischof vor der Eingangstür der Kirche²⁹:

„Gebietet Herr, unser Gott, der Du in den Himmeln die Ordnungen und Heere der Engel und Erzengel eingesetzt hast zum Dienst Deiner Herrlichkeit, lass mit unserem Einzug den Einzug heiliger Engel geschehen, die die Liturgie mit uns mitvollziehen (συλλειτουργούντων) und Deine Güte mitverherrlichen (συνδοξολογούντων).“³⁰

Sichtbare Menschen und unsichtbare Engel konzelebrieren die Göttliche Liturgie. Dadurch ist die Grenze zwischen Himmel und Erde aufgehoben. Die irdischen Diener offenbaren die himmlischen Engel, die Urbild-Liturgie spiegelt sich in der Abbild-Liturgie der Erde wider, wobei das Abbild Anteil an der Wirklichkeit des Urbildes genießt. Dieses Verständnis findet sich auch im Ritus der Kirchweihe in Konstantinopel, in

28 Eine sehr ausführliche und gute Darstellung der Engelslehre von Dionysios bietet *Adrian Marinescu*, *Gemeinschaft, Heiligkeit, Realpräsenz*. „Angeloi“ und „Isangeloi“ in der orthodoxen Göttlichen Liturgie. Eine Studie, in: Jörg Frey/Michael R. Jost (Hg.), *Gottesdienst und Engel im antiken Judentum und frühen Christentum*, Tübingen 2017, 291–396, 307–325.

29 Heute wird dieses Gebet vom Bischof gesprochen, er befindet sich beim Kleinen Einzug jedoch im Kirchenschiff.

30 Eigene Übersetzung aus dem Griechischen: „Δέσποτα κύριε ὁ θεὸς ἡμῶν, ὁ καταστήσας ἐν οὐρανοῖς τάγματα καὶ στρατιάς ἀγγέλων καὶ ἀρχαγγέλων πρὸς λειτουργίαν τῆς σῆς δόξης, ποιήσον σὺν τῇ εἰσόδῳ ἡμῶν εἰσοδὸν ἁγίων ἀγγέλων γενέσθαι, συλλειτουργούντων ἡμῖν καὶ συνδοξολογούντων τὴν σὴν ἀγαθότητα“ (*Stefano Parenti/Elena Velkovska*, *L’Eucologio Barberini gr. 336*, Seconda Edizione Riveduta con traduzione in lingua italiana, Rom 2000, 58).

dem Gott als Herr des Himmels und der Erde und weiser Gründer der heiligen Kirche genannt wird, der „das Amt des Priestertums auf Erden zum Abbild des Dienstes der Engel im Himmel“ (ἀντίτυπον τῆς ἀγγελικῆς ἐν οὐρανῷ λειτουργίας τὴν τῆς ἱερωσύνης τάξις ἐπὶ τῆς γῆς) bestellt hat.³¹

Die Inbesitznahme des Kirchenbaus durch das Herabsteigen des Heiligen Geistes wird in diesem Ritus eben zu dem Zweck vollzogen, dass die Liturgie der Engel im Kirchenraum ikonisch im Priesteramt vollzogen werden kann. Dieses orthodoxe ikonische Verständnis führte vor allem dazu, dass „Dinge wie die liturgische Sprache, das Verständnis der Texte oder die Sichtbarkeit der Geschehnisse“, die so eine wichtige Rolle in der abendländischen Mentalität spielen, im Osten nicht als zentral angesehen werden. In einem Aufsatz von Karl Christian Felmy, mit dem Titel „Gabe und Anfrage der orthodoxen Liturgie an die Kirchen des Westens“, sind die Unterschiede zwischen West und Ost folgendermaßen zusammengefasst:

„Unser Verständnis kann man etwa so umschreiben: Wir entschließen uns, einen Gottesdienst zu halten. Wir tun das als Priester und Pfarrer z.T. für uns, aber vor allem auch für andere, die wir mit einem Gottesdienst versorgen. Sind nicht genügend Leute da, überlegen wir uns, ob es sich denn überhaupt lohnt, den Gottesdienst zu veranstalten. Anders ist das in der Orthodoxen Kirche bewahrte urkirchliche Verständnis: Längst vor uns und ohne uns läuft der Gottesdienst im Himmel, und wir werden gewürdigt, ihn auf Erden abzubilden und in das Dreimal Heilig einzustimmen. Die Besinnung darauf wäre ein notwendiges Korrektiv des westlichen Verständnisses.“³²

31 *Parenti/Velkovska*, L'Euclologio Barberini gr. 336 (s. Anm. 31), 161. Im heutigen Ritus der Kirchweihe ist das Gebet leicht geändert, aber der zitierte Satz ist identisch: ENKAINIA – KIRCHWEIHE, zusammengestellt, übersetzt und eingeleitet von Theodor Nikolaou, München 1995, 70 f.

32 *Karl Christian Felmy*, Gabe und Anfrage der orthodoxen liturgischen Theologie an die Kirchen des Westens, in: Karl Schlemmer (Hg.), *Gottesdienst – Weg zur Einheit. Impulse für die Ökumene*, Freiburg i. Br./Basel/Wien 1989, 114 f.

3. Die Menschen als „performative Ikonen“ in der Liturgie

Das moderne Verständnis der „Ikone“ bezieht sich nur auf die bemalten Repräsentationen eines Malers oder eines Bildhauers. Johannes von Damaskus verstand unter dem Begriff der *ebenbildlichen Ikone* (εἰκὼν κατὰ μίμησιν) den Menschen als lebendiges Abbild Gottes. Er fasst eigentlich die ganze biblische und patristische Anthropologie zusammen. Die Ursprünge der Konzeptualisierung der „Ikone“ als spiritualisierte Materie finden sich in den beiden Stellen der Genesis 1,26–28 und 2,7, in denen die Erschaffung Adams als Ebenbild Gottes (εἰκὼν τοῦ θεοῦ) durch den göttlichen Segen und das Einblasen des Lebensatems Gottes dargestellt wird. Die sorgfältigen Forschungen von Anca Vasiliu³³ und Bissera Pentcheva³⁴ brachten ein wichtiges Korrektiv für das eingeschränkte moderne Verständnis der Ikonen, das üblicherweise nur die szenischen Darstellungen umfasst. Die Wiederentdeckung der weiteren Sphäre, in der sich die Konzeptualisierung von *eikōn* in der altkirchlichen Tradition manifestierte, hat unter anderem zur Entwicklung der ikonischen Anthropologie geführt, in der der nach dem Urbild Gottes geschaffene Mensch als eine performative Ikone verstanden wird. Wenn eine durch Farben realisierte szenische Ikone in einer Beziehung zur dargestellten Person steht und den Betrachter zu Gott emporsteigen lässt, gibt es auch in der menschlichen performativen Ikone das Streben, sich selbst zu Gott zu erheben und ihm immer ähnlicher zu werden. Nach Basilius dem Großen passt der Mensch als verkörperte performative „Ikone“ seine Ähnlichkeit zu Gott ständig an, während ein Maler versucht, Ähnlichkeit nur bildlich nachzuahmen.³⁵

33 *Anca Vasiliu*, *Eikōn: L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris 2010.

34 *Bissera V. Pentcheva*, *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park (PA) 2010; *dies.*, *Hagia Sophia. Sound, Space and Spirit in Byzantium*, University Park (PA) 2017.

35 Ausführlicher zu dieser Auffassung des Basilius *Pentcheva*, *Vital Inbreathing* (s. Anm. 9), 61 f.

Die byzantinischen Liturgien von Basilius und Johannes Chrysostomos beschreiben in ihren Gebeten den Menschen als nach dem Bilde Gottes und zu seiner Ähnlichkeit erschaffen (ὁ κτίσας τὸν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα σὴν καὶ ὁμοίωσιν)³⁶ und vertreten damit eine ikonische Anthropologie, die sich in den Texten ihrer Liturgien wiederholt. Ich möchte in diesem Aufsatz nur eine Dimension dieser performativen ikonischen Anthropologie darstellen, indem ich das Verständnis des Cherubikons³⁷ und den Vollzug des „Großen Einzugs“ in den byzantinischen Liturgien analysiere. Dieser Hymnus bei der Übertragung der heiligen Gaben vom Rüsttisch auf den Heiligen Tisch wird üblicherweise so übersetzt:

„Die wir die Cherubim geheimnisvoll abbilden und der lebensspendenden Dreieinigkeit den Hymnus Dreimalheilig singen, lasst uns nun alle irdische Sorge ablegen, um den König des Alls zu empfangen, der von Engelscharen unsichtbar geleitet wird. Halleluja, Halleluja, Halleluja.“³⁸

Jedoch kann man den ersten Satz – „Οἱ τὰ Χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες [...]“ – auch folgendermaßen übersetzen: „Die wir nun in mystischer Weise Ikonen der Cherubim sind und der lebensspendenden Dreieinigkeit das Trishagion singen“³⁹. Hier existiert das Verständnis, dass Menschen als „Ikonen“ der Engelmächte fungieren und damit den unsichtbaren Dienst der Engel sichtbar versinnbildlichen. Es findet hier eine

36 Die Göttliche Liturgie (s. Anm. 3), 68 f. Die deutsche Übersetzung der Orthodoxen Bischofskonferenz in Deutschland unterstreicht sehr gut die Erschaffung des Menschen nach dem Bild Gottes und zu seiner Ähnlichkeit hin, obwohl diese Übersetzung philologisch vom griechischen Original nicht unterstützt wird.

37 Zur Geschichte des Cherubikons siehe *Robert Taft*, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1975, 53–118.

38 Die Göttliche Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomus mit den besonderen Gebeten der Basilius-Liturgie im Anhang, Heft A, hrsg. von Fairy von Lilienfeld, 2., verbesserte Auflage, Erlangen 1986, 50 und 54: „Οἱ τὰ Χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωοποιῶ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσ- ἄδοντες, πᾶσαν νῦν βιοτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν, ὡς τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι, ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν. Ἄλληλούια, ἄλληλούια, ἄλληλούια.“

39 Übersetzung: *Nikolaus Thon*, *Ikone und Liturgie*, Trier 1979, 199.

ikonische Widerspiegelung des immerwährenden himmlischen Gottesdienstes in den Teilnehmern statt.⁴⁰ Das irdische Ritual in sich, aber auch die daran beteiligten Menschen werden zu „Ikonen“ des himmlischen Gottesdienstes⁴¹, oder in den Worten von Bissera Pentcheva: „Im Akt der Aufführung (des Großen Einzugs) werden menschliche Körper zu ‚Repräsentationen‘ der Engelschar“⁴². Wesentlich ist aber die Teilnahme an der höheren Realität, die eine Vermittlung der Gnade an die untere mit sich bringt. Die Menschen als performative Ikonen streben im liturgischen Vollzug nach Ähnlichkeit mit Gott und mit den Engeln.

Obwohl es bei der Auslegung dieser Stelle die Tendenz gibt, nur die Kleriker als „Ikonen“ der Cherubim zu verstehen,⁴³ deutet das gemeinsame Singen des Trishagions auf die ganze Versammlung der Kirche hin.⁴⁴ Bissera Pentcheva hat gezeigt, dass der Hymnus in der Kirche Hagia Sophia in Konstantinopel nicht nur von den Sängern und Chören,

40 *Steven Hawkes-Teeples*, *Toward a Modern Mystagogy of Eastern Liturgies*, in: Roberta R. Ervine (Hg.), *Worship and Traditions in Armenia and the Neighboring Christian East. An International Symposium in Honor of the 40th Anniversary of St. Nersess Armenian Seminary, Crestwood (NY) 2006*, 285–295, 288 f.

41 Zum Verhältnis zwischen der himmlischen und irdischen Liturgie siehe *Karl Christian Felmy*, *Zur Theologie des orthodoxen Gottesdienstes*, in: Irene Mildenerberger/Wolfgang Ratzmann (Hg.), *Was für ein Stück wird hier gespielt*, Leipzig 2011, 27.

42 *Bissera V. Pentcheva*, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*, in: *Gesta* 50/2 (2011), 93–111, 105.

43 Theodor von Mopsuestia betrachtet zum Beispiel nur die Diakone als Bild (*eikōn*) der Engel und beschreibt ihre Rolle während des Großen Einzugs mit den Gaben: „Sollte es also jetzt nicht recht sein, dass sie [die Diakone] als Bild das Gleichnis jenes Engeldienstes zeichnen? Zum Gedenken an sie [die Engel], die in Leiden und Tod unseres Herrn allezeit kamen und bestanden, umgeben sie ihn auch jetzt und fächeln mit den Fächern“ (*Theodor von Mopsuestia, Homiliae catecheticae* 15,27 = *ders.*, *Katechetische Homilien*, 2. Teilbd., übersetzt und eingeleitet von Peter Bruns, Freiburg i. Br. u. a. 1995, 410).

44 Dieses Verständnis kann auch aus anderen Gebeten der Liturgie erschlossen werden; siehe z. B. das priesterliche Gebet beim Kleinen Einzug oder beim Trishagion.

sondern auch von der gesamten Gemeinde mitgesungen wurde.⁴⁵ Heute ist das Cherubikon einer der beliebtesten und bekanntesten Gesänge und wird in vielen orthodoxen Lokalkirchen von allen Teilnehmern gesungen.

4. Das ikonographische Programm und die Ikonenerfahrung im Vollzug der byzantinischen Liturgie

Thomas Bremer hat sich über das orthodoxe ikonenhafte Verständnis der Liturgie in seiner Beziehung zu den Ikonen wie folgt geäußert:

„Der irdische Gottesdienst ist ein Vorgeschmack auf die himmlische Feier, so wie die Ikonen ein Bild der himmlischen Wirklichkeiten sind. Sinn des Gottesdienstes ist dann nicht das Verständnis der Feier, sondern die Erfahrung dieser überirdischen Wirklichkeit.“⁴⁶

Um die Teilnahme an dieser überirdischen Erfahrung möglich zu machen, haben die Byzantiner den Kirchenraum als „Wohnung Gottes“, die kirchliche Liturgie als Widerspiegelung der Himmelsliturgie der Engel und die zelebrierenden Menschen als „performative Ikonen“ in Beziehung zur ganzen Malerei des Kirchenraumes und zu den in der Ikonostase und auf Pulten zur Verehrung und Betrachtung ausgestellten Ikonen gesetzt. Dies führt zu einer liturgischen Atmosphäre, „die einen mit Körper und Seele einbezieht und den eigenen Glauben in eine konkrete Vision von spiritueller Schönheit und Freude verwandelt“⁴⁷.

In den folgenden Zeilen möchte ich darstellen, wie die Betrachtung der Wandmalereien und der Ikonen diese großartige Erfahrung unterstützt. In einem ersten Schritt beziehe ich mich auf die Erfahrung eines mit Ikonen bemalten Kirchenraums, im zweiten Teil des Kapitels auf

45 Die Gemeinde hat sich mindestens beim Singen des Refrains beteiligt. Vgl. *Pentcheva*, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics* (s. Anm. 43), 104.

46 *Thomas Bremer*, „Verehrt wird Er in seinem Bilde“. *Quellenbuch zur Geschichte der Ikonentheologie*, Trier 2014, 104.

47 *Taft*, *The Spirit of Eastern Christian Worship* (s. Anm. 4), 123.

das ikonographische Programm und die Ikonostase, um dann in einem dritten Unterkapitel die Einbeziehung der Ikonen in den liturgischen Vollzug zu untersuchen.

4.1 Die Erfahrung des ikonischen Kirchenraums

Die Architektur, das liturgische Ritual und das ikonographische Programm einer byzantinischen Kirche verschmelzen im Inneren des Kirchenbaus und lassen damit die Dynamik der irdisch-himmlichen Liturgie noch lebendiger werden.⁴⁸ Es ist bekannt, dass die Alte Kirche eine Liturgie ohne Ikonen feierte; heutzutage jedoch ist Bildlosigkeit für eine orthodoxe Kirche undenkbar. Infolge der Beschlüsse des 7. Ökumenischen Konzils von Nizäa (787) und des Konzils von Konstantinopel (843) wurden Ikonen zum festen Bestandteil jeder liturgischen Feier und der persönlichen Frömmigkeit der orthodoxen Gläubigen. Die Verehrung von Ikonen war nach 843 wieder legitim geworden. Wände wurden neu gestrichen, alte Tafeln wurden wiederbelebt und neue Bilder wurden entworfen. Ikonen wurden langsam, aber sicher zur anerkannten Umrahmung eines jeden Gottesdienstes.⁴⁹ Der byzantinische Kirchenbau als „irdischer Himmel“ kam also ab dem 9. Jahrhundert allmählich durch die prachtvolle Ausgestaltung der Ikonostase und des ikonographischen Programms zu seiner Vollendung.

Ich möchte nun einige Aspekte der Erfahrung eines Liturgieteilnehmers innerhalb eines „ikonischen Raums“ beschreiben. Die Architektur der Kirche wird durch das ikonographische Programm zu einer unsichtbaren Grenze zwischen dem Außenraum unserer täglichen Realität und dem

48 *Robert F. Taft*, *The Living Icon: Touching the Transcendent in Palaiologan Iconography and Liturgy*, in: Sarah T. Brooks (Hg.), *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. Perspectives on Late Byzantine Art and Culture, New York 2006, 57.

49 *Ševčenko*, *Icons in the Liturgy* (s. Anm. 8), 45.



Abb. 1 Gesamteindruck, Kirche des Hl. Stephanus, Bukarest.
Foto: Daniel Benga

ikonischen Raum, der unsere Welt für die „andere Wirklichkeit“ öffnet (Abb. 1).⁵⁰ Die Fresken der Kirchenwände, der Kuppel und der Apsiden,

50 Vgl. *André Scrima*, Spățiul iconic, in: *André Scrima*, Experiența spirituală și limbajele ei, hrsg. von Anca Manolescu und Radu Bercea, Bukarest 2008, 266–269, 266.

aber auch die Bilderwand oder die Ikonostase, die das auffälligste Ausstattungsstück einer jeden Kirche ist und das Kirchenschiff vom Altarraum abtrennt, führen den Betrachter und Gottesdienstteilnehmer wie durch ein Fenster zur ewigen Welt Gottes.

In der Mitte dieses Raumes stehend, befindet sich der Gläubige unter dem Pantokrator, dem Allherrscher, dem segnenden Christus, die höchstgelegene ikonische Darstellung einer Kirche. Direkt unter ihm kann der Betrachter die Engel in der Himmelsliturgie sehen, weiter unten Szenen des Heilwerks Christi, die Ereignisse des Heils aus dem Alten und Neuen Testament und ganz unten im Schiff die Märtyrer und die Heiligen der Kirche. Der Blick gen Osten fällt auf die Ikonostase, „ein ganzes Jerusalem des Heils in Farben“⁵¹: in erster Reihe Christus, die Gottesmutter, der Kirchenpatron sowie Johannes der Täufer; darüber mehrere Reihen mit Ikonen der Kirchenfeste, der Apostel und Propheten und an oberster Stelle das Kreuz als krönender Abschluss (Abb. 2).⁵² Die Ikonostase ist

„die Verbindung zwischen Himmel und Erde. Durch ihre zentralen Türen strahlt die Gnade vom Himmel zur Erde. Vor diesen heiligen Türen steht der Diakon als Bindeglied zwischen den verschiedenen Bereichen der Kirche sowie als Anführer des Volkes in seinen Fürbitten an der Spitze der Gemeinde und ‚klopft durch Gebet an die Tore des Himmels‘, so nach dem lebendigen Bild des heiligen Johannes Klimakos.“⁵³

51 *Wilhelm Nyssen*, Bildgesang der Erde. Außenfresken der Moldauklöster in Rumänien, Köln 1994, 16.

52 Für eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte und des Aufbaus der Ikonostase siehe *Bremer*, Quellenbuch (s. Anm. 47), 97–102.

53 *Taft*, *The Living Icon* (s. Anm. 49), 58 (eigene Übersetzung). Die Entwicklung der Ikonostase kennt eine lange Geschichte. Zum ersten Mal ist z. B. die Reihe der zwölf Hauptfestikonen im 12. Jahrhundert im Pantokratorkloster in Konstantinopel bekannt. Vgl. *Peter Galadza*, *The Role of Icons in Byzantine Worship*, in: *Studia Liturgica* 21 (1991), 113–135, 121. Zur Entwicklung der Ikonostase siehe *Ann Wharton Epstein*, *The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?*, in: *Journal of the British Archaeological Association* 134 (1981), 1–28.



Abb. 2 Ikonostase, Kirche des Hl. Stephanus, Bukarest.
Foto: Daniel Benga

In der Apsis des Altarraumes sieht man die großen Verfasser der Göttlichen Liturgien und andere Bischöfe, eine Reihe darüber die Austeilung der Kommunion an die Apostel und ganz oben die Gottesmutter in einem Gebetszustand mit erhobenen Händen.⁵⁴

Die persönliche Wahrnehmung kann sehr unterschiedlich sein. Einige Menschen beten mit dem Blick auf Christus oder die Gottesmutter in der Ikonostase, andere schauen die Gottesmutter im Altarraum oder andere Heilige an. In seinen „Byzantinischen Auszeichnungen“ beschrieb Erhart Kästner die Macht der Ikonen so: „Was eine Ikone ausmacht, ist, daß mit ihr der Heilige, den sie abbildet, *eintritt*. Das ist die Macht der Ikone, das ist ihre Hauptsache. Die Ikone kann den Heiligen, der fern ist, leibhaft herbeiziehen vom Himmel.“⁵⁵ In der Erfahrung des ikonischen Kirchenraumes wird der Liturgieteilnehmer von den Ikonen ins Geheimnis des Glaubens „eingesaugt“. Sie zeigen jedem Gläubigen die dargestellten Personen in ihrem eschatologisch-verklärten Zustand und auch die Natur in ihrer endzeitlichen vergöttlichten Form.⁵⁶ Darum findet hier eine tiefempfundene Begegnung mit den dargestellten Personen und dem ganzen Kosmos in ihrer bzw. seiner verklärten Endbestimmung für das Gottesreich statt.

54 Für eine vollständigere Beschreibung des Bildprogramms der byzantinischen Kirchengemälde siehe *Thon*, *Ikone und Liturgie* (s. Anm. 40), 224–228.

55 *Erhart Kästner*, *Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1973, 284 (Hervorhebung im Original).

56 Vgl. Metropolit *Hilarion Alfeyev*, *Orthodox Christianity*, Bd. 3: *The Architecture, Icons and Music of the Orthodox Church*, übersetzt von Andrei Tepper, New York 2014, 215–225.

4.2 Das ikonographische Programm und die Liturgie

Das eben skizzierte ikonographische Programm des Kirchenraumes steht in vielerlei Hinsicht in einer Beziehung zur Liturgie.⁵⁷ Es geht darum, die wichtigen Momente und Elemente der Liturgie durch die ikonographischen Darstellungen zu begleiten, zu bekräftigen und zu interpretieren. Ich kann mich hier nicht auf das ganze ikonographische Programm einer orthodoxen Kirche beziehen, sondern werde nur einige maßgebliche Beispiele erörtern.

Auf den königlichen Türen der Ikonostase befinden sich üblicherweise die Darstellungen der Verkündigung und der vier Evangelisten. An dieser Stelle wird das Evangelium als frohe Botschaft der Verkündigung Gabriels an Maria verlesen. Auf den Seitentüren der Ikonostase, durch die der Diakon aus dem Altarraum hinaus- und in ihn eintritt, sind Diakone oder Engel abgebildet. Das weist darauf hin, „dass die irdische Liturgie mit der himmlischen Liturgie eins ist und namentlich Diakone mit Engeln gleichgesetzt werden. Beide werden als Boten, die zwischen Himmel und Erde kommunizieren, betrachtet.“⁵⁸

Ich möchte nun einige Beispiele aus dem orthodoxen Bildprogramm der Kirchenbemalung nennen. Die Himmelsliturgie der Engel wird in der Kuppel unter dem Pantokrator also am höchstmöglichen Punkt des Gebäudes dargestellt (Abb. 3). Wenn ein Liturgieteilnehmer seine Augen nach oben zur Kuppel richtet, sieht er Christus als Allherrscher umgeben

57 Bereits die erste bekannte Hauskirche der Welt in Dura Europos (um 232–256) lässt eine Abstimmung der Wandbemalung auf die Tauf liturgie erkennen. Vgl. *Stefan Heid*, Das Sehen beim Beten. Visuelle Elemente in der frühchristlichen Liturgie, in: *Karlheinz Dietz u. a. (Hg.), Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West (Akten der Kongresse in Würzburg, 16.–18. Oktober 2014 und Wien, 17.–18. März 2015), Würzburg 2016, 76.*

58 *Anna Grabowska/Basilius J. Groen*, Der Stellenwert von Ikonen in der Liturgie, in: *Basilius J. Groen/Christian Gastgeber (Hg.), Die Liturgie der Ostkirche. Ein Führer zu Gottesdienst und Glaubensleben der orthodoxen und orientalischen Kirchen, Freiburg i. Br. 2012, 72.*



Abb. 3 Kuppel, Kirche des Hl. Stephanus, Bukarest.
Foto: Daniel Benga

von den Engelscharen, die um seinen Thron „Heilig, Heilig, Heilig“ singen. Die Ikonen der großen Bischöfe der Kirche und der drei Verfasser der Göttlichen Liturgien (Basilius der Große, Johannes Chrysostomos und Gregor der Große) sind in der ersten bemalten Reihe des Altarraumes dargestellt. Die zelebrierenden Priester befinden sich visuell in der *communio sanctorum*⁵⁹, doch hier ganz besonders mit den Autoren der Liturgien. Die Szene der „Kommunion der Apostel“ ist ebenfalls im Altarraum auf einer höheren Reihe als die Liturgieverfasser zu sehen, „dort

59 „In fact a sense of the ‘communion of saints’ is one of the most profound impressions of Byzantine worship“ (*Taft, The Spirit of Eastern Christian Worship* [s. Anm. 4], 119).

wo das eucharistische Hochgebet (griechisch: Anaphora) gesprochen wird und der Klerus die Kommunion empfängt“⁶⁰.

Die theologische Entsprechung des Liturgievollzugs und der Ikonographie ist an vielen anderen Stellen zu finden, aber nicht nur die Bilder der Kirchenwände oder der Ikonostase sind in das Ritual einbezogen. Die liturgischen Gewänder und andere in der Liturgie benutzte Objekte zeichnen sich aus durch ikonische Darstellungen, die in Anbetracht des symbolischen Sinngehalts der Ritualhandlungen hergestellt werden. Das Kreuz als Objekt ist überall zu finden, auf dem Altartisch, hinter dem Altar, als Abschluss der Ikonostase, in der Darstellung von Kaiser Konstantin und Helena und so weiter. Das Evangeliar wird auch als Ikone verehrt, weil es auf seinen Umschlägen die abgebildeten Szenen der Kreuzigung und Auferstehung Christi birgt. Die mehrfache Präsenz der Cherubim und Seraphim wird durch ihre Darstellung in der Kuppel, durch ihre Abbildung auf den liturgischen, in der Prozession des Großen Einzugs mitgetragenen Fächern (Flabella) und durch die Diakone als lebendige, „performative Ikonen“⁶¹ veranschaulicht. Während des Großen Einzugs singt die liturgische Versammlung das Cherubikon.⁶² Diese Verschränkung von Raum, Bild, Text, Objekt und Ritus vermehrt die Macht eines Rituals, das überall und durch alles an die ewige Welt Gottes und das Heilswerk Christi erinnert.

60 Grabowska/Groen, *Der Stellenwert von Ikonen* (s. Anm. 59), 72.

61 Die Diakone sind nicht nur in sich als Personen Symbole der Engel, sondern sie tragen auch das Orarion, ein Stoffband, das dreimal mit dem Wort „Aghios – Heilig“ (dem Gesang der Seraphim) bestickt wird. Vgl. *Die Göttliche Liturgie* (s. Anm. 3), 252.

62 Catharina Recker hat sehr deutlich dargestellt, wie die Einfügung des Cherubikons in die Liturgie die Verbreitung der liturgischen Fächer, auf denen Engel dargestellt werden, beeinflusst. Vgl. Catharina Recker, *Seraphim und Cherubim in der Spätantike und Byzanz. Der Dunkle Stil Gottes*, Hildesheim 2023, 199–216.

4.3 Ikonen und Ikonenverehrung im liturgischen Vollzug

In diesem Kapitel werde ich nicht die private Ikonenverehrung durch einzelne Gläubige außerhalb oder während der Liturgie untersuchen, sondern die Vorschriften der liturgischen Bücher darstellen, die eine Verehrung der Ikonen im Ritual vorsehen. Man findet mehrere Arten von Ikonenverehrung: bestimmte Gebete vor ihnen, ihr Küssen, ihre Beweihräucherung und ihre Mitnahme in den liturgischen Prozessionen. Die theologische Grundlage dieser Riten bildet der Glaube an die Gegenwart und Offenbarung Christi und der Heiligen in ihnen, die als Folgewirkung das *Sein in Beziehung* zu den dargestellten Personen vonseiten der Gläubigen und Zelebranten hat.

Zuerst wende ich mich den Ritualvorschriften zu, die eine Interaktion der Zelebranten mit den Ikonen vorsehen. Die orthodoxe Liturgie wird von der Verehrung der Hauptikonen Christi und der Gottesmutter in der Ikonostase umrahmt. Die Ordnung der Vorbereitung der Liturgen auf die Liturgie beginnt mit der Verehrung dieser Ikonen. Die Entlassungsformel wird vom Priester vor den heiligen Türen der Bilderwand gesprochen, während er sich den Ikonen der ersten Reihe zuwendet.

Bevor die eigentliche Liturgie beginnt und die liturgischen Gewänder angezogen werden, vollziehen der Priester und der Diakon die Ordnung der Vorbereitung auf die Liturgie vor den geschlossenen Türen der Ikonostase.⁶³ Nach den einführenden Gebeten verehren sie die untere Ikonenreihe der Ikonostase durch Gebete, drei kleine Metanien und Küssen.⁶⁴

63 Siehe das ganze Ritual dieser Ordnung in: *Mysterium der Anbetung I: Göttliche Liturgie und Stundengebet der Orthodoxen Kirche*, hrsg. von Erzpriester Sergius Heitz, übersetzt und bearbeitet von Susanne Hausammann und Sergius Heitz, Köln 1986, 315–318.

64 Bei einer kleinen Metanie verbeugt sich der Beter und berührt mit der Hand den Boden. Bei der großen Metanie wirft man sich zu Boden und berührt ihn mit der Stirn als Zeichen der Demut und Unwürdigkeit vor Gott.

Das ist die erste vorgeschriebene Begegnung der Liturgen mit der Präsenz Christi und der Heiligen in ihren Ikonen.⁶⁵ Die Liturgen bekreuzigen sich und küssen die Ikone Christi, indem sie beten:

„Vor Deinem allreinen Bilde fallen wir nieder, o Gütiger, und bitten um Vergebung unserer Sünden, Christus Gott. Denn im Fleische wolltest Du freiwillig auf das Kreuz Dich erheben, um Deine Geschöpfe aus der Sklaverei des Widersachers zu erlösen. Deshalb rufen wir dankbar Dir zu: Das All hast Du mit Freude erfüllt, Du, unser Erlöser, der Du kamst, zu erretten die Welt.“⁶⁶

Nach dieser ersten Verehrung Christi in seiner Ikone folgen eine Reihe von anderen liturgischen Gesten, die ständig die Ikonen in den liturgischen Ritus einbeziehen. Während der ersten zwei Antiphonen begibt sich der Diakon vor die Ikone der Gottesmutter oder vor die Ikone Christi.⁶⁷ Während des Kleinen und Großen Einzugs werden die Fächer mit den dargestellten Engeln in den Prozessionen mitgetragen. Auch das Epitaphion, eine große Stoffikone mit der Grablegung Christi, wurde im Mittelalter – und wird an manchen Orten auch heutzutage noch – im Großen Einzug mitgeführt.⁶⁸

Die Gläubigen kommen bis zum Pult in der Mitte der Kirche und verehren die Festtagsikone oder auch andere Ikonen vor oder während der Feier. Obwohl ein solches liturgisches Verhalten manchmal die Aufmerksamkeit von den liturgischen Kernhandlungen abzulenken vermag,

65 Diese liturgische Vorschrift gibt es erst seit dem 13. Jahrhundert. Vgl. *Galadza*, *The Role of Icons* (s. Anm. 54), 123.

66 *Mysterium der Anbetung I* (s. Anm. 64), 317.

67 Die verschiedenen liturgischen Traditionen schreiben diese Begehung des Diakons vor die Hauptikonen der Ikonostase unterschiedlich vor. Vgl. *Die Göttliche Liturgie* (s. Anm. 3), 52 und 58 – Begehung nur vor die Ikone der Gottesmutter; *Mysterium der Anbetung I* (s. Anm. 64), 337 und 340 – Begehung nur vor die Ikone Christi; *Die Göttliche Liturgie unseres Vaters unter den Heiligen Johannes Chrysostomos, Sibiu 2013*, 15 und 17 – während der ersten Antiphon Begehung vor die Ikone Christi und während der zweiten Antiphon Begehung vor die Ikone der Gottesmutter.

68 Vgl. *Hans-Joachim Schulz*, *Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt*, Trier ³2000, 61; *Taft*, *Great Entrance* (s. Anm. 38), 216–219.

„gibt es in der Kirche ständig Bewegung und Lebendigkeit“⁶⁹. Diese Lebendigkeit der Liturgie wird auch während der Beweihräucherung des Altartisches, der Ikonen und der Gläubigen gesehen.⁷⁰

5. Fazit

Das orthodoxe ikonische Verständnis des Menschen, des Kirchenbaus und der Liturgie bietet ein Korrektiv zu einer vereinfachten Sicht auf die Macht und Verehrung der Ikonen in der orthodoxen Welt und verdeutlicht, dass eine mehrschichtige ikonische Erfahrung über die Beziehung zu den szenischen Darstellungen der göttlichen Personen, der Gottesmutter oder der Heiligen hinaus gemacht werden kann. Der Kirchenbau, die Liturgie, das Ritual und die Ikonen sind für die orthodoxen Gläubigen Epiphanien bzw. Orte, die eine besondere Anwesenheit Gottes, der Engel und der Heiligen vermitteln. Die ikonische Erfahrung bewahrt davor, dass unser Glaube auf Begriffe oder abstrakte Wahrheiten reduziert wird, und vermittelt eine existentielle Begegnung mit der himmlischen Welt.

Man kann von einem Maximalismus der Orthodoxie im Bereich der liturgischen ikonischen Erfahrung sprechen, denn sie amplifiziert stets jede Realität, die sie berührt.⁷¹ Ich beziehe diese allgemeine Feststellung ganz konkret auf die mehrfache Anwesenheit Christi in der „Gesamtikone“ der Liturgie. Er sitzt auf dem Thron der Herrlichkeit mit dem Vater und dem Sohn, ist auf dem Altartisch unter den Gestalten von Brot und Wein wiederum vorhanden, aber auch im Wort des Evangeliums erfahrbar. Aus der Hauptikone der Ikonostase heraus segnet er die ver-

69 *Grabowska/Groen*, Der Stellenwert von Ikonen (s. Anm. 59), 69.

70 Erst in den späteren Druckausgaben finden wir Rubriken, die darauf hinweisen, dass die Ikonen auf der Ikonostase beweihräuchert werden sollen: *Taft*, Great Entrance (s. Anm. 38), 416. Zur Entwicklung der Beweihräucherungen in der byzantinischen Liturgie siehe *Galadza*, The Role of Icons (s. Anm. 54), 123 f.

71 *Galadza*, The Role of Icons (s. Anm. 54), 131.

sammelte Gemeinde und von der Kuppel blickt er zu ihr herab. In der Ikone der Gottesmutter ist er als Kind dargestellt. Auf dem Evangeliar sind die Ikonen der Kreuzigung und Auferstehung zu finden. Überall, wohin man schaut, ist Christus zu sehen. Wort, Ritual, Gesten und Ikonen vermitteln insgesamt eine großartige und multiplizierte Gegenwart, sodass das Sich-Hineinbegeben des Teilnehmers in die himmlische Welt iterativ und multisensorisch unterstützt wird.

Der Pantokrator aus dem Gewölbe ist der Schlüssel des gesamten ikonographischen Programmes einer orthodoxen Kirche (Abb. 4). Christus blickt aus der jenseitigen Welt mit der Fülle seiner Liebe und segnet die ganze Welt, Schöpfung und Menschen. Er ist präsent für diejenigen, die zu ihm emporschauen, und auch für diejenigen, die dies nicht tun. Wenn ich aber zu ihm dort oben ins Gewölbe blicke, dann „sehe ich plötzlich, dass ich gesehen werde, meine Augen treffen die Augen des Pantokrators und ich empfangen von dort eine Antwort. Von nun an bin ich nicht mehr ein Fremder im Universum – oder darüber hinaus.“⁷²

72 *Scrima*, Spatiul iconic (s. Anm. 51), 269.



Abb. 4 Pantokrator, Kirche des Hl. Stephanus, Bukarest.
Foto: Daniel Benga

Daniel Benga

Informationen zum Autor

[Daniel Benga](#), geb. 1972, ist Professor für Liturgik, Patrologie und Alte Kirchengeschichte an der Ausbildungseinrichtung für Orthodoxe Theologie der Ludwig-Maximilians-Universität München und Priester der Rumänischen Orthodoxen Kirche.

Schlagwörter

Liturgie, Ikonenverehrung, Erfahrung, Kirchenraum, ikonographisches Programm

Frömmigkeit oder Narretei

Wort und Bild im Dialog – am Beispiel der *Biblia Sacra* von Salvador Dalí

1. Bilder und Erklärungen

Im Herbst 2019 hatte ich die Ehre, im Diözesanmuseum Rottenburg den Eröffnungsvortrag zur Ausstellung „Salvador Dalí – Biblia Sacra“ zu halten. Gezeigt wurden die Prüfdrucke von Dalís 105 Bildern, die er für eine fünfbändige Ausgabe der sogenannten *Vulgata*, der lateinischen Bibelübersetzung des Kirchenvaters Hieronymus, in den Jahren 1963 bis 1965 geschaffen hatte.¹ An meinen Vortrag schloss sich, wie für eine Vernissage üblich, keine Diskussion an. In den Tagen und Wochen danach wurde ich aber immer wieder mit dem Unterton der Verwunderung gefragt, wie ich denn auf meine – offenbar überraschenden – Deutungen der Bilder Dalís gekommen sei und ob es vom Künstler selbst entsprechende Erläuterungen dazu gebe. Letzteres musste ich der Redlichkeit halber verneinen; somit konnte ich auch nicht verhehlen, dass ich mir die Deutungen selbst ausgedacht hatte. Freilich waren sie nicht aus der Luft gegriffen: Ich hielt mich an das, was ich auf den Bildern sah, was

1 Vgl. Matthias Scherbaum, Einleitung, in: Diözesanmuseum Rottenburg (Hg.), *Biblia Sacra – der unbekannte Dalí, Ostfildern 2019*, 9–17, 9. Dementsprechend zitiere ich im Folgenden alle Bibeltexte nach dem lateinischen Text und der deutschen Übersetzung in: *Hieronymus, Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch–deutsch*, Bd. I–V, hrsg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, Berlin/Boston 2018.

ihre Titel verrieteten, was ich in einschlägigen Bibelstellen dazu las, und brachte alles in einer Betrachtungsweise zusammen, die mir insgesamt stimmig erschien.²

Einmal von ihren Urhebern abgenabelt, führen Werke der Kunst und der Literatur ein Eigenleben, das sich von ihren Schöpfern nicht mehr bevormunden lässt. Sie folgen ihren eigenen Gesetzen, und in erster Linie sind es diese Gesetze, die den Betrachter oder die Leserin zu interessieren haben. Dabei ist Kreativität aufseiten der Rezipienten gefragt, weil Sinn nicht einfach in den Werken gefunden werden kann, sondern beim Betrachten und Lesen jeweils neu gebildet werden muss. Selbst wenn es so wäre, wie ein Hörer meines Rottenburger Vortrags meinte, dass Dalí uns mit seiner *Biblia Sacra* an der Nase herumführt und zu Narren hält, stünde es uns immer noch frei, ihn gegen seinen Willen ernst zu nehmen. Ob sich eine ernsthafte Beschäftigung mit der Bilderreihe lohnt, mag am Ende jeder selbst entscheiden. Meine Erfahrung ist, dass Dalís Bilder, wenn man sich darauf einlässt, einen Sog entfalten, der einen tief in die Texte und Geschichten der Bibel hineinzieht und etwas von der Gottesbeziehung ahnen lässt, die den Grund der biblischen Botschaft bildet. Nicht das, was Dalí darstellen wollte, sondern das, was seine Bilder uns zeigen, steht im Zentrum der Interpretation, und zwar nicht aus Mangel an Beweisen, sondern aus Prinzip, wie der Künstler es selbst einmal formuliert:

„Um meine Bilder auf die gängige Sprache zurückzuführen, um sie zu erklären, müssen sie besonderen Analysen unterworfen werden, vorzugsweise mit auf möglichste Objektivität bedachter, wissenschaftlicher Strenge. Jede Erklärung taucht also *a posteriori* auf, wenn das Bild als Phänomen bereits vorhanden ist.

-
- 2 Dazu muss man wissen, dass jedes Bild in Dalís Zyklus einen deutschen, einen englischen und einen italienischen Titel trägt, die teilweise erheblich voneinander abweichen. In den Bildunterschriften werden hier nur die deutschen Titel angegeben.

Mein ganzer Ehrgeiz auf dem Gebiet der Malerei besteht darin, die Vorstellungsbilder der konkreten Irrationalität mit der herrschsüchtigsten Genauigkeitswut sinnfällig zu machen.“³

Wer die Bilder der *Biblia Sacra* an sich vorüberziehen lässt, entdeckt darin zweifellos viel konkret Irrationales, das jeder rationalen Deutung anhaltend Widerstand leistet. Er sieht aber auch auf Anhieb eine Reihe von Bezügen und Analogien, die zwischen einzelnen Bildern oder kleinen Binnenzyklen herrschen und zumindest eine Erklärung im Nachhinein geradezu herausfordern. Solchen Bezügen, die auf analoger Darstellungsweise teilweise weit voneinander entfernter und thematisch unterschiedlicher Bilder beruhen, will ich im Folgenden nachgehen. Dabei wird sich zeigen, dass sich mit Dalis *Biblia Sacra* eine Theologie entwerfen lässt, die den biblischen Texten und ihrer Auslegungsgeschichte in hohem Maße gerecht wird. Wie die Texte und Bilder stets offen für neue Deutungen bleiben, so ist auch die daraus entwickelte Theologie kein abgeschlossenes Konstrukt, sondern setzt sich aus Fragmenten immer neu zusammen.

3 *Salvador Dalí*, Die Eroberung des Irrationalen, Frankfurt am Main u. a. 1973, 12 (bei *Matthias Scherbaum*, Paranoisch-kritische Methode und biblisch-hermeneutischer Zirkel in *Salvador Dalis Biblia Sacra. Wechselwirkungen von Produktions- und Rezeptionsästhetik und deren vielschichtige Relevanzen*, in: Daniela Blum/Melanie Prange [Hg.], *Biblia Sacra – der unbekannte Dalí. Künstler – Werk – Rezeption*, Ostfildern 2020, 47–58, 48, dort mit zwei Fehlern zitiert: nach „Ehrgeiz“ zusätzlich „als Maler“, statt des Superlativs „herrschsüchtigsten“ die Positivform „herrschsüchtigen“).

2. Analogien und Deutungen

2.1 Die Erschaffung des Menschen und die Grablegung Jesu (Bild Nr. 5 und Nr. 97)

Was die beiden Bilder von der Erschaffung des Menschen (Abb. 1) und von der Grablegung Jesu (Abb. 2) verbindet, ist die ungewöhnliche Perspektive: Sowohl Adam⁴ als auch Jesus werden von unten gezeigt, man schaut auf ihre Fußsohlen, die in beiden Bildern dominant im Vordergrund stehen und durch die perspektivische Verzerrung übergroß erscheinen.⁵ Matthias Scherbaum meint, Dalí zitiere „hier künstlerisch ein Sprachbild der theologischen Tradition, die weiß, dass der Mensch ein Fußabdruck Gottes ist.“⁶ Konkret verweist er auf Meister Eckeharts 58. Predigt, wo es unter anderem heißt:

„Gott ist in allen Dingen wesenhaft, wirkend, gewaltig. *Gebärend* aber ist er nur in der *Seele*; denn *alle* Kreaturen sind ein Fußstapfe Gottes, die Seele aber ist naturhaft nach Gott gebildet. Dieses Bild muß durch diese Geburt geziert und

4 „Adam“ bezeichnet im Hebräischen den Menschen als Kollektiv. Es handelt sich also nicht um den Eigennamen einer Person (des ersten Menschen), sondern um die Benennung einer Gattung (des Menschen an sich).

5 Vgl. Daniela Blum/Melanie Prange, Salvador Dalí. Biblia Sacra, Broschüre zur Ausstellung im Diözesanmuseum Rottenburg vom 06.10.2019–16.02.2020, o.O. o.J., 27.

6 Matthias Scherbaum, Biblia Sacra – Dalís Bibelillustrationen, in: Diözesanmuseum Rottenburg (Hg.), Biblia Sacra – der unbekannte Dalí, Ostfildern 2019, 19–267, 28. Auf eine andere Tradition, die im hiesigen Zusammenhang jedoch nicht einschlägig ist, weist Max Küchler, Jerusalem. Ein Handbuch und Studienreiseführer zur Heiligen Stadt, Göttingen 2007, 251, hin: „In frühislam. Quellen lässt sich, wenn auch nur noch undeutlich, die Tradition finden, dass man in den ersten Jahrzehnten nach der Errichtung des Felsendoms am Fels den Fußabdruck *Gottes* gezeigt habe. Gott habe ihn hinterlassen, als er sich nach Erschaffung der Welt von diesem Stein abstieß [sic] und zum Himmel aufstieg.“

vollendet werden. Für dieses Wirken und diese Geburt ist keine Kreatur empfänglich als einzig die Seele.“⁷

Diese Stelle ist allerdings kaum geeignet, Scherbaums Behauptung zu stützen. Denn ein Fußabdruck Gottes sind nach Meister Eckehart alle Kreaturen, die insofern vernunftbegabt sind, als Gott „in geistiger Weise in allen Dingen ist“ und, „wo er ist, wirken und sich selbst erkennen und sein Wort sprechen muß“⁸. Bild Gottes hingegen ist allein die menschliche Seele und muss es durch die Geburt Gottes in ihr immer mehr werden.

Dalís Bilderfindung kommt der biblischen Vorstellung viel näher, wonach der Mensch Gottes Macht und Gegenwart in der Welt repräsentiert, indem er „in Stellvertretung Gottes und in Verantwortung vor ihm“⁹ über die anderen Geschöpfe herrscht und so an der Erhaltung und Entfaltung der Schöpfung (*creatio continua*) aktiv mitwirkt. Psalm 8 greift diesen Gedanken auf, indem er, an den Gott Israels gewandt, über den Menschen sagt: „Du hast ihn wenig geringer gemacht als Gott“, oder in der Übersetzung von Dieter Böhler: „So hast du ihm gerade nur die Gottheit fehlen lassen“¹⁰ (V. 6a). Und der Psalm fährt fort: „Alles hast du unter seine Füße gelegt“ (V. 7b). Der Mensch erscheint damit in einer Position, die Gott im Jesajabuch als seine eigene bestimmt: „Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel meiner Füße.“¹¹ Es ist diese Herrschaft über alles Geschaffene, die bildlich dadurch zum Ausdruck kommt, dass die ganze Schöpfung Gott und dem Menschen zu

7 *Eckehart (Meister)*, Deutsche Predigten und Traktate, hrsg. von Josef Quint, Zürich 1990 (Erstausgabe: München/Wien 1963), 425.

8 Ebd.

9 *Georg Fischer*, Genesis 1–11, Freiburg i. Br. 2018, 150; vgl. auch ebd., 152.

10 *Dieter Böhler*, Psalmen 1–50, Freiburg i. Br. 2021, 164; vgl. auch ebd., 176; abweichend von der zuerst genannten, gängigen Übersetzung.

11 Jes 66,1 Vulgata: *caelum sedis mea et terra scabillum pedum meorum* (Übers. Christine Schmitz/Stefan Stirnemann, in: *Hieronymus*, Vulgata IV [s. Anm. 1], 229).



Abb. 1 *Salvador Dalí*, Die Erschaffung des Menschen, Bild Nr. 5 aus dem Zyklus der „Biblia Sacra“, 1963–1965.
© Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: 4r3p sporrer&rupp fotografie



Abb. 2 *Salvador Dalí*, Und sie legten ihn in ein Grab, Bild Nr. 97 aus dem Zyklus der „Biblia Sacra“, 1963–1965.
© Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: 4r3p sporrer&rupp fotografie

Füßen liegt. Symbolisch stehen dafür die Fußsohlen, die Dalí bei der Erschaffung des Menschen in die Mitte und den Vordergrund seiner Bildkomposition rückt. Er trifft damit ins Schwarze der biblischen Schöpfungsanthropologie.

Daran ändert sich wenig, wenn man wie die Septuaginta (LXX)¹² in Vers 6a die Engel und nicht Gott mit dem Menschen vergleicht: „Du hast ihn wenig geringer gemacht als die Engel.“ Auch dann bleibt es dabei, dass der Mensch auf Erden die Herrschaft Gottes ausübt, während die Engel im Himmel wohnen und nur als Boten Gottes von Zeit zu Zeit auf der Erde erscheinen. In der neutestamentlichen Rezeption ist die Erwähnung der Engel indes bedeutsam geworden, weil der Hebräerbrief mit seiner Christologie daran anknüpfen konnte. Hebräer 1–2 vergleicht Christus mit den Engeln, um zu zeigen, dass seine Stellung die ihre bei Weitem übertrifft. Als Sohn Gottes herrscht er mit ihm, auch wenn seine Herrschaft noch nicht offensichtlich ist. Denn vordergründig sehen wir Menschen nur Jesus mit seiner menschlichen Geschichte, die ihn weit unter die Engel erniedrigte und bis zum Tod am Kreuz brachte. Diese Diskrepanz zwischen sichtbarer und unsichtbarer Wirklichkeit bearbeitet der Hebräerbrief unter anderem mit Rückgriff auf die griechische Fassung von Psalm 8, den er nun nicht mehr auf den Menschen an sich, sondern auf Jesus als Mensch bezieht:

Gott hat „nämlich nicht den Engeln den künftigen Erdkreis unterworfen, über den wir sprechen, sondern einer hat es bezeugt, da er an einer gewissen Stelle sagt:

„Was ist der Mensch, dass du dich an ihn erinnerst?

Oder der Sohn des Menschen, dass du ihn besuchst?

Du hast ihn wenig geringer gemacht als die Engel,
mit Ruhm und Ehre bekrönt hast du ihn.

Und du hast ihn eingesetzt über die Werke deiner Hände,
alles hast du unter seine Füße gestellt.“ [Ps 8,5–8a Vulgata]

Denn dadurch, dass er ihm alles unterworfen hat, hat er nichts übriggelassen, was ihm nicht unterworfen ist. Jetzt aber sehen wir noch nicht, dass ihm alles

12 Griechische Übersetzung des hebräischen Alten Testaments, die in der Ostkirche bis heute benutzt wird.

unterworfen worden ist. Den aber, der nur ein wenig geringer als die Engel gemacht worden ist, sehen wir, <nämlich> Jesus, der wegen des Erleidens des Todes mit Ruhm und Ehre gekrönt worden ist, damit er durch die Gnade Gottes für alle den Tod koste.“¹³

Auf diesem Hintergrund ergibt Dalís Begräbnisbild, das den Leichnam Jesu von den Fußsohlen her zeigt, einen guten biblischen Sinn. Wir sehen einen Toten, der aller Kraft und Macht beraubt ist. Zugleich sehen wir aber die Fußsohlen des Menschen, den Gott vorübergehend, nämlich während seines irdischen Lebens, unter die Engel erniedrigt hatte, dem er dann aber die ganze Schöpfung zu Füßen legte, damit er fürderhin über sie herrsche. So betrachtet, greift das Totenbild Jesu auf seine österliche Erscheinung in Macht und Herrlichkeit voraus. Die Fußsohle wird zum Symbol seiner Herrschaft, die er nun nicht mehr als Mensch, sondern als Sohn Gottes an dessen Seite über die gesamte Schöpfung ausübt und an der er die Nachkommen Abrahams als seine menschlichen Brüder und Schwestern beteiligt (Hebr 2,10–18). Die Auferweckung Jesu und seine Erhöhung zur Rechten Gottes bedeutet zugleich die Neuschöpfung des Menschen,¹⁴ der seine ursprüngliche Stellung als Herrscher über alle anderen Geschöpfe durch seinen Ungehorsam Gott gegenüber

13 Hebr 2,5–9 Vulgata: *non enim angelis subiecit orbem terrae futurum de quo loquimur | testatus est autem in quodam loco quis dicens | quid est homo quod memor es eius | aut filius hominis quoniam visitas eum | minuisti eum paulo minus ab angelis | gloria et honore coronasti eum | et constituisti eum super opera manuum tuarum | omnia subiecisti sub pedibus eius | in eo enim quod ei omnia subiecit | nihil dimisit non subiectum ei | nunc autem necdum videmus omnia subiecta ei | eum autem qui modico quam angeli minoratus est | videmus Iesum propter passionem mortis gloria et honore coronatum | ut gratia Dei pro omnibus gustaret mortem* (Übers. Stefan Beck, in: *Hieronymus, Vulgata V* [s. Anm. 1], 995). Ich ziehe den Genitivus absolutus *contestante Deo* in Vers 4 zum Vorhergehenden, Beck hingegen zum Folgenden. Syntaktisch ist beides möglich, der Sinn scheint mir jedoch für die hier vertretene Textauffassung zu sprechen. Das Schriftzitat entspricht wörtlich Ps 8,5–8a Vulgata *iuxta Septuaginta*, in der Vers 8a indes als Vers 7b gezählt wird. Ebenfalls auf Christus bezogen, wird dieser Versteil auch in 1 Kor 15,27 und Eph 1,22 zitiert.

14 Vgl. *Blum/Prange*, Dalí (s. Anm. 5), 27.

eingebüßt hat. Diesen Zusammenhang stellt der Hebräerbrief dadurch her, dass er die anthropologische Aussage von Psalm 8 auf Jesus überträgt, um seine eigene Christologie und Soteriologie zu begründen. Auf denselben Zusammenhang deutet in Dalís *Biblia Sacra* die analoge Bildkomposition bei der Erschaffung des Menschen und der Grablegung Jesu hin, namentlich die auffällig in den Vordergrund gerückte Fußsohle als Symbol der Herrschaft über die Schöpfung. Dabei spielt es keine Rolle, ob Dalí diese Verbindung bezweckt hat oder nicht. Tatsache ist, dass sie sich an den beiden Bildern ablesen und als kongeniale künstlerische Umsetzung einer wichtigen innerbiblischen Sinnlinie verstehen lässt.

2.2 Die Sintflut und die Taufe Jesu im Jordan (Bild Nr. 10 und Nr. 71)

In der Taufliturgie des lateinischen Ritus wird die Sintfluterzählung des Alten Testaments (Gen 6,5–9,17) herangezogen, um das Geschehen der christlichen Taufe typologisch zu deuten und seine soteriologische Wirkung heilsgeschichtlich zu begründen. So heißt es im Gebet zur Taufwasserweihe in der Osternacht nach dem Missale Romanum von 1962:

„[O] Gott, der Du unsere Wiedergeburt vorgebildet hast in den Wogen der Sintflut, der Du abgewaschen die Schuld der sündigen Welt in den Wassern, auf daß im Geheimnis dieses einen Elementes Untergang sei für die Sünde, für die Tugend ein neuer Beginn: Blicke, o Herr, in das Angesicht Deiner Kirche und mache zahlreich in ihr die Wunder Deiner Wiedergeburt! Erfreuest Du doch Deine Stadt mit dem mächtigen Strom Deiner Gnade und öffnest den Brunnen der Taufe, um neu zu schaffen alle Völker der Erde.“¹⁵

15 Text und Übersetzung nach: Schott. Das vollständige Römische Messbuch, hrsg. von der Erzabtei Beuron, Freiburg i. Br. 1962 (<https://www.mariawalder-messbuch.de/as62/fastenzeit/karsa/node12.html>; Abruf 07.05.2022): *Deus, qui nocentis mundi crimina per aquas abluens, regenerationis speciem in ipsa diluvii effusione signasti: ut, unius eiusdemque elementi mysterio, et finis esset vitiis, et origo virtutibus. Respice, Domine, in faciem Ecclesiae tuae, et multiplica in ea regenerationes tuas, qui gratiae tuae affluentis impetu laetificas civitatem*

Wie Gott durch die Sintflut die Sünder vernichtet und den gerechten Noach samt seiner Familie gerettet hat, so lässt er in der Taufe den sündigen Menschen untergehen und erweckt ihn zugleich zu einem neuen, tugendhaften Leben aus seiner Gnade. Denselben Zusammenhang stellt im Neuen Testament bereits der Erste Petrusbrief her:

„Denn auch Christus ist einmal um der Sünden willen gestorben, als Gerechter für die Ungerechten, um uns Gott darzubringen, zu Tode gebracht im Fleisch, aber zum Leben erweckt im Geist. In diesem predigte er auch den Geistern, die im Kerker waren, als er zu ihnen kam. Diese waren einst ungläubig gewesen, als Gottes Langmut wartete in den Tagen Noachs, als der Kasten gebaut wurde, in dem [W. E.] wenige, das heißt acht Seelen, durch das Wasser gerettet wurden. Denn auch euch rettet jetzt in ähnlicher Form die Taufe, nicht ein Ablegen von fleischlichem Schmutz, sondern die Suche eines guten Gewissens nach Gott, durch die Auferstehung Jesu Christi, der zur Rechten Gottes ist, aufgebrochen in den Himmel, da ihm Engel, Mächte und Gewalten unterworfen sind.“¹⁶

Die acht Seelen, die durch das Wasser der Sintflut hindurch gerettet wurden, sind nach der alttestamentlichen Erzählung der gerechte Noach

tuam: fontemque baptismatis aperis toto orbe terrarum gentibus innovandis.

Die zugrunde liegende Neufassung des Missale Romanum hatte Papst Johannes XXIII. 1962 veröffentlicht, kurz bevor Salvador Dalí mit der Arbeit an seiner *Biblia Sacra* begann.

- 16 1 Petr 3,18–22 Vulgata: *quia et Christus semel pro peccatis mortuus est | iustus pro iniustis | ut nos offerret Deo | mortificatus carne vivificatus autem spiritu | in quo et his qui in carcere erant spiritibus veniens praedicavit | qui increduli fuerant aliquando | quando expectabat Dei patientia | in diebus Noe cum fabricaretur arca | in qua pauci id est octo animae salvae factae sunt per aquam | quod et vos nunc similis formae salvos facit baptismum | non carnis depositio sordium | sed conscientiae bonae interrogatio in Deum | per resurrectionem Iesu Christi qui est in dextera Dei | profectus in caelum | subiectis sibi angelis et potestatibus et virtutibus* (Übers. Franz Römer, in: *Hieronymus*, Vulgata V [s. Anm. 1], 1063.1065). Die Übersetzung hat fälschlich „in der“; das Relativpronomen wäre dann auf „Langmut“ (femininum) zu beziehen, was aber syntaktisch ausgeschlossen ist. Vielleicht hat der Gedanke an die Arche zu der entsprechenden Fehlleistung geführt, obwohl *arca* hier mit „Kasten“ übersetzt worden ist.



Abb. 3 *Salvador Dalí*, Die Sintflut, Bild Nr. 10 aus dem Zyklus der „Biblia Sacra“, 1963–1965.
© Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: 4r3p sporrer&rupp fotografie

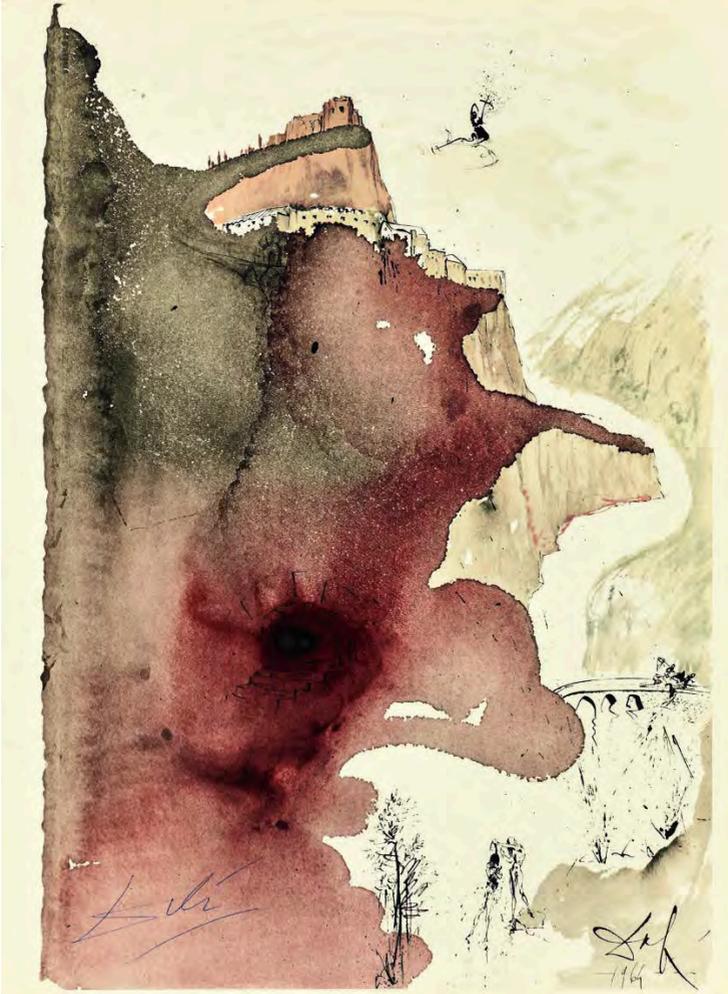


Abb. 4 *Salvador Dalí*, Die Taufe Jesu im Jordan, Bild Nr. 71, aus dem Zyklus der „Biblia Sacra“, 1963–1965.
© Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: 4r3p sporrer&rupp fotografie

und seine drei Söhne Sem, Ham und Jafet sowie ihre vier Frauen.¹⁷ Nach der Vorstellung des Ersten Petrusbriefes kommen Christi Tod und Auferweckung nicht nur denen zugute, die seither durch die christliche Taufe ein reines Gewissen erlangen, sondern auch den Ungerechten der Vorzeit, die wie die Sintflutgeneration Gott den Gehorsam des Glaubens verweigerten und deshalb in der Totenwelt eingekerkert wurden. Zu ihnen stieg Christus in einer Hades- oder Höllenfahrt hinab und predigte ihnen das Evangelium von der Befreiung aus Sünde und Tod, sodass sich auch ihre Vernichtung als keineswegs endgültig erwies, sondern als vorübergehende Strafe, die schließlich durch Christus aufgehoben wurde.¹⁸ Dieser heilsgeschichtliche Zusammenhang bestimmt auch die Ikonographie der Höllenfahrt Christi, welche die Befreiung der Toten, allen voran Adam und Eva, aus dem Kerker der Unterwelt zeigt.¹⁹

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass die Bilder zur Sintflut (Abb. 3) und zur Taufe Jesu (Abb. 4)²⁰ in Dalís *Biblia Sacra* durch die Ähnlichkeit der Komposition eng aufeinander bezogen erscheinen. In beiden Fällen werden die linken zwei Drittel des Bildes durch eine hoch aufragende Gebirgsformation eingenommen, die auf der rechten Seite in eine tief eingeschnittene Schlucht mit einem Fluss abfällt. Der biblischen Erzählung zufolge landete die Arche Noachs auf dem Ararat (Gen 8,4), dem heiligen Berg der Armenier, der ganz im Osten der heutigen Türkei liegt.²¹ Er dominiert Dalís Bild als dunkler Fleck, der an der oberen Silhouette von frischem Grün und einzelnen Bäumen bewachsen ist, während die Arche rechts oben im Hintergrund an der Flussmündung vor Anker liegt. Die Taufe Jesu wird von einer Stadt auf dem Berg überragt, zu der anscheinend ein unterirdischer Gang mit Treppen hinaufführt, dessen Eingang knapp unterhalb der Mitte des

17 Vgl. Gen 6,18; 7,7.13; 8,16.

18 Vgl. Reinhard Feldmeier, *Der erste Brief des Petrus*, Leipzig 2005, 135–137.

19 Vgl. E. Lucchesi Palli, Höllenfahrt Christi, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg i. Br. u. a. 1970, 322–331.

20 Vgl. Mk 1,9–11; Mt 3,13–17; Lk 3,21–22.

21 Vgl. Fischer, *Genesis 1–11* (s. Anm. 9), 464 f.

Bildes zu sehen ist. Vermutlich handelt es sich um Jerusalem, das 1.200 Meter über dem Jordangraben liegt und auf dessen Tempelplateau eine solche Treppenanlage hinaufführte.²² Die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer ist am unteren Bildrand ganz klein als Tuschezeichnung ausgeführt, wobei beide Männer nackt dargestellt sind, Jesus im Jordan stehend, Johannes an Land. Die gleiche Stelle nimmt im Sintflutbild ein rotbraun aquarelliertes Figurenpaar ein, dessen Identität jedoch Rätsel aufgibt. Die linke Figur scheint wie zum Aufbruch Hut und Gehrock zu tragen. Bei Jesus folgt auf die Taufe seine Bewährung in der Wüste, wo er vom Teufel in Versuchung geführt wird.²³ Sollte im Sintflutbild an eine vergleichbare Konstellation mit Noach gedacht sein? Die rechte Figur hat Flügel, also ein Engel oder Teufel? Auch wenn sich die beiden Figuren kaum zweifelsfrei identifizieren lassen, bleibt doch die Analogie zu Jesus und Johannes dem Täufer bemerkenswert und verstärkt den Bezug der beiden Bilder zueinander.

2.3 Abraham und Asverus (Bild Nr. 13 und Nr. 34)

Kompositorisch ebenfalls eng miteinander verwandt sind die beiden Porträts von Abraham (Abb. 5) und Asverus (Abb. 6). Beide werden im linksseitigen Profil gezeigt, das Kinn leicht nach oben gereckt, und scheinen zu träumen. Bei Abraham wird dieser Eindruck durch die dunkelschemenhafte Darstellung des Kopfes, der in ein noch dunkleres Gewand gehüllt ist, sowie durch das geschlossene Auge verstärkt. Seine Umgebung freilich leuchtet in den hellen Farben des Tages: dem Blau des Himmels, dem Hellgrün der Weiden und dem dunkleren Ton der Erde, aus dem zugleich ein feuriges Rot hervorzüngelt. Asverus hingegen ist barhäuptig und scheint mit offenem Auge, aber gleichwohl versunken in unbestimmte Ferne zu starren. Das Porträt zeigt nicht nur sein Äußeres, sondern auch, was in seinem Kopf vorgeht. Denn in ein und

22 Vgl. *Küchler*, Jerusalem (s. Anm. 6), 306–310.

23 Vgl. Mk 1,12–13; Mt 4,1–11; Lk 4,1–13.

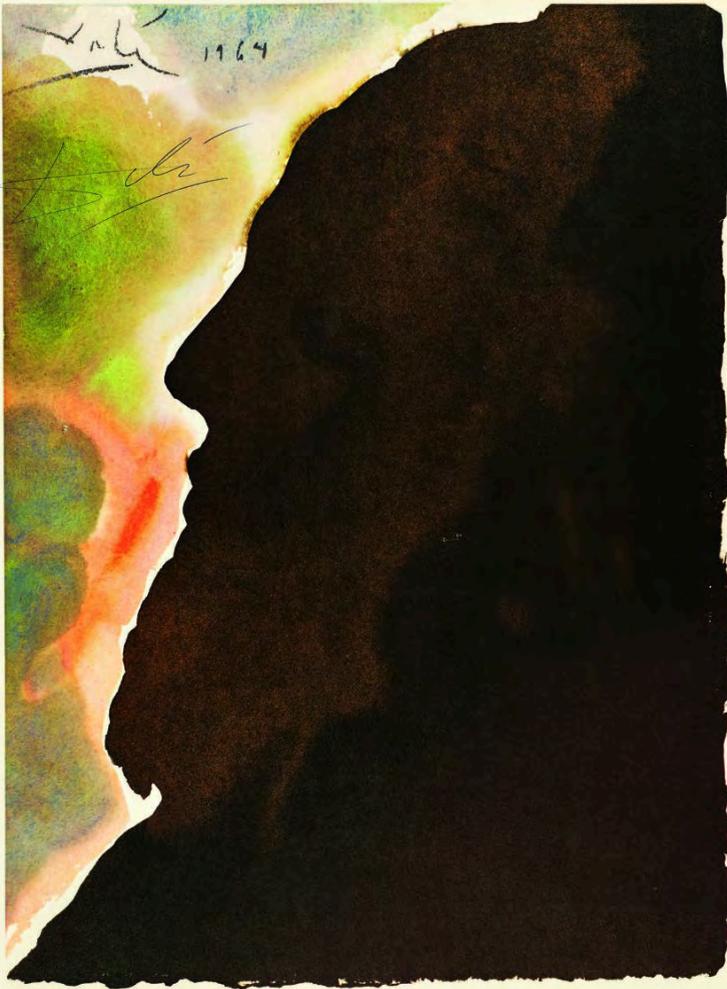


Abb. 5 *Salvador Dalí*, Abraham Vater vieler Völker, Bild Nr. 13 aus dem Zyklus der „Biblia Sacra“, 1963–1965.
© Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: 4r3p sporrer&rupp fotografie



Abb. 6 *Salvador Dalí*, Die Liebe des Artaxerxes zu Ester, Bild Nr. 34 aus dem Zyklus der „Biblia Sacra“, 1963–1965.
© Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: 4r3p sporrer&rupp fotografie

denselben ockergelben Farbtönen sind weitere Gestalten hinter seiner Stirn zu sehen. Da ist zunächst die Büste einer jungen Frau, die ebenfalls seitlich zum Betrachter steht, ihm aber frontal ihr Gesicht zuwendet, das müde und erschrocken wirkt. Dem Bildtitel²⁴ nach zu urteilen, handelt es sich um Ester. Ihr offenes Haar fällt links mit dem Bart des Asverus und rechts mit den Bärten von zwei weiteren Männern in eins. Der eine ist im rechtsseitigen Profil zu sehen, wobei sein rechtes Auge mit dem trüben linken Auge der Frau zusammenfällt. Wahrscheinlich ist er als Esters Vetter Mordechai anzusprechen, zumal der zweite Mann einen grimmigen Gesichtsausdruck zeigt und daher wohl mit Haman, Esters und Mordechais Widersacher und Todfeind der Juden, zu identifizieren ist. Hamans Gesicht ist von vorne zu sehen. Sein rechtes Auge deckt sich ebenfalls mit Esters linkem Auge, seine Nase und seine Stirn wirken schwulstig und massiv.

Was haben nun beide Bilder der Sache nach miteinander zu tun? Einen wichtigen Hinweis gibt der Titel des ersten Porträts: „Abraham Vater vieler Völker“²⁵. Die Art der Darstellung lässt dabei zuerst an die nächtliche Vision Abrahams denken, durch die Gott seiner Verheißung ihm gegenüber Nachdruck verleiht:

-
- 24 Dalís Bildern sind jeweils Titel in drei Sprachen zugeordnet, die nicht immer exakt übereinstimmen (vgl. *Scherbaum*, Einleitung [s. Anm. 1], 10). Der Titel von Nr. 34 lautet deutsch: „Die Liebe des Artaxerxes zu Ester“; entsprechend englisch: „Ahasuerus loves Esther greatly“; allgemeiner italienisch: „Ester ed Assuero“ (Bildtitel, in: Diözesanmuseum Rottenburg [Hg.], *Biblia Sacra – der unbekannte Dalí*, Ostfildern 2019, 269–272, 270). Für die ersten beiden Titel vgl. Est 2,18 Vulgata: „Und der König liebte sie mehr als alle Frauen, und sie hatte bei ihm Gunst und Sympathie, mehr als alle Frauen, und er setzte das Diadem des Reiches auf ihr Haupt und machte sie anstelle Waschtis zur Königin“ (*et amavit eam rex plus quam omnes mulieres | habuitque gratiam et misericordiam coram eo super omnes mulieres | et posuit diadema regni in capite eius | fecitque eam regnare in loco Vasthi* [Übers. Hans Pesch, in: *Hieronymus*, Vulgata II (s. Anm. 1), 1287]).
- 25 Der englische Titel lautet gleich: „Abraham, the father of Many Nations“, der italienische hingegen schlicht nur: „Abramo“ (Diözesanmuseum Rottenburg, *Biblia Sacra* [s. Anm. 24], 269).

„Und er führte ihn nach draußen und sagte zu ihm: ‚Blicke hinauf zum Himmel und zähle die Sterne, wenn du kannst!‘ Und er sagte zu ihm: ‚So wird dein Same sein.‘ Er glaubte dem Herrn, und es ist ihm zur Gerechtigkeit angerechnet worden, und er sagte zu ihm: ‚Ich bin der Herr, der ich dich aus dem Ur der Chaldäer herausgeführt habe, damit ich dir dieses Land gebe und du es in Besitz nimmst.“²⁶

Die Verheißung unzähliger Nachkommen, im biblischen Sprachgebrauch des zahllosen Samens, steht bereits am Anfang der Geschichte Abrahams. Sie ergeht zusammen mit der Verheißung eines Landes in der Fremde, zu dem Abraham aufbrechen und das er für sich und seine Nachkommen in Besitz nehmen soll. In diesem Kontext ist speziell an das spätere Volk Israel gedacht, das der Gott Abrahams und Israels²⁷ groß machen will:

„Der Herr sagte zu Abram: ‚Ziehe hinaus aus deinem Land und von deiner Verwandtschaft und aus dem Haus deines Vaters in das Land, das ich dir zeigen werde, und ich werde dich zu einem großen Volk machen und dich segnen und ich werde deinen Namen groß machen, und du wirst gesegnet sein. Ich werde die segnen, die dich segnen, und ich werde die verfluchen, die dich verfluchen, und durch dich werden alle Stämme der Erde gesegnet sein.“²⁸

Hier kommen zwar bereits die anderen Stämme der Erde in den Blick, aber noch nicht als – zumindest teilweise – Nachfahren Abrahams, sondern lediglich als Empfänger des Segens, den Gott allen Menschen –

26 Gen 15,5–7 Vulgata: *eduxitque eum foras et ait illi | suspice caelum et numera stellas si potes | et dixit ei sic erit semen tuum | credidit Domino et reputatum est ei ad iustitiam | dixitque ad eum | ego Dominus qui eduxi te de Ur Chaldeorum | ut darem tibi terram istam et possideres eam* (Übers. Rebekka Schirmer, in: *Hieronymus*, Vulgata I [s. Anm. 1], 73).

27 „Israel“ bezeichnet dabei sowohl das Volk als auch dessen Stammvater Jakob, dem Gott den Namen „Israel“ gibt (Gen 32,29).

28 Gen 12,1–3 Vulgata: *dixit autem Dominus ad Abram | egredere de terra tua et de cognatione tua et de domo patris tui | in terram quam monstrabo tibi | faciamque te in gentem magnam | et benedicam tibi et magnificabo nomen tuum erisque benedictus | benedicam benedicientibus tibi et maledicam maledicentibus tibi | atque in te benedicentur universae cognationes terrae* (Übers. Rebekka Schirmer, in: *Hieronymus*, Vulgata I [s. Anm. 1], 61).

egal welcher Herkunft – durch Abraham und das große Volk, dessen Stammvater er werden soll, spenden will. Israel kommt dabei die Aufgabe zu, „als ein priesterliches Königreich und ein geweihtes Volk“²⁹ zwischen Gott und den anderen Völkern zu vermitteln und diese dadurch an den Gaben Gottes teilhaben zu lassen, ohne dass sie sich dafür den speziellen Bundesverpflichtungen Israels Gott gegenüber unterwerfen müssten. Dass Abraham zum Stammvater nicht allein Israels, sondern vieler Völker werden soll, wird erst bei der dritten Nachkommensverheißung ausdrücklich thematisiert:

„[U]nd Gott sagte zu ihm: ‚Ich bin, und meine Vereinbarung mit dir <gilt>, und du wirst der Vater vieler Völker sein. Und dein Name wird nicht mehr Abram genannt werden, sondern du wirst Abraham gerufen werden, weil ich dich als Vater vieler Völker eingesetzt habe. Und ich werde dich aufs Heftigste wachsen lassen und ich werde dich unter die Völker setzen, und Könige werden aus dir hervorgehen. [...]‘³⁰

Es ist diese mehrfache Verheißung Gottes an Abraham, die in der Erzählung des Esterbuches in Gefahr gerät zu scheitern. Die Handlung spielt im Perserreich, wo auch nach dem Babylonischen Exil noch zahlreiche Juden leben, unter König Xerxes I. (reg. 486–465 v. Chr.), der in der hebräischen Bibel Achaschwerosch und in der Vulgata entsprechend Asuerus/Asverus heißt, in der Septuaginta jedoch mit Artaxerxes I. (reg. 465–424/23 v. Chr.) verwechselt wird.³¹ Nachdem Haman von Asverus zum zweiten Mann im Staat gemacht worden ist, plant er die vollständige Ausrottung der Juden in der Hauptstadt Susa und in allen 127 Provinzen des persischen Weltreiches:

29 Ex 19,6 Vulgata: *regnum sacerdotale et gens sancta* (Übers. Dorothea Keller, in: *Hieronymus*, Vulgata I [s. Anm. 1], 315).

30 Gen 17,4–6 Vulgata: *dixitque ei Deus | ego sum et pactum meum tecum | erisque pater multarum gentium | nec ultra vocabitur nomen tuum Abram | sed appellaberis Abraham | quia patrem multarum gentium constitui te | faciamque te crescere vehementissime | et ponam in gentibus regesque ex te egredientur* (Übers. Rebekka Schirmer, in: *Hieronymus*, Vulgata I [s. Anm. 1], 77).

31 Vgl. *Jean-Daniel Macchi*, Ester, Stuttgart 2021, 98 f.

„Und Haman sprach zum König Asverus: ‚Es gibt ein Volk, über alle Provinzen deines Reiches zerstreut und voneinander getrennt, das neuartigen Gesetzen und Zeremonien folgt, das darüber hinaus sogar die Beschlüsse des Königs missachtet. Und du weißt sehr gut, dass es deiner Herrschaft nicht nützt, dass es in <seiner> Zügellosigkeit übermütig wird. Wenn es dir gefällt, beschließe, dass es zugrunde geht, und ich werde 10'000 Silbertalente den Verwaltern deiner Schatzkammer auszahlen.‘ Der König nahm also den Ring, den er <zum Siegeln> verwendete, von seiner Hand und gab ihn Haman, dem Sohn des Hammedata aus dem Geschlecht Agags, dem Feind der Juden, und er sagte zu ihm: ‚Das Silber, das du versprichst, sei deines! Mit dem Volk tu, was dir gefällt!‘³²

Haman erlässt daraufhin im Namen des Königs die schriftliche Anordnung an alle Satrapen und Völkerschaften, „dass sie alle Juden töten und vernichten, vom Knaben bis zum Greis, die kleinen Kinder und die Frauen, an einem einzigen Tag, das heißt am 13. des zwölften Monats, der Adar heißt, und ihr Hab und Gut plündern sollten.“³³

Wäre dieser königliche Erlass umgesetzt worden, hätte dies das Ende des großen, über alle Provinzen des persischen Reiches verstreuten Volkes Israel und seines weiteren Wachstums bedeutet. Die Verheißung Gottes an Abraham wäre damit endgültig gescheitert, vorausgesetzt, dass es außerhalb des persischen Machtbereiches, der im 5. Jahrhundert v. Chr. bis in die libysche Wüste und nach Makedonien reichte,³⁴ keine

32 Est 3,8–11 Vulgata: *dixitque Aman regi Asuero | est populus per omnes provincias regni tui dispersus | et a se mutuo separatus | novis utens legibus et caeremoniis | insuper et regis scita contemnens | et optime nosti quod non expediat regno tuo ut insolescat per licentiam | si tibi placet decerne ut pereat | et decem milia talentorum adpendam arcariis gazae tuae | tulit ergo rex anulum quo utebatur de manu sua | et dedit eum Aman filio Amadathi de progenie Agag hosti Iudaeorum | dixitque ad eum argentum quod polliceris tuum sit | de populo age quod tibi placet* (Übers. Hans Pesch, in: *Hieronymus*, Vulgata II [s. Anm. 1], 1289.1291).

33 Est 3,13 Vulgata: *ut occiderent atque deleverent omnes Iudaeos a puero usque ad senem parvulos et mulieres | uno die hoc est tertio decimo mensis duodecimi qui vocatur adar | et bona eorum diriperent* (Übers. Hans Pesch, in: *Hieronymus*, Vulgata II [s. Anm. 1], 1291).

34 Vgl. *Anna-Maria Wittke/Eckart Olshausen/Richard Szydlak*, *Historischer Atlas der antiken Welt*, Stuttgart 2007, 86 f.

Juden gab – wovon man bis zum Erweis des Gegenteils ausgehen darf. Im Esterbuch tritt aber eine zweifache Wende ein. Die erste ereignet sich, als König Asverus eines Nachts nicht schlafen kann und sich aus den Annalen seines Reiches vorlesen lässt. Dies führt dazu, dass er Mordechai für die in Vergessenheit geratene Vereitelung eines Attentats auf seine Person nachträglich zu hohen Ehren bringt (Est 6). Die zweite Wende führt Ester herbei, als sie sich dem König gegenüber als Jüdin offenbart und Haman als Todfeind der Juden entlarvt (Est 7). Schlussendlich wird den Juden kein Haar gekrümmt, und sie können sich sogar an ihren Feinden rächen (Est 8,1–9,19).

Beide Wendepunkte erscheinen in Dalís Darstellung zu einem Beziehungskomplex komprimiert, in dem Asverus und Ester im Vordergrund stehen und die Hauptrollen spielen, zugleich aber Haman und Mordechai als Drahtzieher im Hintergrund sichtbar werden. Die Analogie zur Darstellung Abrahams legt eine wichtige innerbiblische Sinlinie frei: Die Verheißung Gottes an Abraham, aus ihm ein großes Volk zu machen, wird durch die drohende Vernichtung der Juden im Esterbuch ernstlich in Gefahr gebracht und steht kurz davor, ein für alle Mal hoffällig zu werden. Am Ende erweist sie sich jedoch als stärker als der heimtückische Mordplan Hamans und der an sich unabänderliche Befehl des persischen Königs. Allen Feindseligkeiten dem jüdischen Volk gegenüber zum Trotz bleibt Gottes Zusage bestehen, die den Nachkommen Abrahams Leben schenkt und Zukunft eröffnet.

2.4 Johannes der Täufer und Jesus (Bild Nr. 68 und Nr. 70)

Die Bilder mit den Nummern 68 bis 71 bilden innerhalb der *Biblia Sacra* einen Binnenzyklus zum Leben und Wirken Johannes des Täufers. Dabei fällt die enge Verschränkung mit dem Heranwachsen und ersten Auftreten Jesu von Nazaret auf, die durch künstlerische Mittel verschiedentlich unterstrichen wird. In allen vier Bildern ist Jesus durch das Symbol des Kreuzes präsent, zunächst zweimal durch den Kreuzstab, den Johannes trägt (Nr. 68 und Nr. 69), dann durch das schwebende

Kreuz, auf das er mit dem Zeigefinger hinweist (Nr. 70), und schließlich durch die Kreuzstäbe der beiden kleinen Tuschefiguren, die durch ihre Mitrén als Bischöfe gekennzeichnet sind (Nr. 71). Ich konzentriere mich hier auf das erste (Abb. 7) und das dritte (Abb. 8) Bild des Zyklus.

Aufschlussreich sind zunächst wieder die unterschiedlichen Titel von Bild Nr. 68.³⁵ Der deutsche Titel identifiziert knapp die dargestellte Person: „Johannes der Täufer“. Der englische Titel tut dasselbe unter Rückgriff auf den Lobgesang des Zacharias (Lk 1,68–79), der seinen neugeborenen Sohn Johannes anspricht: „And you, Child, the Prophet of the Most High“ (V. 76). „Der Höchste“ ist dabei kein anderer als „der Gott Israels“ (V. 68), der sich als „Herr“ in der Gestalt Jesu zeigt, und ihm geht Johannes als Wegbereiter voraus (V. 76). Als Bildthema wird somit die Sendung des Johannes als Vorläufer Jesu angegeben. Dagegen überrascht der italienische Titel: „Il Bambino Gesù cresce“. Demnach zeigt das Bild nicht Johannes, sondern Jesus, der wie auch schon bei seiner Geburt (Bild Nr. 64) selbst den Kreuzstab in der Hand hält. Der Titel nimmt Bezug auf die summarische Notiz am Ende der Erzählung von der Darstellung Jesu im Tempel: „Der Knabe aber wuchs heran und wurde kräftig, voll von Weisheit, und die Gnade Gottes war in ihm.“³⁶ Eine ganz ähnliche Notiz findet sich, bezogen auf Johannes, im Anschluss an den Lobgesang des Zacharias: „Der Knabe aber wuchs heran und erstarkte im Geist, und er war in der Wüste bis zu dem Tag, an dem er Israel gezeigt wurde.“³⁷ Ausweislich der verschiedenen Titel will Dalís

35 Vgl. Diözesanmuseum Rottenburg, Biblia Sacra (s. Anm. 24), 271.

36 Lk 2,40 Vulgata: *puer autem crescebat et confortabatur plenus sapientia | et gratia Dei erat in illo* (Übers. Thomas Johann Bauer, in: *Hieronymus, Vulgata V* [s. Anm. 1], 291). Die Wachstumsnotiz wird am Ende der Erzählung vom zwölfjährigen Jesus im Tempel wiederholt und zugleich variiert: „Und Jesus gewann an Weisheit, Alter und Gnade bei Gott und den Menschen“ (Lk 2,52 Vulgata: *et Iesus proficiebat sapientia aetate et gratia apud Deum et homines* [Übers. ebd., 293]).

37 Lk 1,80 Vulgata: *puer autem crescebat et confortabatur spiritu | et erat in deserto usque in diem ostensionis suae ad Israhel* (Übers. Thomas Johann Bauer, in: *Hieronymus, Vulgata V* [s. Anm. 1], 287).

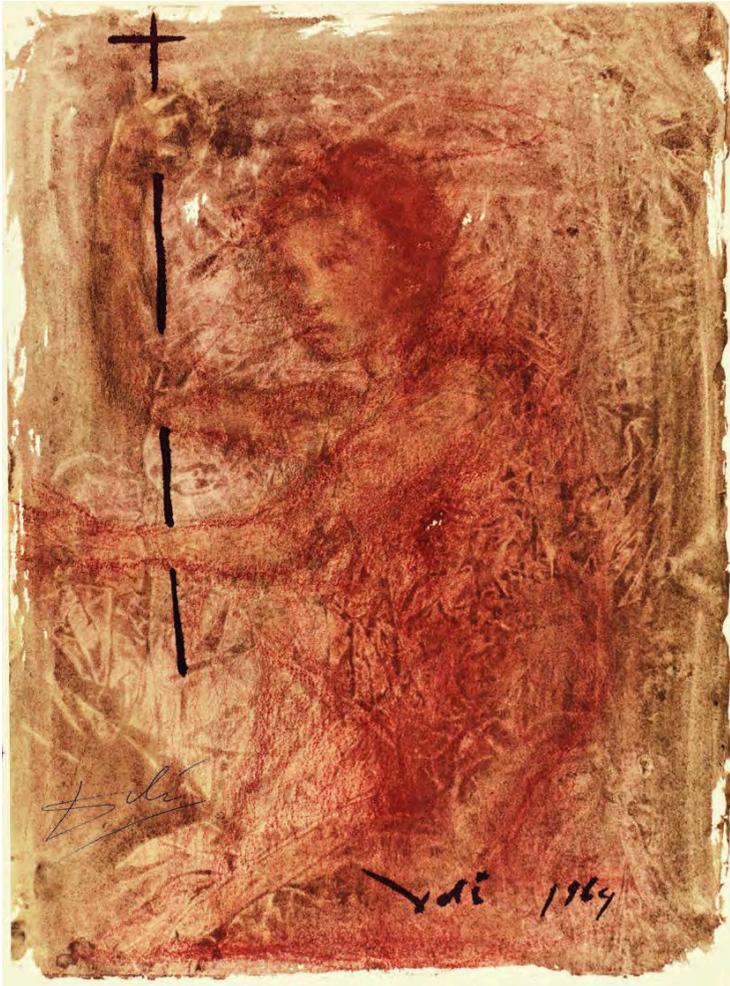


Abb. 7 *Salvador Dalí*, Johannes der Täufer, Bild Nr. 68 aus dem Zyklus der „Biblia Sacra“, 1963–1965.
© Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: 4r3p sporrer&rupp fotografie



Abb. 8 *Salvador Dalí*, Segne mich mit Ysop, und ich werde gereinigt sein, Bild Nr. 70 aus dem Zyklus der „Biblia Sacra“, 1963–1965.
© Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2023; Foto: 4r3p sporrer&rupp fotografie

Bild die beiden kindlichen Hauptfiguren der lukanischen Kindheitserzählung überblenden und weist zugleich voraus auf den gemeinsamen Beginn ihres Wirkens im Alter von etwa dreißig Jahren (Lk 3,1–3,23). Auf den ersten Blick scheint der dargestellte Knabe oder junge Mann mehr Johannes in der Wüste mit seinem Gewand aus Kamelhaaren zu gleichen (Mk 1,6). Aber die Zuordnung bleibt offen und könnte „insofern eine künstlerisch umgesetzte Analogie zum Bibeltext sein“³⁸. Diese lässt sich allerdings konkreter benennen, als Scherbaum es tut.

Karl Löning hat schon lange darauf hingewiesen, dass das Lukasevangelium in zweifacher Hinsicht von einem doppelten Anfang erzählt.³⁹ Einerseits werden die Anfänge Johannes' des Täufers und Jesu von Nazaret parallel zueinander erzählt. Andererseits besteht dieser doppelte Anfang nicht nur in der Geburtsankündigung und Geburt der beiden Protagonisten (Lk 1,15–2,52), sondern auch im gemeinsamen Beginn ihres öffentlichen Wirkens (Lk 3,1–4,44). In beiden Etappen ihres Lebenslaufes begegnen sie sich jeweils einmal, nämlich als ungeborene Kinder beim Zusammentreffen von Maria und Elisabet (Lk 1,39–45) und als etwa dreißigjährige Männer bei der Taufe Jesu durch Johannes im Jordan (Lk 3,21–22). Während im linearen Verlauf einer Erzählung auch gleichzeitige Ereignisse notgedrungen nacheinander geschildert werden müssen, kann in der räumlichen Dimension eines Bildes selbst Ungleichzeitiges auf einmal zur Darstellung gebracht werden. So konnte Dalí in seinem Bild Johannes und Jesus gleichzeitig darstellen, ja sogar in einer einzigen Figur, die das Heranwachsen und erste Auftreten beider zugleich verkörpert. So erweist sich das Bild als vollkommen angemessene Umsetzung des Lukastextes mit dem doppelten Anfang seiner beiden Hauptfiguren.

38 *Scherbaum*, *Biblia* (s. Anm. 6), 174.

39 Vgl. *Karl Löning*, *Das Geschichtswerk des Lukas*, Bd. I: *Israels Hoffnung und Gottes Geheimnisse*, Stuttgart 1997, 58; *Wilfried Eisele*, *Krieg und Frieden. Maria, Elisabet und die vielgepriesenen Frauen Israels* (Lk 1,39–45), in: Hans-Ulrich Weidemann (Hg.), *„Der Name der Jungfrau war Maria“* (Lk 1,27). *Neue exegetische Perspektiven auf die Mutter Jesu*, Stuttgart 2018, 172–203, 197.

„Die vorletzte Illustration zu Johannes dem Täufer gibt Rätsel auf⁴⁰, meint Matthias Scherbaum, weil die Titel erneut voneinander abweichen und auf Anhieb nicht so recht zur Darstellung passen wollen. Der italienische Titel zu Bild Nr. 70 lautet: „Giovanni Battista invita alla penitenza“⁴¹. Er spielt auf die summarische Notiz über die Tätigkeit Johannes’ des Täufers zu Beginn seines Wirkens an:

„Johannes war in der Wüste, der taufte und die Taufe der Buße predigte zur Vergebung der Sünden. Und hinaus ging zu ihm die ganze Gegend von Judäa und alle Einwohner Jerusalems, und sie wurden von ihm im Fluss Jordan getauft, wobei sie ihre Sünden bekannten. Und Johannes war bekleidet mit Kamelhaaren und einem ledernen Gürtel um seine Hüften, und er aß Heuschrecken und wilden Honig und verkündigte, indem er sagte: ‚Es kommt ein Stärkerer als ich nach mir, dessen Schuhriemen zu lösen ich nicht würdig bin, auch wenn ich mich vor ihm niederwerfe.‘“⁴²

Auf Dalís Bild sind zwei Personen zu sehen: Johannes der Täufer von hinten, der seine rechte Hand nach unten zu einem frontal mit leichter Drehung abgebildeten Täufling ausstreckt. Angedeutet ist ein Stück Land, auf dem der Täufer steht, während der Täufling eine halbe Körperlänge tiefer und wegen des unteren Bildrands nur bis zu den Knien sichtbar anscheinend im Wasser des Jordans steht. Mit seiner linken Hand zeigt Johannes auf ein kleines, dunkles Kreuz, das auf Jesus als den kommenden Stärkeren hinweist. Während der Täufling erwartbar nackt ist, gilt dies überraschenderweise auch für Johannes, obwohl es weder der Bildkomposition noch dem Bibeltext entspricht: Johannes steht auf trockenem

40 Scherbaum, *Biblia* (s. Anm. 6), 178.

41 Diözesanmuseum Rottenburg, *Biblia Sacra* (s. Anm. 24), 271.

42 Mk 1,4–7 Vulgata: *fuit Iohannes in deserto baptizans et praedicans baptismum paenitentiae | in remissionem peccatorum | et egrediebatur ad illum omnis Iudaeae regio et Hierosolymitae universi | et baptizabantur ab illo in Iordane flumine confitentes peccata sua | et erat Iohannes vestitus pilis cameli | et zona pellicia circa lumbos eius | et lucustas et mel silvestre edebat | et praedicabat dicens | Venit fortior me post me | cuius non sum dignus procumbens solvere corrigiam calciamentorum eius* (Übers. Michael Margoni-Kögler, in: *Hieronymus*, Vulgata V [s. Anm. 1], 187). Vgl. auch Mt 3,1–2.4.11; Lk 3,3.16.

Land, und das Kamelhaargewand ist sonst auch in der Kunst sein Erkennungszeichen.

Den entscheidenden Hinweis zur Erklärung dieses Sachverhalts gibt der gleichsinnige Titel im Englischen und im Deutschen: „Segne mich mit Ysop, und ich werde gereinigt sein“⁴³. Er stammt aus dem kirchlichen Bußpsalm schlechthin (Ps 51), wo von Zeugung und Geburt des Beters in Sünde und Unrecht die Rede ist. Der Mensch steht als Sünder so nackt vor Gott, wie er ursprünglich auf die Welt gekommen ist. Schon damals ist er – noch ohne sein Zutun – in den unentrinnbaren Zusammenhang von Sünde und Unrecht hineingeboren worden, der in der kirchlichen Tradition als Erbsünde oder in der Befreiungstheologie als strukturelle Sünde begriffen wurde.⁴⁴ Deshalb kann der Mensch nur Gott um Reinigung von der Sünde bitten, die zeichenhaft durch die Wasserbesprengung mithilfe eines Ysopzweiges geschieht. Mit einem entsprechenden Ritus, der mittlerweile optional ist und nur noch selten vollzogen wird, wurde bis zur Messbuchreform von 1970 das feierliche Hochamt am Sonntag eröffnet.⁴⁵ Er dient zugleich dem Schuldbekennnis und dem Taufgedächtnis. Während die Gemeinde mit Weihwasser besprengt wird, werden eine Antiphon und ein Vers gesungen, die beide Psalm 51 entnommen sind. Dessen erste Hälfte enthält die Elemente, die liturgisch Verwendung finden (*kursiv*):

*„Erbarme dich meiner, Gott, gemäß deiner [großen] Barmherzigkeit,
nach der Menge deiner Barmherzigkeit lösche meine Ungerechtigkeiten!*

43 Ebenso englisch: „You will sprinkle Me with Hyssop and I will be cleansed“; vgl. Diözesanmuseum Rottenburg, Biblia Sacra (s. Anm. 24), 271.

44 Helmut Hoping, Art. Erbsünde, Erbsündenlehre II–III, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 3, Freiburg i. Br. u. a. ³1995, 744–747.

45 Vgl. das Schott-Messbuch von 1962 (s. Anm. 14); dem Messbuch von 1970 entsprechend: Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch, hrsg. von den (Erz-) Bischöfen Deutschlands und Österreichs und dem Bischof von Bozen-Brixen, Stuttgart 2013, Nr. 124; Messbuch. Die Feier der heiligen Messe, hrsg. im Auftrag der Bischofskonferenzen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz sowie der Bischöfe von Luxemburg, Bozen-Brixen und Lüttich, Freiburg i. Br./Basel/Wien ²1988, 1207–1211.

Wasche mich oft von meinem Unrecht ab
und von meiner Sünde reinige mich,
da ich meine Ungerechtigkeiten gekannt habe
und meine Sünde immer gegen mich ist.
Gegen dich allein habe ich gesündigt und Schlechtes vor dir getan,
damit du durch deine Reden gerechtfertigt wirst und siegst, wenn du geurteilt hast.
Siehe: Im Unrecht bin ich gezeugt worden,
und in Sünde hat mich meine Mutter geboren.
Denn siehe: Die Wahrheit liebst du,
das Versteckte und Verschlossene der Weisheit hast du mir offenbart.
*Du wirst mich [Herr] mit Ysop benetzen, und ich werde gereinigt werden;
du wirst mich waschen, und ich werde weiß werden, mehr als Schnee.*
Du wirst mich Lust und Freude hören lassen,
damit die Knochen jubeln, die du zerschlagen hast.⁴⁶

Hier zeigt sich einmal mehr, dass Dalí in seiner *Biblia Sacra* nicht einfach biblische Szenen bebildert, sondern mit seinen künstlerischen Mitteln innerbiblische Sinnlinien herausstellt, die mitunter auch im liturgischen Vollzug eine wesentliche Rolle spielen. Bedenkt man seine katholische Sozialisation, ist dieser Zusammenhang nicht verwunderlich. Aber wie eingangs gesagt, geht es mir nicht darum, über mögliche Absichten des Künstlers zu spekulieren. Wer Dalís Bilder ernsthaft betrachtet und die biblische Botschaft aufmerksam hört, wird selbst genügend Anhaltspunkte finden, um beides in ein fruchtbares Verhältnis zueinander zu bringen.

46 Ps 50,3–10 Vulgata iuxta Hebraicum: *miserere mei Deus secundum [magnam] misericordiam tuam | iuxta multitudinem miserationum tuarum dele iniquitates meas | multum lava me ab iniquitate mea | et a peccato meo munda me | quoniam iniquitates meas ego novi | et peccatum meum contra me est semper | tibi soli peccavi et malum coram te feci | ut iustificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaveris | ecce in iniquitate conceptus sum | et in peccato peperit me mater mea | ecce enim veritatem diligis | absconditum et arcanum sapientiae manifestasti mihi | asparges me [Domine] hysopo et mundabor | lavabis me et super nivem dealbabor | auditum mihi facies gaudium et laetitiam | ut exultent ossa quae confregisti* (Übers. Francesco De Vecchi, in: *Hieronymus, Vulgata III* [s. Anm. 1], 267, 269). In eckigen Klammern stehen die Zusätze der Vulgata iuxta Septuaginta, die auch in die Liturgie übernommen wurden.

Wilfried Eisele

Informationen zum Autor

[Prof. Dr. Wilfried Eisele](#) ist Inhaber des Lehrstuhls für Neues Testament an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Nach dem Studium der Katholischen Theologie und der Philosophie in Tübingen, Jerusalem und Paris hatte er Professuren in Chur und Münster inne. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der antiken Spruchüberlieferung (Thomasevangelium, Sextussprüche), des lukanischen Doppelwerkes (Lukasevangelium, Apostelgeschichte) und des Hebräerbriefes.

Schlagwörter

Bibel, Salvador Dalí, Rezeptionsästhetik

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?

Zum Verhältnis von Bild, Übersetzung und Deutung heiliger Schrift

„Jonas und der Kürbis“, diese titelgebende Überschrift findet sich auf Seite 901 der 1844 gedruckten *Allgemeinen, wohlfeilen Bilder-Bibel für die Katholiken* (Abb. 1), einer neuen deutschen Übersetzung der Heiligen Schrift nach der Sixto-Clementinischen Vulgata. Angefertigt und ediert vom Bamberger Bibliotheksdirektor Joachim Heinrich Jaeck (1777–1847) erschien die Bibel ab 1835 in mehreren Auflagen beim Leipziger Verlag Baumgärtner.¹ Am Titelblatt der dritten ebendort 1844 publizierten Stereotyp-Pracht-Ausgabe heißt es stolz, „unter Zuziehung der besten Uebersetzungen und Erläuterungen, genau nach der lateinischen Ausgabe des

1 Allgemeine, wohlfeile Bilder-Bibel für die Katholiken oder die heilige Schrift des alten und neuen Bundes ... von Heinrich Joachim Jaeck. Dritte verbesserte Stereotyp-Pracht-Ausgabe, Leipzig 1844, 901. Zur Bibelübersetzung Jaecks und seiner Person vgl. *Johannes Schildenberger* u. a. (Hg.), *Die Bibel in Deutschland. Das Wort Gottes und seine Überlieferung im deutschen Sprachraum*, Stuttgart 1965, 280; *Luitgar Göller* (Hg.), *Das Buch des Lebens. 2003. Jahr der Bibel. Begleitband zu den Sonderausstellungen der Bibliothek des Metropolitankapitels Bamberg im Diözesanmuseum und der Staatsbibliothek Bamberg in der Neuen Residenz*, Bamberg 2003, 49 f., sowie zur Publikationsgeschichte des Werks im Verlag Baumgärtner *Heribert Hummel* (Hg.), *Die Bibel in Bildern. Illustrierte Bibeldrucke des 15.–20. Jahrhunderts. Ein Katalog*, Stuttgart 1983, 123; *Kathrin Wittler*, *Die Ordnung der Bilder. Zur Bibel-Ikonographie im Klischee-Handel der 1830er und 1840er Jahre*, in: *periodICON. Studien zur visuellen Kultur des Journals* 1 (2021), 51–71, bes. 51–54.

P. Clemens VIII. übersetzt, mit der Anzeige aller Parallel-Stellen vermehrt, und mit kurzer Erläuterung jedes dem großen Publikum nicht leicht verständlichen Ausdrucks versehen“. Fettgedruckt ist der im unteren Drittel des Titelblatts angebrachte Hinweis auf die Bebilderung: „Mit fünf Stahlstichen und 532 in den Text eingedruckten Abbildungen“. ² Insgesamt sieben Bilder finden sich im Buch Jona. Auf eine reine Textseite, die die ersten beiden Kapitel des biblischen Buchs enthält, folgt ein ganzseitiges, gestochenes Porträt des geretteten Propheten. ³ Die drei nachfolgenden Textseiten zu Kapitel 3 und 4 sind entsprechend dem in der gesamten Bibel üblichen Schema reich bebildert. Sie werden jeweils durch eine im Holzstichverfahren gedruckte, große Vignette mit Bildrahmen eingeleitet, die eine kleinere darunter befindliche, in derselben Drucktechnik der Xylographie ausgeführte Cul-de-Lampe-Abbildung ergänzt. Am Kopf jeder der so illustrierten Textseiten fasst eine Überschrift Text und Bilder zusammen und gibt ein Inhaltsverzeichnis der biblischen Schilderung: „[S.] 899: Jonas und der Fisch. | Jonas. Cap. 3“, „[S.] 900: Jonas und die Niniviten. | Jonas. Cap. 4“, „[S.] 901: Jonas und der Kürbis. | Jonas. Cap. 4“. ⁴

-
- 2 Ebd., Titelblatt. Zu den Abbildungsvorlagen der bei Baumgärtner verlegten Bilderbibeln vgl. *Wittler*, Ordnung (s. Anm. 1), 52 f.
 - 3 Die Vorlage ist ein Stich nach einem Entwurf des britischen Künstlers Benjamin West (1738–1820), der erstmals 1775 auf dem Titelblatt der Publikation des in Kingston (Jamaika) uraufgeführten Oratoriums „Jonah an Oratorio“ von Samuel Felsted abgedruckt wurde. Vgl. dazu *Arthur S. Marks*, Benjamin West's Jonah. A Previously Overlooked Illustration for the First Oratorio Composed in the New World, in: *The American Art Journal* 28 (1997), 122–137.
 - 4 In einer Werbeanzeige des Verlags Baumgärtner zu den ebenda erschienenen Bilderbibeln, die am 22. Dezember 1838 im Werbeteil des *Heller-Magazins* 6, Nr. 52, abgedruckt wurde, wird die Kapitelüberschrift als Auffindehilfe für den Leser, die Leserin eigens hervorgehoben. Dort heißt es: Bei Anordnung des Bibeltexts sei „auf Schönheit ebensowohl als auf Bequemlichkeit beim Gebrauch des Werkes Rücksicht genommen worden, welche letztere beim Nachschlagen von Stellen durch eine neue Einrichtung, in Beziehung auf die Kapitel, oben in der Ecke der Seitenzahlen, besonders befördert wird.“ Vgl. *Wittler*, Ordnung (s. Anm. 1), 53, Abb. 3.

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?

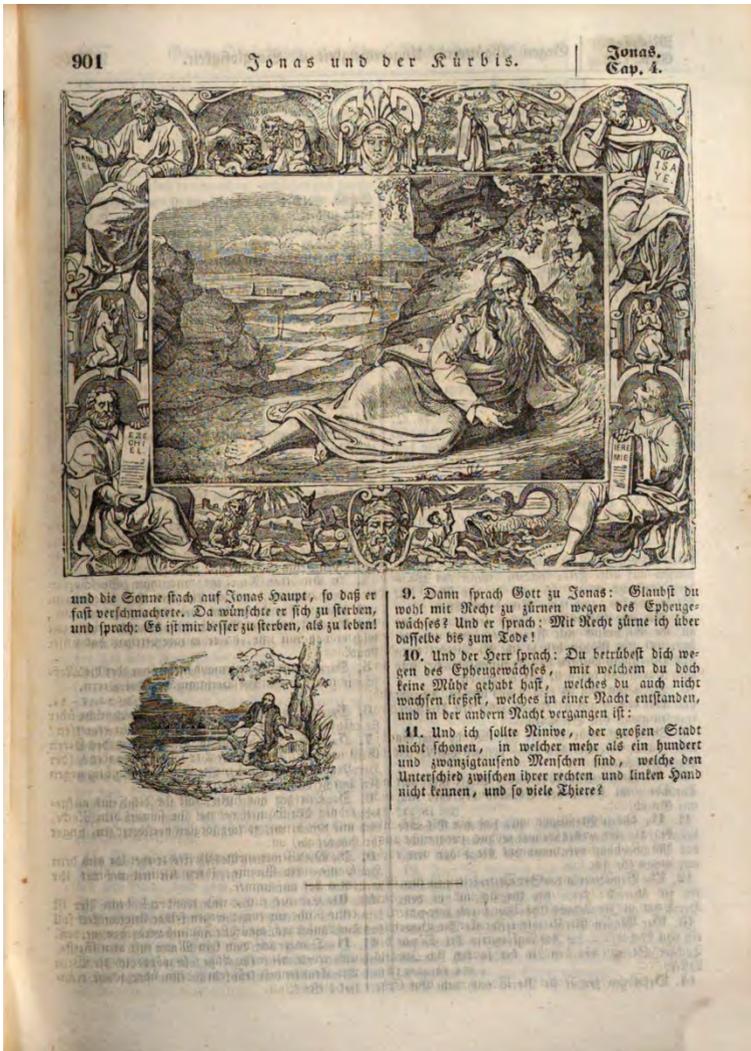


Abb. 1 Jonas und der Kürbis, Leipzig 1844 (4 Th B VII 38, Seite 901).
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

Das Prinzip, dem dieses paratextliche Schema folgt, ist keineswegs neu, es entspricht vielmehr einer weit zurückreichenden Tradition, die in den gedruckten Bilderbibeln des frühen 16. Jahrhunderts einen unmittelbaren Vorläufer hat. Deren Zweck und Funktionsweise beschreibt Martin Luther im Vorwort seines *Betbüchleins* von 1529 wie folgt: Bilder und dazugehörige Sprüche – also den Inhalt deutend zusammenfassende Reime und Summarien der Bibel – dienen „ynn Stuben und ynn kamern“ dem Vor-Augen-Stellen von „Gottes werck und wort“, weshalb er – Luther – es für nicht schädlich erachte, wenn „ymand alle furnemliche geschichte der gantzen Biblia also lies nach einander malen yn ein buechlin, das ein solch buechlin ein leyen Bibel were und hiesse [...]“.⁵ Wie aber muss man sich nun konkret die Vergegenwärtigung von „Gottes werck und wort“ in Titel, Bild und Text vorstellen und wie verhält sie sich zu dem didaktischem Anspruch einer möglichst genauen, quellen-gerechten Übersetzung mit Erläuterung eines jeden, wie Jaeck formuliert, „dem großen Publikum nicht leicht verständlichen Ausdrucks“?⁶ Komprimiert das Titelwort den Text zu einem Bild – wie etwa Fisch oder Kürbis – und sagt dieses Bild viel mehr als tausend Worte?

Dass hinter diesem Wortspiel ein komplexes sprachphilosophisches Problem steckt, das in einer grundlegenden Auseinandersetzung des heiligen Augustinus mit der Bibelübersetzung des Hieronymus an Jonas und dem Kürbis thematisiert wurde, soll im Folgenden gezeigt werden, um dann in einem zweiten Schritt das Verhältnis von Übersetzung, Titel und Bild in der Tradition bildlicher Darstellungen zum Buch Jona an einigen Beispielen bis zur *Bilder-Bibel* Jaecks zu verfolgen. Bevor wir

5 *Martin Luther*, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883ff., Bd. 10/2, 458. Zum Zusammenwirken von Summarien, Bildtitel und Zitation der Bibelstellen in den frühen Bilderbibeln und protestantischen Bildprogrammen vgl. *Thomas Rainer*, Biblisch Buch und biblisch Gemäl. Die Laienbibel und das Bildprogramm der Neuburger Schlosskapelle, in: Brigitte Langer/Thomas Rainer (Hg.), *Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg*, Regensburg/München 2016, 80–95, bes. 82–88.

6 Siehe oben Anm. 2.

jedoch den Sprung an den Ausgangspunkt des Übersetzungsproblems ins beginnende 5. Jahrhundert zu Augustinus und Hieronymus wagen, sei zunächst das im Titel dieses Beitrags zitierte Sprichwort „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ selbst kurz in den Blick genommen. Bietet die sehr prosaische Geschichte des geflügelten Worts doch den besten Einstieg in das zu behandelnde Sprach-, Bild- und Übersetzungsproblem.

1. “Avoid Substitutes” – *qīqājōn*, *kolokyntha* und *hedera* in den Übersetzungen von Jona, Kapitel 4

1927 erschien in *Printers' Ink*, einer Spezialpublikation der US-amerikanischen Werbewirtschaft, eine Anzeige des National Advertising Managers der Firma *Street Railways Advertising Co.* Frederick R. Barnard, der darin die von seiner Firma vertretenen, neuartigen Straßenbahnbanner zur Bewerbung von Produkten wie Backpulver unter Verweis auf das angeblich alte chinesische Sprichwort “One picture is worth ten thousand words” anpries (Abb. 2).⁷ Der Vorläufer des *MacMillan Book of Proverbs, Maxims and Famous Phrases* griff Barnards Formulierung und ihre Entstehungsgeschichte 1948 auf und popularisierte das Sprichwort mit dem Hinweis: “[Barnard] called it ‘a Chinese proverb, so that people would take it seriously.’ It was immediately credited to Confucius.”⁸ Der Erfolg dieser falschen Authentifizierung hing nun aber – und das ist der Witz der Sache – wiederum am Bild. Chinesische Schriftzeichen, die von der überwiegenden Mehrheit der Leserinnen und Leser

7 *Printers' Ink*, March 10, 1927. Eine Variante der Anzeige ohne Bild erschien mit dem Spruch “One Look is Worth A Thousand Words” im gleichen Magazin bereits am 8. Dezember 1921.

8 *Burton Stevenson* (Hg.), *The Home Book of Proverbs, Maxims and Famous Phrases*, New York 1948, 2611. Vgl. dazu *William Safire*, *On Language*; *Worth a Thousand Words*, in: *The New York Times Magazine*, April 7, 1996, Section 6, 16, und *Daryl H. Hepting*, *A Picture's Worth*, online: <http://www2.cs.uregina.ca/~hepting/projects/pictures-worth/> (Abruf 20.09.2022).

des Werbemagazins aufgrund fehlender Sprachkenntnisse nur als Bild und nicht als eigenständig lesbare Wörter wahrgenommen wurden, beglaubigten den Inhalt der Anzeige und schufen erst die Basis ihrer Deutung als altes chinesisches Sprichwort. Dabei spielt es keine Rolle, dass die Schriftzeichen, wenn sie wörtlich übersetzt werden, einen anderen Sinn ergeben, nämlich – und hier müssen sie mir und meiner Quelle nun, wenn sie des Chinesischen nicht mächtig sind, wohl oder übel vertrauen, “A picture’s meaning can express [wörtlich: reach] ten thousand words”.⁹

9 畫意能達萬言 / „huà yì néng dá wàn yán“. Die wörtliche Übersetzung folgt Roy Bates, *10,000 Chinese Numbers*, Beijing 2007, 4. Ich danke Dr. Wei Jiang und Gian Carlo Danuser für die Diskussion der wörtlichen Übersetzung der Schriftzeichen der Anzeige aus dem Chinesischen. Ihre Form und Anordnung erscheinen ungewöhnlich und für den Anlass der Werbeanzeige eigens kreiert. Die Schreibung des ähnlichen chinesischen Sprichworts „bǎi wén bù rú yī jiàn“ / 百聞不如一見。 (Hundertmal hören ist nicht so gut wie einmal sehen), das dem chinesischen General Zhào Chōngguó (137–52 v. Chr.) zugeschrieben wird und bis heute im chinesischen Sprachgebrauch Verwendung findet, differiert. Siehe *Victoria Bogushevskaya*, Art. Yànyǔ 諺語 / Proverbs, in: *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics*, Bd. 4, Leiden 2017, 642–649, bes. 643. Zur Herkunft des englischen Sprichworts und zu seinen Varianten vgl. *Wolfgang Mieder*, „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“: Ursprung und Überlieferung eines amerikanischen Lehnspichworts, in: *Proverbium* 6 (1989), 25–37. Mieder leitet die deutsche Version wohl richtig aus dem Englischen ab, lässt jedoch die frühe und prägende Übernahme durch *Kurt Tucholsky* (alias *Peter Panter*), Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, in: *Uhu* 3/2 (1926), 75–83, unerwähnt. Tucholsky selbst beruft sich auf einen 1873 erschienenen Feuilletonartikel „Glosse zum Wiener Zeitungswesen“ des Schriftstellers Ferdinand Kürnberger (1821–1879), dessen als überholte historische Reminiszenz zitierter Ausspruch „Was ihm die Schrift nicht sagen kann, / Das ist das G’mäl für den g’meinen Mann“ an Luthers „Ieyen Bibel“ gemahnt. Zu frühen Prägungen des Sprichworts im Kontext der US-amerikanischen Werbewirtschaft im beginnenden 20. Jahrhundert vgl. auch den entsprechenden Wikipedia-Eintrag, A picture is worth a thousand words (last edited 17 July 2022), online: https://en.wikipedia.org/wiki/A_picture_is_worth_a_thousand_words (Abruf 20.09.2022).

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?

PRINTERS' INK Mar. 10, 1927 Mar. 10, 1927 PRINTERS' INK

“Make a Cake for Bobby”

—that’s what this car card said *every day* to many millions of women. It reminded all mothers *every day* of a sure way to give a treat to their own children. And hundreds of thousands got an extra thrill with their next cake making because of the happy expression of the boy on the car card.

The moral of this story is that the same influence could not be created even with the same picture in any other advertising medium.

ROYAL BAKING POWDER
ABSOLUTELY PURE

NO ALUM

Avoid Substitutes

H. Hepting
National Advertising Manager.

STREET RAILWAYS ADVERTISING CO.

Abb. 2 One Picture is worth ten thousand words, Printers’ Ink, March 10, 1927. Daryl H. Hepting, *A Picture’s Worth*, <http://www2.cs.uregina.ca/~hepting/projects/pictures-worth/>

“Avoid Substitutes” heißt es in der daneben abgebildeten Backpulverwerbung – ein Ratschlag, den Augustinus in einer ähnlich verzwickten multilingualen, Wort und Bild zusammenschließenden Übersetzungsfrage im Jahr 403 an Hieronymus schickt: Im Rahmen einer scharfen Polemik gegen Hieronymus’ monumentales Unterfangen, die lateinischen Übersetzungen der Septuaginta durch eine lateinische Neuübersetzung unter Zuhilfenahme der hebräischen Quellen – die spätere Vulgata – zu ersetzen, führt Augustinus den Kürbis ins Feld. Eine als Kürbis – griechisch *kolo-kyntha* oder *kolokynta* – bezeichnete Kletterpflanze wird in der Septuaginta in Jona 4,6.7.9.10 erwähnt.¹⁰ Nach seiner Predigt vor dem sündigen Volk in Ninive zieht sich Jonas außerhalb der Stadtmauern zurück, um zu beobachten, was mit der Stadt geschieht. Er zürnt, da Gott entgegen der angedrohten Vernichtung der Stadt aufgrund der Buße der Einwohner und ihres Viehs Milde walten ließ. Dem zürnenden Propheten, der sich in eine Laubhütte zurückgezogen hat, lässt Gott zur Freude einen Schattenspender wachsen – eine Kletterpflanze, die am nächsten Morgen ein von Gott geschickter Wurm annagt, sodass die Pflanze verdorrt. Als der von Sonne und heißem Ostwind fast ohnmächtig gewordene Prophet dies Gott zum Vorwurf macht und zu sterben wünscht, vergleicht Gott die Pflanze mit Ninive: Das Eingehen der Pflanze tue Jonas leid, doch um Ninive weine er keine Träne: „Ich aber soll Ninive nicht schonen, die große Stadt, in der mehr als hundertzwanzigtausend Menschen wohnen, welche nicht ihre Rechte oder ihre Linke erkannten, und so viele Tiere?“¹¹ Mit dieser Frage Gottes an Jona endet das prophetische Buch abrupt und

10 Septuaginta. Vetus Testamentum Graecum. Academia Litterarum Göttingensis editum. Vol. XIII: Duodecim prophetae, hrsg. von Joseph Ziegler, 2., durchgesehene Aufl. Göttingen 1967. Zur Übersetzung des Worts in der Septuaginta vgl. *Daniel Vorpahl*, Aus dem Leben des Buches Jona. Rezeptionswissenschaftliche Methodik und innerjüdischer Rezeptionsdiskurs, Berlin/Boston 2021, 208–210, sowie grundlegend zu allen Übersetzungsvarianten *Bernard P. Robinson*, Jonah’s Qiqayon Plant, in: *Zeitschrift für Alttestamentliche Wissenschaft* 97 (1985), 390–403.

11 Zitat nach *Wolfgang Kraus/Martin Karrer* (Hg.), *Septuaginta Deutsch. Das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung*, Stuttgart 2009, 1199.

rätselhaft. Die knappe Schilderung gibt kaum Anhaltspunkte zur näheren Charakterisierung der schattenspenden Pflanze, einzig ihr schnelles Aufwachsen und das rasche Verdorren sowie der Ort des Geschehens, vor den Stadtmauern von Ninive, könnten Fingerzeige bieten. Die Bezeichnung der Pflanze im hebräischen Text findet sich nur in diesem Kapitel der Bibel, sodass Übersetzern mit dem Anspruch, das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung zu entschlüsseln, einmal abgesehen von der Berücksichtigung vorangegangener Auslegungsversuche nur die Möglichkeit blieb, von Wortfiliationen und dürftigen Kontextargumenten auszugehen, wenn sie es nicht bei einer einfachen hebräischen Transliteration als *qīqājōn* belassen wollten. Diesen von den griechischen Bibelübersetzern des 1. Jahrhunderts, Theodotion und Aquila, eingeschlagenen Weg¹² vermeidet Hieronymus in seiner lateinischen Übersetzung aus dem Hebräischen. Er belässt es aber auch nicht bei der durch die Septuaginta eingeführten Bezeichnung als Kürbisstaude, *kolokyntha*, oder wie die davon ausgehenden lateinischen Übertragungen der Vetus Latina schreiben *cucurbita*¹³, sondern verwendet den lateinischen Ausdruck für Efeu, *hedera*, was – wie er in seinem Jonakommentar ausführlich erklärt – zwar nicht der im Hebräischen gemeinten Pflanze entspreche, aber eine verständliche Alternative mit ähnlichen Eigenschaften für das im Lateinischen namenlose biblische Gewächs ergebe und anderen griechischen Übersetzungen folge.¹⁴ Der Übersetzungsvorschlag, der zunächst als philo-

12 Beide verwenden den griechischen Ausdruck *kikeōn* bzw. *kikeōna* als Transkription. Vgl. *Robinson*, *Qiqayon* (s. Anm. 10), 396, und *Vorpahl*, *Leben* (s. Anm. 10), 209.

13 *Giovanni B. Bazzana*, *Cucurbita super caput ionae*. Translation and Theology in the Old Latin Tradition, in: *Vetus Testamentum* 60 (2010), 309–322.

14 *Hieronymus*, *Commentarius in Ionam prophetam*. Kommentar zu dem Propheten Jona. Lateinisch–deutsch, übersetzt und eingeleitet von Siegfried Risse, Turnhout 2003, 205–207, sowie in der Einleitung ebd., 20–24 und 33–35. Beim Bezug auf die griechischen Vorläufer seines Übersetzungsvorschlags unterläuft Hieronymus im späteren Briefwechsel mit Augustinus ein Irrtum. Er schreibt die Übersetzung als Efeu – *kissós*, attisch *kittós* – Aquila zu, in Wahrheit wird sie jedoch nur von Symmachus verwendet, während Aquila aus dem

logisches Spezialproblem erscheinen mag, schlägt hohe Wellen und gibt Augustinus Anlass zu beißendem Protest.

Da die Stelle in Augustins Brief 71 an Hieronymus für den Fortgang unserer Überlegungen von zentraler Bedeutung ist, will ich sie zur Gänze zitieren. Augustinus schreibt:

„Als zum Beispiel einer unserer bischöflichen Mitbrüder den Gebrauch deiner Übersetzung in der ihm unterstellten Kirche eingeführt hatte, da stieß man sich an einer Stelle im Propheten Jonas, die von dir ganz anders wiedergegeben war, als sie sich in den Sinnen und den Erinnerungen aller eingegraben hatte (*quam erat omnium sensibus memoriaeque inveteratum*) und als sie so viele Zeiten hindurch gesungen worden war. Es entstand ein großer Aufruhr unter dem Volke, besonders da die Griechen Einsprache erhoben und verleumderisch über Fälschung schrien; daher sah sich der Bischof – es war in der Stadt Oea [wohl das heutige Tripolis] – gezwungen, die in der Stadt wohnenden Juden zum Zeugnisse aufzufordern. Sie aber antworteten aus Unwissenheit oder Bosheit, in den hebräischen Handschriften finde sich das gleiche, was auch die griechischen und lateinischen enthielten und aussprächen. Was weiter? Der Mann war gezwungen, sich zu verbessern, als hätte er einen Fehler begangen, da er nicht ohne Gemeinde zu bleiben wünschte, nach einem so großen Risiko. Darum will es uns dünken, als habest auch du mitunter dich irren können. Bedenke aber, was dies bei solchen Schriften bedeutet, die nicht durch Vergleichung mit Handschriften, die in gebräuchlicheren Sprachen geschrieben sind, verbessert werden können.“¹⁵

Augustinus verlegt das Übersetzungsproblem an dieser Stelle von der Suche nach der wahren Bedeutung des unverständlichen, hebräischen

Hebräischen transliteriert. Siehe dazu ebd., 34, Anm. 102, und *Alfons Fürst*, Kürbis oder Efeu? Zur Übersetzung von Jona 4,6 in der Septuaginta und bei Hieronymus, in: *Biblische Notizen* 72 (1994), 12–19.

- 15 *Augustinus*, Ep. 71,5 (Übersetzung mit leichten Anpassungen durch den Autor nach *Augustinus*, *Ausgewählte Briefe* [Erster Teil], aus dem Lateinischen übersetzt von Alfred Hoffmann, München 1917, 261). Zum Kontext vgl. *Alfons Fürst*, *Augustins Briefwechsel mit Hieronymus*, Münster 1999, 139–145, und *Rebekka S. Schirner*, *Inspice diligenter codices*. Philologische Studien zu Augustins Umgang mit Bibelhandschriften und -übersetzungen, Berlin/Boston 2015, 288–312, sowie *Edmon L. Gallagher*, *Augustine on the Hebrew Bible*, in: *The Journal of Theological Studies* 67 (2016), 97–114.

Wortes auf die Ebene der Rezipienten. Dabei – und das erscheint mir entscheidend und in der bisherigen Diskussion der Stelle zu wenig berücksichtigt – kommt den Sinnen und den Erinnerungen, *omnium sensibus memoriaeque* wie es im lateinischen Text heißt, entscheidende Bedeutung zu. Im Gedächtnis aller sei eine durch die Sinne vermittelte Vorstellung der Pflanze eingegraben, eine Vorstellung, die eben durch die sinnliche Vermittlung solche Präsenz besitzt, dass ihre Substituierung als inkongruent wahrgenommen wird und der Vorwurf der Fälschung im Raum steht. Der darauf durchgeführte philologische Wahrheitsbeweis steht und fällt mit der Glaubwürdigkeit der Zeugen, über denen in der tendenziell antijüdischen Argumentation Augustins ein Zweifel hängt. Denn die eigene Überprüfung am Text sei aufgrund der fehlenden Zugänglichkeit der hebräischen Quellen – sowohl im wörtlichen Sinn in Form vorhandener Bücher wie im übertragenen Sinn aufgrund der Sprachkenntnis – nur sehr eingeschränkt möglich.¹⁶

2. Mit den Sinnen in den Erinnerungen aller eingegraben – Augustinus und das Verhältnis von Wort, Bild und Übersetzung

Was aber meint Augustinus mit den Sinnen, die eine der Übersetzung des Hieronymus widersprechende Vorstellung von der Pflanze in den Erinnerungen aller Gemeindemitglieder eingegraben hätten? Zunächst wird man an das Gehör denken, denn im nächsten Halbsatz wird das seit Langem geläufige Singen der Stelle erwähnt. Dass mit dem Klang jedoch auch ein Bild verbunden war und die im Plural angesprochenen Sinne neben dem Gehör auch das Auge einschlossen, macht der erweiterte Kontext der Polemik deutlich. Augustinus stand mit seiner Kritik an Hieronymus nicht allein. Vielmehr bewegt er sich im Fahrwasser der

16 *Fürst*, Briefwechsel (s. Anm. 15), 144, und *Schirner*, Codices (s. Anm. 15), 295–300.

scharfen Auseinandersetzung Rufins mit dem Übersetzer der Vulgata.¹⁷ In Rufins zwei Jahre vor dem Brief des Augustinus verfassten *Apologia contra Hieronymum* bemerkt dieser mit beißendem Spott – ich zitiere die englische Übersetzung von John Lewis Heller:

“Now after four hundred years the truth of the Law comes forth to us as purchased from the Synagogue. Now that the world has grown old and all things are hastening toward their end, let us write on the tombs of our ancestors, so that they themselves, who had read otherwise, will know that Jonah did not have the shade of a *cucurbita* [Kürbisstaude] but of *hedera* [Efeu], and again, since that is the wish of the Legislator [eine ironische Spitze gegen Hieronymus], not *hedera* either, but of a different shrub (*alterius virgulti*).”¹⁸

Rufins Argument bringt das Bild und seine Beschriftung ins Spiel. Auf den Gräbern der Vorfahren war es – seit wir christliche Bilder im Grabkontext nachweisen können – tatsächlich üblich, den unter einer Kürbislaube ruhenden Propheten Jonas darzustellen.¹⁹ Das Bild verdankte seine enorme Popularität im Grabkontext, wie Barbara Borg jüngst noch einmal betonte, weniger einer detailgenauen bildlichen Umsetzung der Jonasgeschichte als vielmehr seinen Anknüpfungsmöglichkeiten an die pagane Ikonographie. Wie der nackte, ewig junge Heros Endymion, dessen von der Mondgöttin Selene bewachter Schlaf zum Standardrepertoire antiker

17 Obwohl Augustinus in Ep. 73,6 eine direkte Kenntnis der Apologie Rufins verneint, war er mit dem Tenor der Auseinandersetzung sehr wohl vertraut und es liegt nahe, dass er die Kritikpunkte Rufins genau kannte. Zum Einfluss Rufins vgl. *Peter Brown*, *The Patrons of Pelagius. The Roman Aristocracy between East and West*, in: *The Journal of Theological Studies* 21 (1970), 56–71, bes. 58 f. Skeptischer dazu *Fürst*, *Briefwechsel* (s. Anm. 15), 144, Anm. 280.

18 *Rufinus*, *Apologia contra Hieronymum* 2,39, hrsg. von Manlio Simonetti, Turnhout 1961, 114 (englische Übersetzung nach *J. L. Heller*, *Notes on the Meaning of Κολοκύνθη*, in: *Illinois Classical Studies* 10 (1985), 67–117, bes. 91.

19 *Nicoletta Bonansea*, *Simbolo e narrazione. Linee di sviluppo formali e ideologiche dell'iconografia di Giona tra III e VI secolo*, Spoleto 2013. Zur umfangreichen älteren Literatur seien nur zwei Titel zitiert: *Antonio Ferrua*, *Paralipomeni di Giona*, in: *Rivista di Archeologia* 38 (1962), 7–69, und *Josef Engemann*, *Art. Jonas (Kunst)*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. XVIII, Stuttgart 1998, 689–699 (mit zahlreichen Literaturverweisen).

Sepulkralkunst zählte, wird Jonas unter dem Kürbis zu einer Metapher für das Ruhen des Verstorbenen und die damit verbundene Erlösungshoffnung.²⁰ Schon an der Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert finden wir in der Katakombenmalerei neben dem vom Seeungeheuer verschluckten und wieder ausgespienen Propheten – nach Matthäus 12,38–42 Symbol für Tod und Auferstehung Christi²¹ – auch Jonas und den Kürbis. Das Bild fand im frühchristlichen Grabkontext in allen Medien von der Wandmalerei, dem Mosaik bis zur Skulptur und Grabdenkmälern der Kleinkunst Verbreitung und wurde mit großer Regelmäßigkeit dargestellt.²² Ich nenne nur einige ausgewählte Beispiele aus dem 3. bis 4. Jahrhundert: zwei Katakomben-Malereien, einmal aus den Catacombe di San Callisto aus dem frühen 3. Jahrhundert (Abb. 3), einmal aus der Catacomba dei Giordani aus dem 4. Jahrhundert (Abb. 4)²³, den ins aus-

20 *Barbara E. Borg*, Slumber Under Divine Protection. From Vague Pagan Hopes to Christian Belief, in: Nicola Hömke/Gian Franco Chiai/Antonia Jenik (Hg.), Bilder von dem Einen Gott. Die Rhetorik des Bildes in monotheistischen Gottesdarstellungen der Spätantike, Berlin/Boston 2016, 263–288. Zum Vergleich mit den Darstellungen des schlafenden Endymion siehe auch *David L. Balch*, From Endymion in Roman Domus to Jonah in the Christian Catacombs: From Houses of the Living to Houses of the Dead: Iconography and Religion in Transition, in: Laurie Brink/Deborah Green (Hg.), Commemorating the Dead. Texts and Artifacts in Context. Studies of Roman, Jewish and Christian Burials, Berlin/New York 2008, 273–302. Zur Auseinandersetzung mit der älteren Kritik an der Vorstellung des *refrigerium interim* siehe *Borg*, Slumber (wie oben), 277.

21 Vgl. dazu *Robert C. Gregg*, Shared Stories, Rival Tellings. Early Encounters of Jews, Christians, and Muslims, Oxford 2015, speziell das Kapitel „Jonah and Jesus“ 370–373.

22 Siehe dazu *Bonanseas*, Simbolo (s. Anm. 19), 43–133, und das von ihr zusammengestellte „Repertorio delle fonti iconografiche“ ebd., 169–245.

23 Rom: Catacombe di San Callisto, Cubiculum 25 (capella dei Sacramenti), dat. 200–250, *Bonanseas*, Simbolo (s. Anm. 19), Kat.-Nr. A8, 171, und Rom: Catacomba dei Giordani, Loculum 11, dat. 4. Jhdt., *Bonanseas*, Simbolo (s. Anm. 19), Kat.-Nr. A30, 177, mit jeweils weiterer Literatur.

gehende 3. Jahrhundert datierten Jonas-Sarkophag im Museo Pio Cristiano im Vatikan (Abb. 5), ein Goldglas aus einer wohl ebenfalls römischen Katakombe, das sich heute wiederum in den Vatikanischen Museen befindet (Abb. 6), sowie ein spätestens im Jahr 319 fertiggestelltes Fußbodenmosaik aus der Basilica Teodoriana in Aquileia, in dem Jonas unmittelbar vergleichbar dargestellt wurde (Abb. 7).²⁴

Was diese Beispiele, die sich um eine große Zahl erweitern ließen, verbindet, ist die Darstellung des liegenden nackten Propheten unter einer aufgrund der Früchte als Kürbis bestimmbarer Pflanze.²⁵ Es handelt sich botanisch um den ursprünglich aus Ägypten und Nordafrika stammenden, jedoch im gesamten römischen Reich verbreiteten Flaschenkürbis, der in der Linné'schen Taxonomie *Lagenaria siceraria* heißt und der Familie der *Cucurbitaceae*, der Kürbisgewächse, zugeordnet wird.²⁶ Plinius und Columella bezeichnen ebendiese Pflanze als Kürbis – *cucurbita*, die lateinische Übersetzung des griechischen *kolokyntha*, und beschreiben ein auf Gerüsten und Mauern rasch aufwachsendes Klettergewächs mit breiten Blättern und länglichen, gurkenartigen Früchten,

24 Jonas-Sarkophag, Vatikan: Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, Inv.-Nr. MV. 31448.0.0, siehe dazu *Bonanseas*, Simbolo (s. Anm. 19), Kat.-Nr. S32, 197, und Goldglas mit Darstellung des ruhenden Jonas, Vatikan: Musei Vaticani, Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv.-Nr. MV.60714.0.0, *Bonanseas*, Simbolo (s. Anm. 19), Kat.-Nr. V4, 239 f. Zum Fußbodenmosaik aus der Basilica Teodoriana in Aquileia vgl. *Peter Dronke*, Jonah in early medieval thought: some literary and artistic testimonies, in: *Studi medievali*, 3^a serie, 50 (2009), 559–583, bes. 561–566 mit Verweis auf die ältere Literatur.

25 Vgl. die Tabelle aller Jonas-Szenen in der frühchristlichen Kunst bei *Bonanseas*, Simbolo (s. Anm. 19), 117–133.

26 *Jules Janick/Harry S. Paris/David C. Parrish*, The Cucurbits of Mediterranean Antiquity: Identification of Taxa from Ancient Images and Descriptions, in: *Annals of Botany* 100 (2007), 1441–1457, speziell zum Flaschenkürbis in den frühchristlichen Jonasdarstellungen 1449–1452, und *Angela Schlumbaum/Patricia Vandompe*, A short history of *Lagenaria siceraria* (bottle gourd) in the Roman provinces. Morphotypes and archaeogenetics, in: *Vegetation History and Archaeobotany* 21 (2012), 499–509.

die, wie Apicius in seinem Rezeptbuch schreibt, unter anderem eine Spezialität der alexandrinischen Küche waren (Abb. 8).²⁷ Genau eine solche Vorstellung des Kürbisses war der Kirchengemeinde in Oea in Sinnen und Gedächtnis eingegraben, wenn sie das Jonabuch nach der Übersetzung der Septuaginta sang. Nach dem Zeugnis des Rufin war dies ganz wörtlich ein bildliches Vor-Augen-Stehen, das an die zahlreichen Darstellungen des ruhenden Propheten unter diesem Gewächs im Grabkontext gekoppelt war. Sein spöttischer Vorschlag, auf den alten Darstellungen nun den neuen Übersetzungsvorschlag des Hieronymus, *hedera* – Efeu, als korrigierende Bezeichnung hinzuschreiben, schafft ein Zeichenverhältnis, bei dem sich geschriebenes Wort und sinnlich erfahrenes Bild diametral gegenüberstehen.

Dieses Verhältnis musste Augustinus interessieren. Hatte er sich doch genau mit einem solchen Wort-Bild-Problem intensiv in seiner frühen Schrift *De magistro* auseinandergesetzt, ein sprachphilosophisches Reflektieren, das ihn zeitlebens beschäftigte.²⁸ Dort ist es eine andere unklare biblische Bezeichnung, nämlich das schwer zu übersetzende Wort

27 Vgl. Heller, Notes (s. Anm. 18), 82 f., 88 f. und 95–97. Zu den Flaschenkürbissen als Speisefrucht im römerzeitlichen Ägypten und den diesbezüglichen Rezepten des Apicius (III 4, 73–80) vgl. Heinrich Konen, Die Kürbisgewächse (Cucurbitaceen) als Kulturpflanzen im römischen Ägypten (1.–3. Jh. n. Chr.), in: Münstersche Beiträge zur antiken Handelsgeschichte 14 (1995), 43–81, bes. 77, und Karl Hammer/Thomas Gladis/Marina Hethke (Hg.), Kürbis, Kiwano & Co. – vom Nutzen der Vielfalt, Bd. 2: Andreas Emmerling-Skala, Kürbisgewächse in Texten der Antike, Kassel 2002, bes. 22 f.

28 Zu den sprachphilosophischen Überlegungen in der Schrift „De magistro“ vgl. Myles Frederic Burnyeat, The Inaugural Address: Wittgenstein and Augustine De Magistro, in: Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes, 61 (1987), 1–24; Peter King, Augustine on Language, in: David Vincent Meconi/Eleonore Stump (Hg.), The Cambridge Companion to Augustine. Second Edition, Cambridge 2014, 292–310; Tamer Nawar, Augustine on the Varieties of Understanding and Why There is No Learning from Words, in: Oxford Studies in Medieval Philosophy 3 (2015), 1–31, und ders., Every Word is a Name. Autonymy and Quotation in Augustine, in: Mind 130 (2021), 595–616.



Abb. 3 Jonas wird ins Meer geworfen und vom Meerungeheuer verschlungen sowie Jonas unter der Kürbislaupe, Wandmalerei, Rom: Catacombe di San Callisto, Cubiculum 25 (capella dei Sacramenti), erste Hälfte 3. Jhdt. *Giuseppe Wilpert, Roma sotterranea, Rom 1903, Tafel 47*



Abb. 4 Jonas unter der Kürbislaupe, Wandmalerei, Rom: Catacomba dei Giordani, Loculum 11, 4. Jhdt. *Giuseppe Wilpert, Roma sotterranea, Rom 1903, Tafel 122.1*

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 5 Jonas unter der Kürbisaube, Sarkophag mit der Darstellung der Geschichte des Jonas, Ausschnitt, Ende des 3. / Anfang des 4. Jhdt.s, Vatikan: Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano (Inv.-Nr. MV.31448.0.0).

Foto: © Geneva Kornbluth, Kornbluth Photography,
<https://www.kornbluthphoto.com>



Abb. 6 Jonas unter der Kürbislaupe, Goldglas aus einer römischen Katakomben, 4. Jhd., Vatikan: Musei Vaticani, Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana (Inv.-Nr. MV.60714.0.0).

Foto: © Governatorato SCV – Direzione dei Musei,

<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.60714.0.0>

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 7 Jonas unter der Kürbislaube, Fußbodenmosaik, Ausschnitt, Aquileia: Basilica Teodoriana, vor 319.

Foto: © CC-BY-SA-3.0, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aquileia_-_Basilica_-_Riposo_Giona_e_scene_di_pesca_\(esposizione_33\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aquileia_-_Basilica_-_Riposo_Giona_e_scene_di_pesca_(esposizione_33).jpg)



Abb. 8 Kürbisaube mit Flaschenkürbisfrüchten (*Lagenaria siceraria*).
Foto: topimages / Shutterstock.com

sarabara, das einen Ausgangspunkt der Überlegung bildet. In Daniel 3,94 (3,27) wird ein Kleidungsstück, das alle drei Jünglinge im Feuerofen trugen und das von den Flammen unversehrt blieb, so genannt.²⁹ Wie, so fragt Augustinus nun, kann ich wissen, welcher Gegenstand mit diesem Wort gemeint ist, und fährt fort:

„Das Wort zeigt mir ja nicht die Sache, die es bezeichnet, wenn ich lese: ‚und ihre *sarabarae* sind unverändert‘. Wenn nämlich mit diesem Namen Kopfbedeckungen benannt werden, habe ich dann, wenn ich diesen Namen höre, etwa auch gerade gelernt, was ‚Kopf‘ heißt und was ‚Bedeckungen‘ heißt? Diese Dinge kannte ich doch schon vorher, und zwar hat sich mir diese Kenntnis gebildet, nicht als mir andere sie mit Namen bezeichnet haben, sondern als ich sie gesehen habe.“³⁰

Um zu wissen, was *sarabarae* sind oder die Jonaspflanze *qîqâjôn*, müssen diese Dinge nach Augustinus durch sinnliche Erfahrung der Erinnerung eingegraben werden, Worte allein reichen nicht aus zu ihrer Erklärung. In der Praxis kam in einer solchen Zeichentheorie bei der Formierung der inneren Bilder, der Darstellung der Dinge durch äußere Bilder erhebliche Bedeutung zu, gerade dann, wenn die Gegenstände aus der eigenen Lebenswelt nicht durch unmittelbare Erfahrung erschlossen werden konnten.³¹ In einfachen Worten bringt das der frühmittelalterliche

29 Vgl. Georg Nicolaus Knauer, *sarabara* (Dan. 3,94 [27] bei Aug. mag. 10,33–11,37), in: Glotta 33 (1954), 100–118.

30 Augustinus, *De magistro* 10,33 (Übersetzung nach Augustinus, *De Magistro – Der Lehrer*. Zweisprachige Ausgabe unter Mitarbeit von Peter Schulthess und Rudolf Rohrbach, eingeleitet, kommentiert und hrsg. von Therese Fuhrer, Paderborn u. a. 2002, 176 f.).

31 Zur Rolle der inneren Bilder (*imagines*) und ihrem Verhältnis zu den äußeren Bildern, ihrer sinnlichen Wahrnehmung und der Erinnerung in den sprachphilosophischen Überlegungen Augustins vgl. insbesondere Nawar, Augustinus (s. Anm. 28), 17–23, der unter anderem auf *De magistro* 12,39 verweist. Nawars Übersetzung (ebd., 17) der entsprechenden Stelle in Augustins Text lautet: “We carry these images (*imagines*) in the recesses of our memory in this way as certain attestation (*documenta*) of things sensed previously [...]”.

Enzyklopädist Isidor von Sevilla auf den Punkt. Zur Erklärung der *sarabarae* schreibt er in seinen *Etymologiae*:

„Bei einigen Autoren [– die der zuvor erwähnten Deutung als weite, bauschige Kleider widersprechen –] werden aber bestimmte Kopfbedeckungen *sarabarae* genannt, wie wir sie auf den Köpfen der drei Weisen [aus dem Morgenland] gemalt sehen.“³²

Das „*videmus picta*“ tritt hier an die Stelle der Wortdefinition. Greifbar wird das hinter dem Begriff stehende Ding nicht beim Lesen des Wortes und seiner Erklärung, sondern erst durch das Abrufen seiner durch sinnliche Erfahrung in das Gedächtnis eingegrabenen Bilder. Was mit *sarabarae* gemeint sein kann, macht in der Tat auch für uns erst die bildliche Darstellung greifbar. Vergleichen wir – um zwei Beispiele zu zeigen – eine frühchristliche Darstellung der drei Jünglinge im Feuerofen aus der Priscilla-Katakombe (Abb. 9) mit der Miniatur der heiligen drei Könige im berühmten Stuttgarter Psalter aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 10).³³ Bei einem auf die Kopfbedeckungen gelenkten Blick bemerken wir, dass diese in ähnlicher Weise dargestellt sind. Sie weisen jeweils eine zentrale, nach vorn orientierte Aufbauschung auf, ein typisches Merkmal

32 *Isidor von Sevilla*, *Etymologiae* 19,23,2: „*Sarabarae sunt fluxa ac sinuosa uestimenta, de quibus legitur in Danielo: ‚Et sarabarae eorum non sunt inmutatae‘ Et Publius: ‚[Vt] quid ergo in uentre tuo Parthi sarabaras suspenderunt?‘ Apud quosdam autem sarabarae quaedam capitum tegmina nuncupantur, qualia uidemus in capitibus Magorum picta.*“ Vgl. *ders.*, *Etymologien*, Buch XIX 20–34, Text und Übersetzung von Malte-Ludolf Babin, in: Mechthild Müller/Malte-Ludolf Babin/Jörg Riecke (Hg.), *Das Thema Kleidung bei Isidor und im Summarium Heinrici 1*, Berlin/Boston 2013, 55–101, bes. 66 f., Kommentar von Mechthild Müller, in: ebd., 155–533, 212 f.

33 Rom: Catacombe di Priscilla, Cubicolo della Velatio. Vgl. *Carlo Carletti*, *I tre giovani ebrei di Babilonia nell’arte cristiana antica*, Rom 1975, 28, Abb. 2. Zum Bild der drei Weisen im Stuttgarter Psalter, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol.23, fol. 84r, und zur Kopfbedeckung der heiligen drei Könige *Richard J. Trexler*, *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*, Princeton 1997, 22 und 56.

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 9 Die drei Jünglinge im Feuerofen, Wandmalerei, Rom: Catacombe di Priscilla, Cubicolo della Velatio, Mitte 3. Jhdt.
Giuseppe Wilpert, Roma sotterranea, Rom 1903, Tafel 78



Abb. 10 Die heiligen drei Könige aus dem sog. Stuttgarter Psalter, Buchmalerei, Saint-Germain-des-Prés, 820–830 (Cod. bibl. fol 23, Folio 84r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

der phrygischen Kappe.³⁴ Beim vergleichenden Betrachten dieses Gegenstands schreibt sich uns so eine über das Bild sinnlich vermittelte Vorstellung des erklärungsbedürftigen Worts *sarabarae* ein, die zu ersetzen ungleich schwerer fällt ohne eine entsprechende bildliche Fundierung. Der Bildvergleich argumentiert dabei mit einem sinnlich wahrnehmbaren Überschuss, der unbewusst Strukturelemente der Bilder, wie etwa die in beiden Szenen vorhandene Dreizahl der dargestellten Personen, durch Wiederholung zu einer sinnlich erfahrbaren Zeigegeste werden lässt, die der reinen Worterklärung fehlt.³⁵

Was passiert nun aber, wenn diese Überdeterminierung der sinnlich wahrnehmbaren Bilder auf einen gegenläufigen Wortsinn prallt. Wenn also, wie Rufin und ihm nachfolgend Augustinus suggeriert, ein altes Bild mit einem neuen Text konkurriert und so das Bild und seine Beschriftung auseinanderfallen? Was Rufin in die Vergangenheit der Gräber der Ahnen projiziert, will ich im Folgenden beispielhaft an Bildern von Jonas' Schattengewächs untersuchen, die nach der Neuübersetzung des biblischen Texts durch Hieronymus entstanden. Dabei gilt es stets, den Kontext zu beachten.

34 Zu dieser in der Antike mit orientalischer und persischer Tracht assoziierten Kopfbedeckung vgl. *Müller/Babin/Riecke* (Hg.), *Kleidung* (s. Anm. 32), 439 f.

35 Vgl. dazu *Jaś Elsner*, *Rational, passionate and appetitive. The Psychology of Rhetoric and the Transformation of Visual Culture from non-Christian to Christian Sarcophagi in the Roman World*, in: *Jaś Elsner/Michael Meyer* (Hg.), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge 2014, 316–350, speziell zur Parallelisierung der Darstellung der drei Magi und der drei Jünglinge im Feuerofen und ihrer gleichen Kleidung und Kopfbedeckung als bildrhetorischer Zeigegestus 345. Zur Gegenüberstellung beider Bildthemen in der frühchristlichen Kunst siehe auch *Jay Huskinson*, *Face to Face with Authority. Some Scenes from fourth-century Christian Sarcophagi*, in: *Mary Margaret Mackenzie/Charlotte Roueché* (Hg.), *Images of Authority. Papers Presented to Joyce Reynolds on the Occasion of her 70th Birthday*, Cambridge 1989, 131–149.

3. Beispiele der Buchkunst: Kürbis, Efeu und Wunderbaum im Bild und mit Beschriftung

Eine direkte Nachbarschaft von Beschriftung und Bild, wie sie Rufin imaginierte, lässt sich bei den erhaltenen frühchristlichen Grabbildern mit Jonas-Szenen nicht nachweisen. Die Sarkophage und die Wandbilder der Katakomben weisen keine Titel auf, die die Worte der Bibelverse zitieren. In den seltenen frühchristlichen Darstellungen von Jonas-Szenen mit Tituli, die außerhalb des Grabkontexts überliefert sind, wird lediglich der Name des Propheten genannt.³⁶ Efeu oder Kürbis waren also, wenn Übersetzung und Bild aufeinanderstießen nicht als optisch wahrnehmbares geschriebenes Wort präsent, sondern in einer klanglichen Sphäre, dann nämlich, wenn Verse des biblischen Buchs bei den Gräbern rezitiert und gesungen wurden.³⁷ Ein Echo der Vulgata, der Neuübersetzung des Hieronymus, lässt sich dabei – trotz intensiver Suche der frühchristlichen Archäologen – an den Grabbildern nur schwer beweisen; auch nach Hieronymus bleibt der Kürbis in der lateinsprachigen

36 In der Zusammenstellung von *Antonio Enrico Felle*, *Biblia epigraphica. La Sacra Scrittura nella documentazione epigrafica dell'Orbis christianus antiquus (III–VIII secolo)*, Bari 2006, wird kein Beispiel angeführt, das einen Vers des Jonabuchs zitieren würde. Weder die Bezeichnung *cucurbita* noch *hedera* und ihre jeweiligen griechischen Entsprechungen finden sich als Beschriftung einer Jonas-Szene im Grabkontext. Siehe dazu *Antonio Enrico Felle*, *Concordantiae verborum, nominum et imaginum. Tituli graeci*, Bari 1997. Als seltenes Beispiel für eine frühchristliche Beschriftung einer Jonas-Szene mit dem Namen IONAN führt *Ferrua*, *Paralipomeni* (s. Anm. 19), 46, eine magische Gemme an, zwei weitere Namenstituli in Fußbodenmosaiken aus Beth Guvrin (Israel), dat. 6. Jhdt., und Bordj el-Ioudi (Tunesien) zitiert *Sean Villareal Leatherbury*, *Inscribed within the Image: The Visual Character of Early Christian Mosaic Inscriptions*, Diss., University of Oxford 2012, 172, online: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:9ea6f425-7010-4820-b35d-bed33c658b60>.

37 Zum Lesen und Singen biblischer Texte an den christlichen Gräbern vgl. *Ann Marie Yasin*, *Funerary Monuments and Collective Identity: From Roman Family to Christian Community*, in: *The Art Bulletin* 87 (2005), 433–457, bes. 447–451.

Sphäre weiter in Gebrauch. Eine eindeutig als Efeu identifizierbare Ranke über Jonas scheint im Grabkontext der spätantiken und frühmittelalterlichen Bilder bis auf wenige Ausnahmen zu fehlen.³⁸

Niedergeschriebenes Wort und Bild kommen sich in einem anderen Zusammenhang näher, nämlich dem des mit Bildern versehenen Buchs. Eine erste solche Annäherung, wenn auch noch keine direkte Begegnung, dokumentiert ein Elfenbeindiptychon unbekanntes, wahrscheinlich östlichen Entstehungsorts aus Murano, heute im Museo Nazionale in Ravenna (Abb. 11).³⁹ Die ursprünglich wohl als Buchdeckel (eines Evangelienkodex?) dienende Tafel kombiniert die beiden alttestamentlichen Errettungsszenen – Jonas und die drei Jünglinge im Feuerofen – mit neutestamentlichen Heilungs- und Auferweckungswundern, vielleicht in Zusammenhang mit der Lesung und dem Singen der entsprechenden Perikopen in der österlichen Liturgie.⁴⁰ Nach seinem Wurf ins Meer ruht

38 Vgl. *Ferrua*, Paralipomeni (s. Anm. 19), 57–61. Ferruas differenziertes Urteil in der Frage bleibt trotz des Einwands von *Fabrizio Bisconti*, Nuovi Paralipomeni di Giona. Il profeta e il re di Ninive in un coperchio di sarcofago del Museo Cristiano di Pretestato, in: *Rivista di archeologia cristiana* 84 (2008), 15–32, bes. 20 f., bestehen. Trotz der zum Teil an die Herzform des Efeus angelehnten Blattformen des Gewächses über Jonas weisen eine Reihe dieser Beispiele, die für einen Einfluss der Übersetzung des Hieronymus angeführt wurden, zusätzlich längliche Früchte auf, die die Pflanze eindeutig als Kürbistaude charakterisieren. Vgl. dazu *Nicoletta Bonansea*, La variante di Giona vestito nell'iconografia paleocristiana tra III e IV secolo, in: *Vetera Christianorum* 46 (2009), 199–222, bes. 205 f., Abb. 2, und 209 f., Abb. 4.

39 Vordertafel von zwei nach dem ursprünglichen Herkunftsort als Murano-Diptychon benannten Elfenbeintafeln, heute Ravenna, Museo Nazionale. Vgl. *Wolfgang Fritz Volbach*, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1976, Nr. 125, Tafel 66. Die Jonas-Szene wird ausführlich von *Gregg*, *Shared Stories* (s. Anm. 21), 403–406, besprochen.

40 Zur österlichen Lesung des Jonabuchs siehe Ambrosius, Ep. 20 ad Marcellinum. Vgl. *Joseph Lupi*, Scripture Readings during Holy Week in the West, in: *Melita Theologica* 13 (1961), 27–35, bes. 27. Zu Jonas und den drei Jünglingen im Feuerofen in der orthodoxen Liturgie am Ostersonntag siehe *Eugen J. Pentiuc*, *Hearing the Scriptures. Liturgical Exegesis of the Old Testament in Byzantine Orthodox Hymnography*, New York 2021, 227–282.

Jonas nackt auf dem Fischungeheuer, über das er wie über die von Christus besiegte Schlange triumphiert. Ein die Stimme Gottes verbildlichender Engel tritt mit christusgleicher Segensgeste zum sinnenden Propheten, der unter einer Kürbisranke mit zahlreichen, großen länglichen Früchten lagert.⁴¹

Diese Früchte fehlen in der Darstellung des ruhenden Jonas im syrischen Rabbula-Evangeliar, der ältesten Überlieferung einer Jonas-Szene in der Buchmalerei, datiert ebenfalls in das 6. Jahrhundert (Abb. 12a und 12b).⁴² Ohne Früchte, nur aufgrund der Form der Blätter lässt sich die Ranke nicht mehr eindeutig identifizieren. Zwei Lesarten sind möglich, einmal die traditionelle als Kürbis, die der syrischen Übersetzung der Peschitta entsprechen würde, welche die Pflanze der Septuaginta folgend als Kürbis benennt.⁴³ Ausgehend von der fünfgliedrigen Form der Blätter, ihrer dunkelgrünen Färbung sowie der Abwesenheit jeglicher Früchte könnte man allerdings auch an die Interpretation als Efeu denken. Sie wurde jüngst von Nicoletta Bonansea vorgeschlagen, die hier einen Einfluss der Vulgata vermutet, eine Deutung, die jedoch nicht zwingend ist, bedenkt man den syrischen Kontext der Handschrift.⁴⁴

41 Gregg, *Shared Stories* (s. Anm. 21), 405 f., deutet die in der Jonas-Ikonographie seltene Verbildlichung des Engels sowie das Triumphmotiv des Ruhens auf dem Rücken des Seeungeheuers christologisch. Zu zeitgleichen Elfenbeinpyxiden, die beide Motive kombinieren, vgl. *Bezalel Narkiss*, *The Sign of Jonah*, in: *Gesta* 18 (1979), 63–76, bes. 68, und ausführlich *Karl Sandin*, *Salvation, Correctness and Healing: Aspects of the reception of a sixth-century Jonah pyxis in St. Petersburg*, in: *Studies in Iconography* 17 (1996), 67–93.

42 Florenz, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, cod. Plut. 1.56, fol. 6a. Zur komplexen Kodikologie und Datierung der Handschrift vgl. *Massimo Bernabò*, *The Miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a Recent Book*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 68 (2014), 343–358.

43 Die Peschitta bezeichnet die Jonaspflanze als *šrūrā d-qar'ā* – ein Ausdruck, der ein Kürbisgewächs meint. Vgl. *Robinson*, *Qiqayon* (s. Anm. 10), 390.

44 *Bonansea*, *La variante* (s. Anm. 38), 214: „[...] anche la zucca è stata sostituita da una pianta in cui si può forse riconoscere un'edera.“ In der dazugehörigen Anmerkung wird ergänzt: „In questo caso si potrebbe supporre l'influenza della versione geronimiana del testo biblico.“ *Bernabò*, *Rabbula* (s. Anm. 42),

Unabhängig von der Identifikation der Pflanze verweist Bonansea zu-
recht auf die andersartige exegetische Fokussierung des Bildes. Es zeigt
Jonas nicht als nackten Jüngling, sondern bekleidet als erwachsenen,
bärtigen Mann, der in Seitenlage auf dem Bauch zu liegen scheint.⁴⁵
Stark akzentuiert ist die unterhalb des Propheten wiedergegebene Stadt-
abbreviatur. Sie lenkt den Fokus weniger auf die individuelle Errettung,
die die nackten Jünglingsbilder im Grabkontext suggerierten, sondern
vielmehr auf die in der Bibel berichtete Buße und Bekehrung der Stadt,
die durch göttliche Gnade unversehrt blieb. Dabei findet sich dieses Bild
nicht in unmittelbarer Nachbarschaft zum biblischen Text, sondern ober-
halb einer Kanontafel, die als Randdekor neutestamentliche Szenen des
Gnadenerweises Jesu (in unserem Fall Christus und die Samariterin
am Brunnen und die Heilung der verkrümmten Frau am Sabbat) mit
Prophetendarstellungen, hier Micha und Jonas, kombiniert. Unterhalb der
Jonas-Figur ist wie auf dem in etwa gleichzeitig datierten, ähnlich ge-
stalteten Jonas-Mosaik von Beth Guvrin eine Beschriftung zu lesen, die
in beiden Fällen lediglich den Namen Jonas nennt und so denkbar knapp
ausfällt.⁴⁶

352 f., geht ganz im Gegensatz zur bisherigen Forschung bei der Ikonographie
der Kanontafeln jedoch von keiner in jedem Detail abgestimmten und theo-
logisch hochkomplexen Deutung der Bilder aus.

- 45 Zur Einordnung des Bilds in die ältere ikonographische Tradition des bekleide-
ten, trauernden Jonas unter der schattenspendenden Pflanze vgl. *Bonansea*, La
variante (s. Anm. 38), 209–213, die einen Zusammenhang mit dem Fußboden-
mosaik aus Beth Guvrin (Israel; dat. 6. Jhd.) herstellt, das Jonas unter einer
ähnlichen Ranke in vergleichbarer Stellung zeigt. Ob die Ranke im Mosaik
Früchte trägt, lässt sich aufgrund der verfügbaren Fotografien schwer entschei-
den. Vgl. *Ruth Ovadiah*, Jonah in a Mosaic Pavement at Beth Guvrin, in: *Israel
Exploration Journal* 24 (1974), 214 f., und Abb. Tafel 46.
- 46 Während der Namenstitel im Rabbula-Evangeliar in Aramäisch geschrieben
erscheint, ist auf dem Mosaik in Beth Guvrin an vergleichbarer Position die
Namensbezeichnung in griechischer Schrift zu lesen. Zum Fußbodenmosaik
vgl. oben Anm. 36 und 45.

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 11 Elfenbein-Buchdeckel eines Evangeliars aus San Michele di Murano mit einer Darstellung des auf dem Seeungeheuer liegenden Jonas unter einer Kürbisranke, sog. Murano-Diptychon, östlicher Mittelmeerraum, 510–530, Ravenna: Museo Nazionale (Inv.-Nr. 1002).

Mit freundlicher Genehmigung des Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei dell'Emilia-Romagna

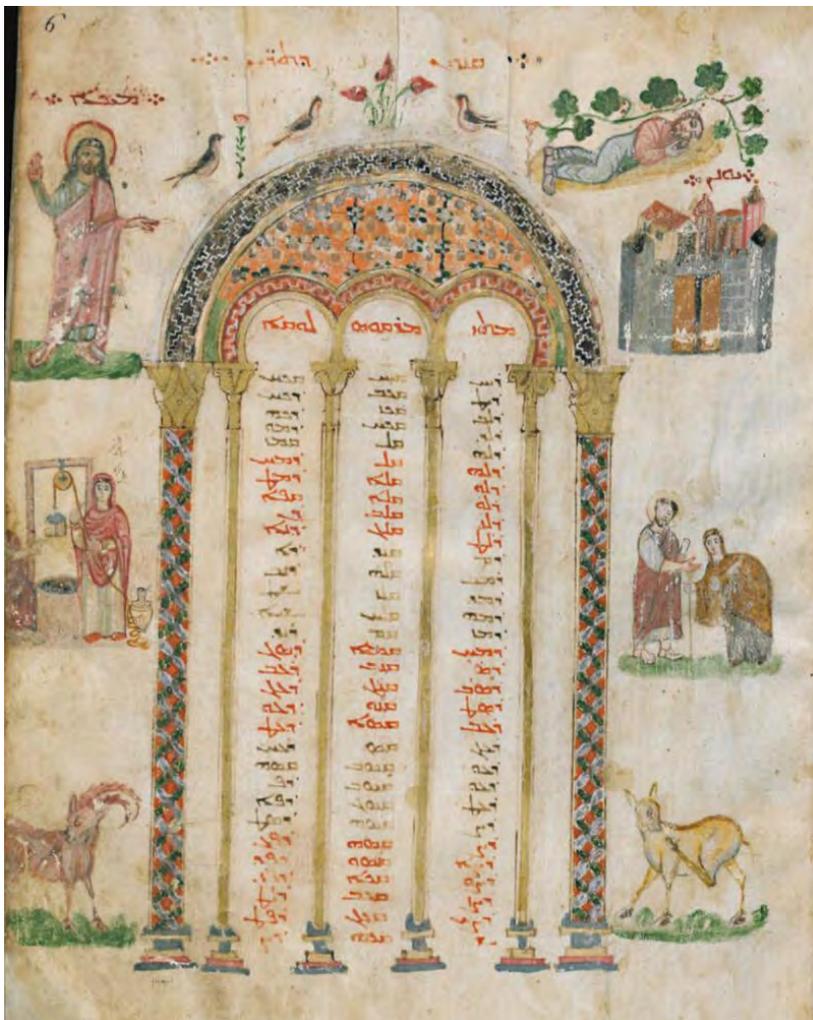


Abb. 12a Kanontafel des Rabula-Evangeliars mit einer Darstellung von Jonas unter einer Ranke, Buchmalerei, Syrien, 586 (Cod. Plut. 1,56, Folio 6a).
Biblioteca Medicea Laurenziana Florenz

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 12b Kanontafel des Rabbula-Evangeliars mit einer Darstellung von Jonas unter einer Ranke, Ausschnitt, Buchmalerei, Syrien, 586 (Cod. Plut. 1,56, Folio 6a).

Biblioteca Medicea Laurenziana Florenz

Wir müssen einen noch weiteren Sprung ins hohe Mittelalter tun, um eine Konstellation untersuchen zu können, wie sie Rufin für die Gräber der Vorfahren imaginierte – ein die Pflanze schriftlich betitelndes Bild. Die älteste mir bekannte, unmittelbar mit dem Namen der schattenspendenden Pflanze beschriftete Darstellung, findet sich in einer heute in der Universitätsbibliothek Augsburg verwahrten Bilderbibel, die wohl im Auftrag des Königs Sancho el Fuerte von Navarra (1153–1234) um 1200 in Nordspanien entstand. Mit 976 Miniaturen auf 271 Folia enthält die sogenannte Pamplona-Bibel einen der umfangreichsten biblischen Bilderzyklen des Mittelalters.⁴⁷ Zehn Bilder auf insgesamt sieben Seiten sind dem Buch Jona gewidmet. Auf zwei halbseitige Bilder zur verweigerten göttlichen Berufung des Propheten folgen die Schifffahrt und der Wurf ins Meer sowie ganzseitig Verschlingung und Ausspeieung des Propheten durch den Fisch (Abb. 13 und 14), danach Berufung und Predigt bei den Niniviten.⁴⁸ „Jonas sedet sub edera“ – „Jonas sitzt unter dem Efeu“, diese Beschriftung kennzeichnet die darauffolgende ganzseitige Darstellung zu Jona Kapitel 4, Vers 6 (Abb. 15 und 16).⁴⁹ Die

47 Universitätsbibliothek (UB) Augsburg, Sammlung Oettingen-Wallerstein: Cod. I.2.4°15. Zur Entstehungsgeschichte vgl. die Beschreibung der Handschrift durch Gabriele Bartz im Faksimilekommentar *Gabriele Bartz/Günter Hägele/Luise Karl/Irmhild Schäfer* (Hg.), Die Pamplona-Bibel. Die Bilderbibel des Königs Sancho el Fuerte (1153–1234) von Navarra, Begleitband zur Coron-Exklusiv-Ausgabe, Simbach am Inn/Reinbek/Berlin 2005, 38–47.

48 UB Augsburg: Cod.I.2.4°15 (s. Anm. 47), fol. 170v–172v. Vgl. *Bartz*, Pamplona-Bibel (s. Anm. 47), 155–157.

49 UB Augsburg: Cod.I.2.4°15 (s. Anm. 47), fol. 173r. Das Folio wurde als Einzelblatt in die Lage eingebunden. Vgl. dazu *Bartz*, Pamplona-Bibel (s. Anm. 47), 158 und die kodikologische Untersuchung 178 f. In der zeitgleich entstandenen, heute in der Stadtbibliothek in Amiens verwahrten, ebenfalls von König Sancho el Fuerte im Auftrag gegebenen Bilderbibel, die größtenteils mit dem Augsburger Bibelkodex übereinstimmt, fehlen die Szenen dieses Blatts. Sie wurden auch nicht in der späteren Kopie des Bilderzyklus, die sich heute in der Public Library in New York befindet, aufgegriffen. Zum Verhältnis der einzelnen Handschriften vgl. *Bartz*, Pamplona-Bibel (s. Anm. 47), 45–52 und 249–255, in Auseinandersetzung mit *François Bucher*, *The Pamplona Bibles. A facsimile*

Bildbezeichnung ist, wie in dieser Handschrift mehrmals der Fall, in der Mitte des ganzseitigen Bildes angebracht, während der zugehörige lateinische Bibelvers, wie im gesamten Buch üblich, am oberen und unteren Bildrand niedergeschrieben steht. Der lateinische Text des Verses folgt exakt der Vulgata des Hieronymus, in deutscher Übersetzung lautet er:

„Und der Herr, Gott, hielt eine Efeuranke (*edera*) bereit, und sie stieg über Jonas' Kopf empor, damit Schatten über seinem Kopf sei und sie ihn schütze; er hatte nämlich gelitten. Und Jonas freute sich mit großer Freude über die Efeuranke (*et letatus est Iona super edera leticia magna*).“⁵⁰

Wie ist hier nun das Verhältnis von Bibelvers, Übersetzung, Bildbeschriftung und Bild? Der Text des Hieronymus ist in sich schlüssig und für den lateinkundigen Leser verständlich. Mit *hedera* bzw. *edera* wird eine Pflanze genannt, die im lateinischen Vokabular auch im 12. Jahrhundert geläufig war und der die mittelalterlichen Enzyklopädisten wie Isidor von Sevilla Erläuterungen widmen.⁵¹ Damit stimmen freilich weder Text noch Bild überein. Hieronymus betont in seinem Jonakommentar, dass das biblische Gewächs, das er als Efeu bezeichnet, freistehend und von einem Stamm getragen sei, eine Eigenschaft, die im Gegensatz zu der etwa bei Isidor zitierten klassischen Etymologie des Wortes *hedera* von *adhaerere* (anhaften) steht.⁵² Die typische Schlingpflanze wird auch

compiled from two picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194–1234). Amiens Ms. Lat. 108 and Harburg Ms. 1.2. lat. 4015, New Haven/London 1970.

- 50 Deutsche Übersetzung zitiert nach *Hieronymus*, *Biblia Sacra Vulgata*. Lateinisch–deutsch, hrsg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, Bd. 4, Berlin/Boston 2018, 945.
- 51 *Isidor von Sevilla*, *Etymologiae* 17,9,22 f. Vgl. zum Efeu im Mittelalter *Friederike Klauner*, Art. Epheu, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5, Stuttgart 1967, 857–869.
- 52 *Hieronymus*, *Commentarius* (s. Anm. 14), 205–207. Hieronymus unterscheidet in seinem Jonakommentar das Kriechen des Efeus und der Kürbisranke von dem im Lateinischen namenlosen biblischen Jonasgewächs *ciceion*, das einem Baum ähnele. Das beschreibt sein erklärender Zusatz „suo trunco se sustinentis“, der dem „suo trunco se sustinens“ in Ep. 112,22 entspricht. Vgl. dazu *Fürst*,

im Bild als eigenständiger Baum gezeigt, obwohl der Kommentar des Bibelübersetzers, der dies rechtfertigen würde, im bebilderten Buch gar nicht zu lesen ist. Aus dem zitierten Vers geht lediglich hervor, dass Jonas sich unter dem hochsprossenden Efeu befindet, der sein Haupt beschattet. Es ist diese Relation von unten und oben, die die Bildbezeichnung komprimiert. Jonas sitzt unter dem Efeu – *sub edera* –, wobei das Verb *sedet* (er sitzt) das für die Gestaltung des Bilds entscheidend ist, im zitierten Bibelvers gar nicht vorkommt – es wird in dem vorangegangenen, in der Pamplona-Bibel nicht angeführten Vers Jona 4,5 erwähnt.⁵³ Das Bild macht also eine textliche Komprimierung sinnlich erfahrbar, indem es sie bildlich kommentiert. Der Zusammenhang ist an der Handgeste des Jonas ablesbar, der mit seiner erhobenen Rechten sprechend auf die Worte *sub edera* weist. Die selbstkommentierende Zeigegeste erklärt gleichzeitig die Pflanze wie die Relation des Jonas zu dieser, ohne eine wörtliche Fundierung im biblischen Text zu besitzen. Sie macht das sinnliche Erlebnis des Jonas im bildlichen Zeigemodus nacherlebbar. Geradezu spektakulär wird dieses Verfahren sinnlich nachvollziehbarer, zeigender Kommentierung unter Ausnützung der medialen Eigenschaften des Buchs als eines Mediums zum Umblättern inszeniert. Blättert man nämlich von Folio 173r mit der eben beschriebenen Darstellung auf die Rückseite Folio 173v, verliert die schattenspendende Pflanze mit den herzförmigen Blättern auch ihre Bezeichnung. Dem Verlust ihrer schattenspendenden Eigenschaft im biblischen Text entspricht im Bild der Verlust ihrer Farbe und der Verlust ihres Titels. Bleich wird nicht nur der Baum, sondern auch das Gesicht des Jonas und sein zuvor noch grüner Stab, der zum braunen Holz verwandelt erscheint. Er übernimmt die Rolle der Zeigegeste, die anstatt nach oben, nun nach unten an die Wurzel des Übels weist. Dort verbildlicht ein als *vermis* bezeichneter

Kürbis (s. Anm. 14), 17. Zum Efeu bei Isidor siehe oben Anm. 51; in *Etymologiae* 17,9,22 schreibt er unter Bezugnahme auf Vergil: „*Hedera dicta quod arboribus reptando adhaereat.*“

53 Jona 4,5: „*et egressus est Iona de civitate et sedit contra orientem civitatis et fecit sibi ibi umbraculum et sedebat subter eum in umbra ...*“.

Tausendfüßler den von Gott geschickten Wurm, der die Pflanze benagt. Die umgekehrte Dichotomie von Lebensbaum und Kreuzesholz, die im verkehrten Wechselverhältnis zum christologisch deutbaren Bild des verschlungenen und ausgespienen Jonas steht, schafft ein bildübergreifendes Muster der demonstrativen Wiederholung. Die Bildstruktur selbst bildet dabei einen sinnlich nachvollziehbaren Übersetzungskommentar, den die Komprimierung der Bildtitel zu einzelnen Worten verdichtet: *Jonas sedet sub edera* – Jonas sitzt unter dem Efeu – und *Jonas | vermis* – Jonas | Wurm.⁵⁴

Dass bei einem solchen Verfahren viel mehr als botanisches Wissen und philologische Spitzfindigkeit auf dem Spiel stand, war allen Beteiligten am Übersetzerstreit bereits im beginnenden 5. Jahrhundert klar. Noch über tausend Jahre später hat der Streit nichts an Aktualität verloren. Niemand geringerer als Albrecht Dürer stellt Hieronymus 1514 in seinem berühmten Kupferstich des Kirchenlehrers im Gehäus mit von der Decke baumelndem Kürbis dar, eine Anspielung auf die philologische Auseinandersetzung um die Kürbisfrage.⁵⁵ Dahinter steht, wie wir

54 Zu der christologischen Deutung des Wurms und dem dabei hergestellten Bezug zur Ehernen Schlange, Prototyp des Kruzifixes, vgl. *Anne-Sophie Trai-neau-Durozoy*, Saint Jérôme et Jonas à l'époque romane. De l'influence d'un Père de l'Église sur les textes et les images des XIe et XIIe siècles, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 61 (2018), 379–406, bes. 399.

55 *Albrecht Dürer*, Hieronymus im Gehäus, Kupferstich 1514. Vgl. *Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum* (Hg.), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München/New York 2001, 166–168, Nr. 70. Zur Deutung des Kürbisses vgl. *Peter W. Parshall*, *Albrecht Dürer's St. Jerome in His Study: A Philological Reference*, in: *The Art Bulletin* 53 (1971), 303–305; *Adolf Weis*, „... diese lächerliche Kürbisfrage ...“. Christlicher Humanismus in Dürers Hieronymusbild, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1982), 195–201, und *Thomas Schauerte*, Kürbisfragen. Dürers „historisierte Grotesken“ zwischen Deutung und Decorum, in: *Thomas Schauerte/Jürgen Müller/Bertram Kaschek* (Hg.), *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit*, Petersberg 2013, 92–110.



Abb. 13 Jonas wird vom Fisch verschlungen, sog. Pamplona-Bibel, Buchmalerei, Nordspanien, um 1200 (Cod. I.2.4° 15, Folio 171v).
Universitätsbibliothek Augsburg, Sammlung Oettingen-Wallerstein

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 14 Jonas wird vom Fisch ausgespuckt, sog. Pamplona-Bibel, Buchmalerei, Nordspanien, um 1200 (Cod. I.2.4° 15, Folio 172r).
Universitätsbibliothek Augsburg, Sammlung Oettingen-Wallerstein



Abb. 15 Jonas sitzt unter dem Efeu, sog. Pamplona-Bibel, Buchmalerei, Nordspanien, um 1200 (Cod. I.2.4° 15, Folio 173r).
Universitätsbibliothek Augsburg, Sammlung Oettingen-Wallerstein

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 16 Jonas und der Wurm, sog. Pamplona-Bibel, Buchmalerei, Nordspanien, um 1200 (Cod. I.2.4° 15, Folio 173v).
Universitätsbibliothek Augsburg, Sammlung Oettingen-Wallerstein

annehmen dürfen, Erasmus, der berühmteste Bibelübersetzer seiner Zeit, mit dem der Dürerfreund Willibald Pirckheimer um die Entstehungszeit des Kupferstichs korrespondierte.⁵⁶ Der Kommentar des Hieronymus zum Buch Jona und der darauf Bezug nehmende Briefwechsel mit Augustinus zum Kürbis musste Erasmus interessieren. In seiner Edition der gesammelten Schriften des Hieronymus, an der er ab 1514 arbeitete und die er zwischen 1516 und 1518 publizierte, unterlief ihm bzw. seinen im Hebräischen geschulten Mitarbeitern, die für das Einsetzen der hebräischen Schriftzeichen und für die Transliterationen an den vorgesehenen Stellen im Text zuständig waren, jedoch ein folgenreicher Fehler. Der selbstständige, von seinem eigenen Stamm getragene Baum wird in der Hieronymus-Edition des Erasmus – wohl aufgrund eines Irrtums des an der Druckvorbereitung der Erstausgabe mitwirkenden Johannes Reuchlin – mit dem aus dem Arabischen abgeleiteten Wort *elkeroa*, einer Bezeichnung für den Rizinusbaum oder -strauch, benannt.⁵⁷ Obwohl im Islam aufgrund der Nennung im Koran eigentlich vielmehr die Kürbistaude Auslege- und Bildtradition bestimmte,⁵⁸ wirkte die angeblich von

56 Zum Einfluss des Erasmus und zur Vermittlung von dessen Ideen an Dürer über Willibald Pirckheimer vgl. *Parshall*, Dürer (s. Anm. 55), 304, und *Weis*, Kürbisfrage (s. Anm. 55), 200.

57 *Erasmus* (Hg.), *Omnium Operum Divi Eusebii Hieronymi Stridonensis*, Basel 1516, Bd. 6, Bl. 58v: „Pro cucurbita siue haedera in hebraeo legimus *q̄iq̄jōn* quae etiam lingua syra & punica *elkeroa* dicitur: [...]“. Vgl. dazu *Robinson*, *Jonah* (s. Anm. 10), 393 f., der ebenso die Deutungstradition der Jonaspflanze als Rizinus durch einzelne jüdische Interpreten bespricht (ebd., 395), jedoch als Ausgangspunkt der christlichen Deutung der Pflanze als Rizinus die Identifikation des *q̄iq̄jōn* mit *elkeroa* (arabisch für Rizinus) in der Erasmusedition annimmt und unter Hinweis auf sein „De rudimentis hebraicis“ den möglicherweise durch jüdische Gesprächspartner dazu angeregten Johannes Reuchlin als Urheber vermutet.

58 Koran, Sure 37,139–148. Die arabische Bezeichnung für die Jonaspflanze in Sure 37,146 lautet *yaqtīn*, was einer Kürbispflanze entspricht. Vgl. *Gregg*, *Shared Stories* (s. Anm. 21), 411 und Abb. 12.1–12.4, wo jeweils Flaschenkürbisse über Jonas dargestellt sind. Siehe auch *Hannelies Koloska*, Spätantikes Bildwissen im Koran. Die Relevanz ikonographischer Darstellungen für

Hieronymus selbst aus dem Arabischen abgeleitete botanische Bezeichnung der Pflanze als *Rizinus* folgenreich. Sie wurde im 16. und 17. Jahrhundert von einer Reihe lateinischer Bibelübersetzungen und Kommentare aufgegriffen und fand in unterschiedlichen europäischen Sprachen, in England, Frankreich und auch im deutschsprachigen Raum Eingang, wo der *Rizinus* häufig mit seiner deutschen Übersetzung als „Wunderbaum“ bezeichnet wurde.⁵⁹

Für die Bildtradition der gedruckten deutschsprachigen Bibeln waren zunächst jedoch zwei andere Übersetzungsvarianten entscheidend – nämlich diejenige von Martin Luther und die der Zürcher Bibel. Luther folgt weitgehend der Kürbistradition. Während er in seiner Auslegung zum Jonabuch von 1526 noch an eine mit „Wilderuben“ übersetzte Pflanze, lateinisch *vitis alba*, dachte und den eigenen Stamm des Gewächses im Unterschied zum Efeu betont,⁶⁰ wird in der Übersetzung der Propheten von 1532 und in der Wittenberger Bibelausgabe von 1534 anstelle der Wilden Rübe wieder der Kürbis an seinen angestammten Platz gesetzt.⁶¹ Der Wechsel spiegelt sich in den Holzschnittillustrationen. Im Jonakommentar fehlen die Früchte der über der Laube rankenden Pflanze, die aufgrund der herzförmigen Blätter einem Efeu ähnelt.⁶² Im

das Verständnis des Koran, in: Nora Schmidt/Nora K. Schmid/Angelika Neuwirth (Hg.), *Denkraum Spätantike. Reflexionen von Antiken im Umfeld des Koran*, Wiesbaden 2016, 431–444, bes. 441, Anm. 49.

59 Vgl. dazu ausführlich *Robinson*, *Jonah* (s. Anm. 10), 394 f. Zur deutschen Übersetzung des „*ricinus*“ als „Wunderbaum“ siehe *Hieronymus Bock*, *De stirpium, maxime earum, quae in Germania ... nascuntur usitatis nomenclaturis*, Straßburg 1552, 188 f., sowie *Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, *Deutsches Wörterbuch*, Erstbearbeitung, Leipzig u. a. 1854–1961, Bd. 30, Stichwort „Wunderbaum“, Sp. 1858–1863.

60 *Martin Luther*, *Der Prophet Jona / ausgelegt durch Mart. Luth.*, Wittenberg 1526, fol. 176v.

61 *Robinson*, *Jonah* (s. Anm. 10), 391.

62 Vgl. zu dem Holzschnitt aus der Werkstatt Cranachs am Titelblatt von Luthers Schrift „*Der Prophet Jona*“ (s. Anm. 60) *Dagmar Eichberger*, *Der Prophet Jona zwischen Typologie und Historie. Akzentverschiebungen in der Kunst des 16. Jahrhunderts*, in: *Johann Anselm Steiger/Wilhelm Kühlmann* (Hg.), *Der*

Prophetenteil der Wittenberger Bibelausgabe von 1534 ist dagegen ein überproportionierter Kürbis fast schon emblematisch über das Haupt des Propheten gesetzt (Abb. 17a und 17b).⁶³

Die Zürcher Bibel von 1531 vermeidet eine Übersetzung und transliteriert das hebräische Wort mit *kikaion*. Der Kommentar ergänzt: „Kikaion ist ein krut oder g[e]wächs.“⁶⁴ Der einleitende Holzschnitt, eine Kopie nach der Vorlage der berühmten *Icones* von Hans Holbein dem Jüngeren, einer Holzschnittfolge, die einige Jahre später, 1538, als Bilderbibel in Lyon publiziert wurde, stellt das Kraut oder Gewächs als verdorrten Baum mit einem einzelnen grünen Zweig dar und folgt damit einer Tradition, deren Vorläufer wir im letzten Bild der romanischen Bilderbibel sahen.⁶⁵ Beides, die Unübersetzbarkeit des selbstreferentiellen

problematische Prophet. Die biblische Jona-Figur in Exegese, Theologie, Literatur und Bildender Kunst, Berlin/Boston 2011, 107–137, bes. 122–125.

- 63 Zu diesem von Lucas Cranach dem Älteren entworfenen Holzschnitt vgl. *Konrad Kratzsch*, Illuminierte Holzschnitte der Luther-Bibel von 1534. Eine Bildauswahl, Hanau 1982, 73; *Johann Anselm Steiger*, Gottes „Bilderbücher“. Die Auslegung der Jona-Erzählung bei Luther und im Luthertum der Barockzeit, in: Steiger/Kühlmann (Hg.), Jona-Figur (s. Anm. 62), 53–87, bes. 53 und Tafel 16. Allgemein *Stephan Füssel*, Das Buch der Bücher. Die Luther-Bibel von 1534. Eine kulturhistorische Einführung, Köln 2016, und *Jutta Strehle*, Cranach im Detail. Buchschmuck Lucas Cranachs des Älteren und seiner Werkstatt, Wittenberg 1994.
- 64 Die gantze Bibel / der ursprünglichen ebraischen und griechischen Waarhey nach auffz aller treuwlichet verteütschet, 2 Bde., Zürich: Christoph Froschauer 1531, Bd. 2, Bl. 179r (Seite 1071). Allgemein zur Zürcher Bibel vgl. *Christoph Sigrist* (Hg.), Die Zürcher Bibel von 1531. Entstehung, Verbreitung und Wirkung, Zürich 2011, und *Martin Rüschi/Urs B. Leu* (Hg.), Getruckt zů Zürich: ein Buch verändert die Welt, Zürich 2019.
- 65 *Christian Müller*, Hans Holbein d. Jüngere. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, Basel 1997, 167, Nr. 108.88. Zum Verhältnis der Holzschnittillustrationen der Zürcher Bibel von 1531 zu Holbeins „Icones“ vgl. *Erika Michael*, The iconographic history of Hans Holbein the Younger’s “Icones” and their reception in the later sixteenth century, in: Harvard Library Bulletin 3, 1992, 28–47, bes. 37 f., und *Christine Christ-von Wedel*, Zu den Illustrationen in den Zürcher Bibeln, in: Rüschi/Leu (Hg.), Getruckt zů Zürich (s. Anm. 64),

hebräischen Namens und das dürre Geäst der graphischen Darstellung, macht hier eine nähere botanische Bestimmung unmöglich und legt das Hauptaugenmerk auf das Reflektieren des wörtlichen Bibeltexts und seiner moraltheologischen Botschaft – verbildlicht durch das vor dem verzweifelten Propheten aufgeschlagene Buch (Abb. 18).

Dass die Zürcher gelehrte Tradition aber durchaus auch zu einer ausführlicheren bildlichen Kommentierung der Pflanze selbst ausholen konnte, macht eine Bilderbibel deutlich, die ich an den Schluss meiner Überlegungen stellen möchte, bevor wir noch einmal einen Blick auf unseren Ausgangspunkt, die Bibelübersetzung Jaecks, werfen. 1731 bis 1735 erscheint in Augsburg eine vierbändige, von dem Zürcher Gelehrten Johann Jakob Scheuchzer verfasste Kupfer-Bibel, in welcher, um die Titelworte zu zitieren, „die Physica Sacra oder geheiligte Naturwissenschaft derer in der heiligen Schrift vorkommenden natürlichen Sachen deutlich erklärt“ wird. Zur „Erklärung und Zierde des Wercks“ sind den 2098 Seiten gedruckten Texts 770 Kupfertafeln hinzugefügt, die auf genaue Anweisung Scheuchzers von Johann Melchior Füßli unter Hinzuziehung zahlreicher naturwissenschaftlicher Bildquellen kompiliert wurden.⁶⁶ Erklärtes Anliegen Scheuchzers war es, die philologische Arbeit

115–136, bes. 117–120. Vgl. zu Holbeins „Icones“ auch *Manfred Kästner*, Die Icones Hans Holbeins des Jüngeren. Ein Beitrag zum graphischen Werk des Künstlers und zur Bibelillustration Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, 2 Bde., Heidelberg 1985, bes. Bd. 1, 349–353, und Bd. 2, 565, sowie *Peter van der Coelen*, Bilder aus der Schrift. Studien zur alttestamentlichen Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts, Bern 2002, 83–95.

66 *Johann Jakob Scheuchzer*, Kupfer-Bibel, in welcher die Physica Sacra oder geheiligte Naturwissenschaft derer in der heiligen Schrift vorkommenden natürlichen Sachen / deutlich erklärt und bewährt von Johann Jakob Scheuchzer; anbey zur Erklärung und Zierde des Wercks in künstlichen Kupfertafeln ausgegeben und verlegt durch Johann Andreas Pfeffel, ..., 4 Bde., Augsburg/Ulm: gedruckt bey Christian Ulrich Wagner 1731–1735. Zur Publikationsgeschichte vgl. *Irmgard Misch*, Geheiligte Naturwissenschaften. Die Kupfer-Bibel des Johann Jakob Scheuchzer, Göttingen 2000, 37–88.



Abb. 17a Jonas unter einer Laube mit Kürbis (Detail), kolorierter Holzschnitt zum Buch Jona nach einer Vorlage von Lucas Cranach dem Älteren aus der ersten Gesamtausgabe von Martin Luthers Biblia, das ist, die gantze Heilige Schrift Deudsch, Wittenberg: Hans Lufft 1534, Bd. 2: Die Propheeten || alle Deudsch (CI I: 58 [c]).

Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 17b Jonageschichte (Gesamtansicht), kolorierter Holzschnitt zum Buch Jona nach einer Vorlage von Lucas Cranach dem Älteren aus der ersten Gesamtausgabe von Martin Luthers Biblia, das ist, die gantze Heilige Schrift Deusch, Wittenberg: Hans Lufft 1534, Bd. 2: Die Propheten || alle Deusch (CI I: 58 [c]).

Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar



Abb. 18 Jonas unter dem Kikaion, kolorierter Holzschnitt zu Jona Kapitel 4 der Zürcher Bibel, nach einer Vorlage von Hans Holbein dem Jüngeren, Zürich: Christoph Froschauer 1531, Bd. 2, Blatt 179r. Grossmünster Zürich, Scan: Zentralbibliothek Zürich, <https://www.e-rara.ch/zuz/doi/10.3931/e-rara-7469>

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?

am Text, die er – obwohl er sie selbst ausführlich betreibt – abfällig als „Wörter=Fischerey“ bezeichnet, durch naturkundliche Kenntnisse zu erweitern und so ein Kompendium zu schaffen, das es ermöglichen sollte, die Bibel im Lichte der jeweils neuesten Erkenntnisse der Naturforschung zu lesen.⁶⁷ Den Bildern kam in diesem physikotheologischen Projekt entscheidende Bedeutung zu. Im Vorbericht der Kupfer-Bibel formuliert es Scheuchzer so:

„[...] ich durchwanderte mit meinen Augen die Risse und Kunst-Stiche unterschiedlicher Biblischer Wercken, bemerkte aber, daß viele, und zwar die meiste[n] entweder allein die Historien betreffen, oder fast insgesamt aus der Mahler und Kupferstecher selbst gemachten Einbildung erfunden, unrecht eingerichtet, und verkehrt vorgestellt worden [...]“.⁶⁸

Dagegen setzt er auf eine neue Ästhetik der optischen Naturbeschreibung, die er anhand geologischer, botanischer, zoologischer und anatomischer Sammelwerke entwickelte.⁶⁹ Wie dieser Gestus der exakten Beobachtung konkret umgesetzt wurde, lässt sich gut an der Kupfertafel zum *Kikajon*-Jonas studieren. Der Text und ein beigefügter holpriger Reim machen sich über den dogmatischen Streit der Theologen lustig, deren Worterklärung für die Pflanze als Kürbis, Efeu oder Wunderbaum Scheuchzer – ganz der Zürcher Tradition der Transliteration verpflichtet – misstraut.⁷⁰ Am ehesten neigt er dem durch Erasmus popularisierten

67 Vgl. *Müsch*, Geheiligte Naturwissenschaften (s. Anm. 66), 89–95.

68 *Scheuchzer*, Kupfer-Bibel (s. Anm. 66), Bd. 1, Vorbericht, fol. (a)v. Vgl. *Müsch*, Geheiligte Naturwissenschaften (s. Anm. 66), 108.

69 Vgl. *Müsch*, Geheiligte Naturwissenschaften (s. Anm. 66), 107–131, und *Marion Keuchen*, *Physica Sacra – geheiligte Naturwissenschaft. Bildkomposition in der Bilderbibel Johann Jakob Scheuchzers*, in: Marion Keuchen/Stephan Müller/Annegret Thiem (Hg.), *Inszenierungen der Heiligen Schrift. Jüdische und christliche Bibeltransformationen vom Mittelalter bis in die Moderne*, München 2009, 41–56, bes. 50–56, sowie *Christian Herrmann* (Hg.), *bild-fromm? Die Bibel in Bildern, Ostfilmen 2022*, 110, Kat.-Nr. 1.5.

70 *Scheuchzer*, Kupfer-Bibel (s. Anm. 66), Bd. 4, 1129: „Es machet Kikajon dem Jona Freud und Leyde / Dem Dolmetsch manchen Streit; Ein richtiger Be-

Rizinus zu, der in deutscher Übersetzung Wunderbaum heißt. Doch bleiben die naturkundlichen Argumente für eine solche Zuordnung im Text, wie Scheuchzer selbst zugibt, schwach und beschränken sich weitestgehend auf das Referieren der vorangegangenen philologischen Deutungstraditionen.

Ganz anders argumentiert nun aber das Bild.⁷¹ Hier greift der Kupferstecher unter Vermittlung Scheuchzers auf die neuesten, botanisch exakten Darstellungen der Rizinusstauden zurück, die Scheuchzer im Fall des kleineren rechten Strauchs im Kupferstich einer Publikation seines verehrten Vorbilds, des berühmten Londoner Naturforschers und Sammlers Hans Sloane entnahm.⁷² Kombiniert werden diese nahansichtigen botanischen Dokumentationen mit dem daruntersitzenden Propheten vor einem weiten Panorama von Ninive, sodass der Eindruck entsteht, als wäre die historische Landschaft die Folie eines naturkundlichen Sammelalbums, ein Eindruck, den die Darstellung der Rizinussamen und -früchte auf der oberen Rahmenleiste verstärkt (Abb. 19a, 19b und 19c). Der Bildtitel bleibt dagegen seltsam unentschlossen. Er gibt in der deutschen Beschriftung „Jonä Kürbis oder Wunder=Baum“, die dem lateinisch transliterierten Ausdruck „Kikajon Ionaë“ beigefügt wird, beide Übersetzungsmöglichkeiten an, obwohl vom Kürbis im Bild nichts zu sehen ist und im Rahmen des Bildes vielmehr eine Efeuranke erscheint. Sagt das Bild hier mehr als tausend Worte? Es bedient sich eines Verfahrens naturkundlicher Evidenzproduktion, das die sinnliche Erfahrung des botanischen Sammelns in die Verdichtung der Historienerzählung projiziert. Gerade in der Vielfalt der naturkundlichen Dokumentationen liegt jedoch für Scheuchzer der höhere Wert eines solchen Verfahrens. Nicht ein Bild sagt mehr als tausend Worte, sondern die Sammlung von „tau-

scheide / Obs Kürbis, Epheu, Mautz, Cucumern, Wunderbaum / Fehlt annoch, und uns hilft kein Rathen aus dem Traum.“

71 *Scheuchzer*, Kupfer-Bibel (s. Anm. 66), Bd. 4, 1128, Tafel 651.

72 Zur Beziehung Scheuchzers zu Sloane und der Übernahme von Abbildungsvorlagen aus dessen naturkundlichen Publikationen vgl. *Müsch*, Geheiligte Naturwissenschaften (s. Anm. 66), 34 f. und 193.

senden“ Einzelbildern repräsentiert die den biblischen Text umschließende Vielfalt der einen göttlichen Schöpfung. So stört es Scheuchzer nicht, dass sein Rizinus nie und nimmer in Ninive wuchs: Das Bild des kleinen Wunderbaums ist einer Dokumentation der Botanik der Karibik aus Sloanes „Natural History of Jamaica“ entnommen.⁷³

Wie verhält sich diese Evidenz kreierende naturkundliche Verifizierung der Übersetzungsvarianten zur älteren Bildtradition? Nehmen wir als Beispiel eine Miniatur aus dem berühmten Goldenen Münchner Psalter, der um 1200 in Oxford entstand und ein ungemein prächtiges Kompendium 91 ganzseitiger Miniaturen mit insgesamt 236 alt- und neutestamentlichen Szenen enthält.⁷⁴ Auf Folio 111v ist in sechs Miniaturen die Jonasgeschichte verbildlicht, wobei neben jeder Miniatur der lateinische Text des entsprechenden Kapitels knapp zusammengefasst wird. Das erste Bild zu Jona Kapitel 4 zeigt den Propheten simultan im Schlaf liegend bzw. mit Trauergeste auf einem Felshügel sitzend, jeweils unter demselben Baum, an dessen Wurzelstamm sich ein Wurm zu schaffen macht (Abb. 20). In dem die Szene paraphrasierend zusammenfassenden Textauszug wird das Gewächs entsprechend der Vulgata des Hieronymus als *edera* bezeichnet. Die großen, breiten und zum Teil einem Sechseck angenäherten Blätter des Baumes weisen jedoch keinerlei Ähnlichkeit mit den herzförmigen Blattformen des Efeus auf. Anders als in der Pamplona-Bilderbibel trägt der Baum kleine runde, kugelförmige Früchte, von denen zwei ohne Verbindung zu den Ästen des Baums wie

73 Hans Sloane, *A Voyage To the Islands Madera, Barbados, Nieves, S. Christophers and Jamaica with the Natural History of the Herbs and Trees, Four-footed Beasts, Fishes, Birds, Insects, Reptiles, &c. Of the last of those Islands [...]. Illustrated with The Figures of the Things describ'd*, 2 Bde., London 1707, Bd. 1, Tafel 84: Rizinus minor staphysagriae folio flore pentapeta talo purpureo.

74 München: Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835. Vgl. Nigel J. Morgan, *Der Goldene Münchner Psalter*. Clm 835. Bayerische Staatsbibliothek München. Kommentar zur Faksimile-Edition, Luzern 2011.

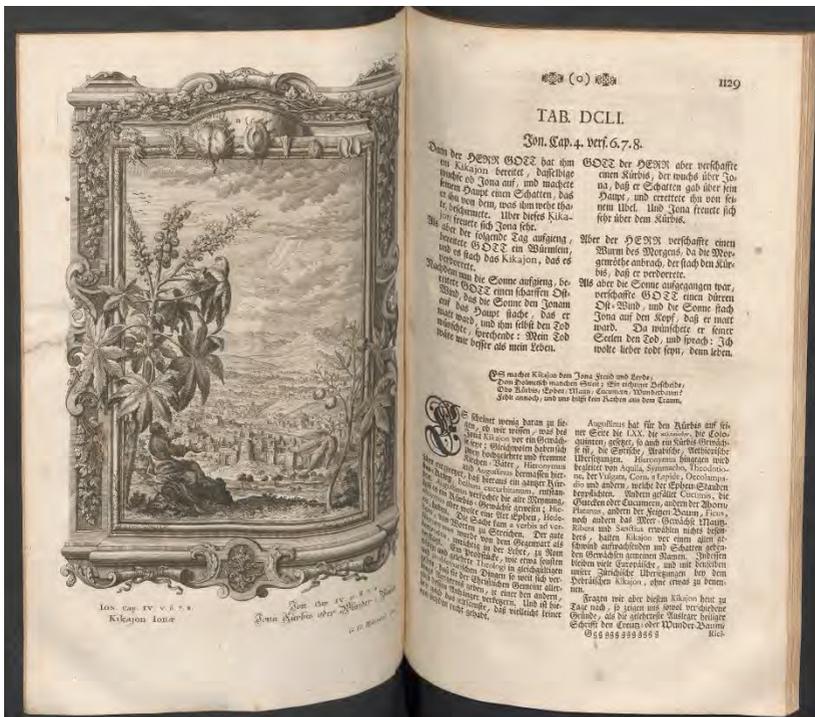


Abb. 19a Jona Kürbis oder Wunder-Baum, Johann Jacob Scheuchzer, Kupfer-Bibel, Augsburg/Ulm 1731–1735, Bd. IV (Rar 5864, Seite 1128 f., Tafel 651). ETH-Bibliothek Zürich, <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-10140>

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 19b Jona Kürbis oder Wunder-Baum, Ausschnitt: Jonas unter einem Rizinus-
strauch, Johann Jacob Scheuchzer, Kupfer-Bibel, Augsburg/Ulm 1731–
1735, Bd. IV (Rar 5864, Seite 1128 f., Tafel 651).
ETH-Bibliothek Zürich,
<https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-10140>

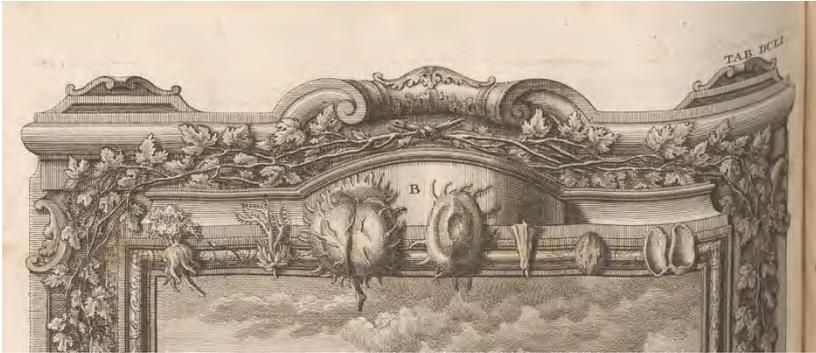


Abb. 19c Jona Kürbis oder Wunder-Baum, Ausschnitt: Blüten, Früchte und Samen des Rizinusstrauchs, Johann Jacob Scheuchzer, Kupfer-Bibel, Augsburg/Ulm 1731–1735, Bd. IV (Rar 5864, Seite 1128 f., Tafel 651).
ETH-Bibliothek Zürich,
<https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-10140>

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?



Abb. 20 Jonas unter einem als Efeu (*edera*) bezeichneten Baum mit (Kürbis?-) Früchten, Goldener Münchner Psalter, Oxford, um 1200 (Clm 835, Folio 111v).
Bayerische Staatsbibliothek München

herabfallendes Laub auf den Kopf des schlafenden Jonas stürzen. Sind diese hier zum Geschoß gewordenen Früchte etwa Erben der Kürbis-tradition? Wenn ja, kreierte das Bild aus Versatzstücken einer älteren ikonographischen Formel eine neue bildimmanente Logik der Erzäh-lung, deren innerbildliche Evidenz keiner außerbildlichen Verifizierung bedarf. Kürbis und Efeu spinnen hier mit jeweils anderen Fäden der Tradition an einem Text-Bildgewebe, das sich durch sinnlich nachvoll-ziehbare Erfahrung ebenso dem Kopf des Jonas wie dem Gedächtnis des Betrachters eingräbt.⁷⁵

4. Fazit: Zur Botanik des Wunderbaums

In der am Beginn gezeigten *Allgemeinen, wohlfeilen Bilder-Bibel für die Katholiken* von Joachim Heinrich Jaeck ist der grundlegende Ablauf der Bilderzählung zu Jona Kapitel 4 ähnlich wie im Münchner Goldenen Psalter, nur wird die Szenenfolge nicht wie dort simultan in einem Bild zusammengefasst, sondern auf zwei getrennte Darstellungen verteilt (Abb. 1). In der großen gerahmten Vignette sehen wir Jonas ruhend, er liegt und stützt mit seiner Rechten das Haupt. In der kleinen Abbildung darunter sitzt der Prophet unter dem kahl gewordenen Baum auf einem Stein und klagt. Im Unterschied zum Münchner Goldenen Psalter be-müht sich der Illustrator in beiden Szenen um eine botanisch korrekte Fundierung der dargestellten Pflanze. Er folgt dabei dem Übersetzungs-vorschlag des Hieronymus, den auch der von Joachim Heinrich Jaeck

75 Die nächsten ikonographischen Verwandten der Baumdarstellung im Münch-ner Goldenen Psalter finden sich an romanischen Kanzeln in den Abruzzen, wie der Kanzel des Meisters Nicodemus in Santa Maria del Lago di Moscufo (dat. 1159), auf der Jonas unter einem von dem Wurm angenagten Baum mit breiten Blättern und runden, kugelförmigen Kürbisfrüchten sitzt. Kugelförmige Früchte finden sich um 1200 auch in Darstellungen des Jonasbaums nördlich der Alpen, wie in den Fresken des Marienchors in St. Patrokli in Soest. Vgl. dazu *Traineau-Durozoy, Saint Jérôme* (s. Anm. 54), 397 f.

ins Deutsche übertragene Text der *Bilder-Bibel* aufnimmt. Darin wird die Pflanze als „Epheugewächs“ bezeichnet.⁷⁶ Gezeigt wird eine Kletterpflanze, die einmal am Felsen über Jonas in die Höhe rankt, und im darunter klein gedruckten Bild vom verdorrten Ast eines vertrockneten Baums über dem Haupt des Propheten im Wind weht. Die Lösung ist jeweils botanisch plausibel. Bei entsprechender Vorkenntnis von der Art der Pflanze, ihren Klettereigenschaften und den Blattformen wird kaum ein Zweifel an ihrer Identifikation als Efeu aufkommen – wäre da nicht der Bildtitel am Kopf der Seite, der dieser Deutung fundamental widerspricht: „Jonas und der Kürbis. | Jonas Cap. 4“ steht dort in groß gedruckten Lettern, sodass ein Zeichenverhältnis von Überschrift, Bild und Bibeltext entsteht, das an Rufins paradoxe Beschriftung der Kürbisranke auf den Gräbern der Verstorbenen mit der lateinischen Bezeichnung für den Efeu erinnert.

Hier ist das Verhältnis nun freilich umgekehrt. Der Efeu wird im Bibeltext zitiert und erscheint im Bild, während eine offensichtlich „falsche“ Überschrift oberhalb des Bilds den Kürbis nennt. Die Ursache für dieses paradoxe Zeichenverhältnis ist leichter erklärt als die daraus folgenden Konsequenzen. Im Leipziger Verlag Baumgärtner, der die *Bilder-Bibel* ab 1835 verlegte, erschienen gleichzeitig zwei Übersetzungsvarianten des biblischen Texts mit identischen Illustrationen: einmal eine deutsche Volks-Bilderbibel mit der Lutherübersetzung, deren Text und Kapitelüberschrift die Jonaspflanze Kürbis nennt⁷⁷, und einmal die deutsche Neuübersetzung der Vulgata für die Katholiken durch Jaeck, der im Text für den Efeu des Hieronymus votierte, wobei der Redaktor vergaß, die nun falsche Kapitelüberschrift der Lutherbibel im gleichen Layout der Seite zu tauschen (Abb. 21 und 22). Beide Bibelübersetzungen

76 Allgemeine, wohlfeile Bilder-Bibel für die Katholiken (s. Anm. 1), 901.

77 Allgemeine, wohlfeile Volks-Bilderbibel, oder die ganze heilige Schrift des alten und neuen Testaments. Nach der Uebersetzung Dr. Martin Luther's. Mit mehr als 500, in den Text eingedruckten Abbildungen, Leipzig 1835–1838, 800.

verwendeten zur Bebilderung dieselben Xylographien, Bildvorlagen, die der Leipziger Verlag teuer einkaufte. Übernommen wurden sie von einer populären, 1835 beim Pariser Verleger Léon Curmer erschienenen Nacherzählung der Bibel mit Bildern.⁷⁸ Im französischen Text dieser Bibelparaphrase wurde die Jonaspflanze wie in der Vulgata *lierre* (Efeu) genannt, was die bildliche Darstellung genau dieser Pflanze in den eingekauften Xylographien erklärt. Jaecks katholische *Bilder-Bibel* aus Leipzig übernahm also diese mit der Vulgata-Übersetzung übereinstimmenden Efeu-Bilder mit der falschen Kürbisüberschrift, während die gleichzeitig im selben Verlag erschienene Lutherbibel die mit der Lutherübersetzung übereinstimmende Kürbisüberschrift mit den dazu inkongruenten Efeu-Bildern kombinierte.

Was bedeutete dieser Irrtum nun aber für die Rezipientinnen und Rezipienten der Bilderbibeln? Sagt das Bild hier mehr als tausend Worte? Die in den Bildern vorgeschlagene Lösung des Übersetzungsproblems ist ohne Zweifel botanisch plausibel – an einer schattigen Felswand verwundert es kaum, eine Kletterpflanze wie den Efeu zu entdecken. Doch vom Ablauf der Erzählung her überzeugt sie nicht. Weshalb sollte Gott ein Wunder tun, wenn sich Jonas von vornherein eine schattige Stelle sucht, wo das Hochranken des Efeus zu erwarten war? Die rationale Erklärung des Bildes schafft hier mit ihrer bemühten Botanik kein Wunderzeichen, das das Wissen vom Glauben scheidet – ein Problem, das Augustinus in seiner Schrift *De magistro* scharfsinnig analysierte.⁷⁹ Fallen die offenen Interpretationsmöglichkeiten des Bildes in der Illustration der *Bilder-Bibel* Jaecks wie verdorrtes Laub von der angebissenen Wurzel, so bleiben sie in der rätselhaften Kombination der beiden

78 *Histoire de l’Ancien et du Nouveau Testament*, Paris 1835. Vgl. dazu *Wittler*, Ordnung (s. Anm. 1), 52 f. Zeichner der Illustrationen zu Jona Kapitel 4 war Victor Coindre (1816–1893), der Stecher Louis-Henri Brévière (1797–1869).

79 *Augustinus*, *De magistro* 11,37: „credere me potius quam scire confiteor“. Vgl. die Besprechung und das Zitat der gesamten Stelle bei *Nawar*, *Augustine* (s. Anm. 28), 12–15.

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?

Titelworte „Jonas und der Kürbis“ gewahrt. Gerade ihre Rätselhaftigkeit ruft eine Reihe unbestimmter Bilder hervor. Wie ein Wort tausend Bilder zu erzeugen vermag, so brauchen die durch die Sinne der Erinnerung eingegrabenen Bilder oft nur ein Wort, um wachgerufen zu werden. Wer Augustins Zeichentheorie ernst nimmt, wage nicht den Wunderbaum aus dem Bibelgarten zu verbannen.⁸⁰

80 Zum Bibelgarten im wörtlichen Sinn vgl. *Katrin Stückrath*, *Bibelgärten: Entstehung, Gestalt, Bedeutung, Funktion und interdisziplinäre Perspektiven*, Göttingen 2012, 155–158 und 324–334, worin auch der patristische Streit um die Übersetzung von Jonas’ Schattenspende ausführlich behandelt wird.

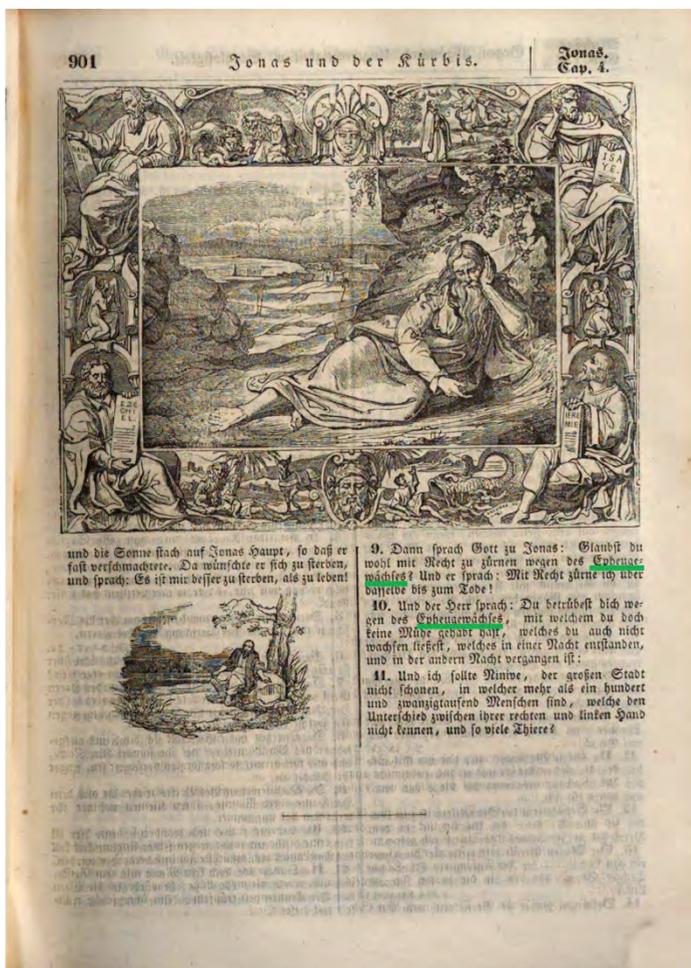


Abb. 21 Jonas und der Kürbis, Bildseite zu Jona Kapitel 4 der im Verlag Baumgärtner erschienenen Allgemeinen, wohlfeilen Bilder-Bibel für die Katholiken, Leipzig 1844 (4 Th B VII 38, Seite 901), mit Markierung der Übersetzungsvariante von Jonas' Schattenspendler als „Epheugewächs“.
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

„Jonas und der Kürbis“ – Sagt ein Bild mehr als tausend Worte?

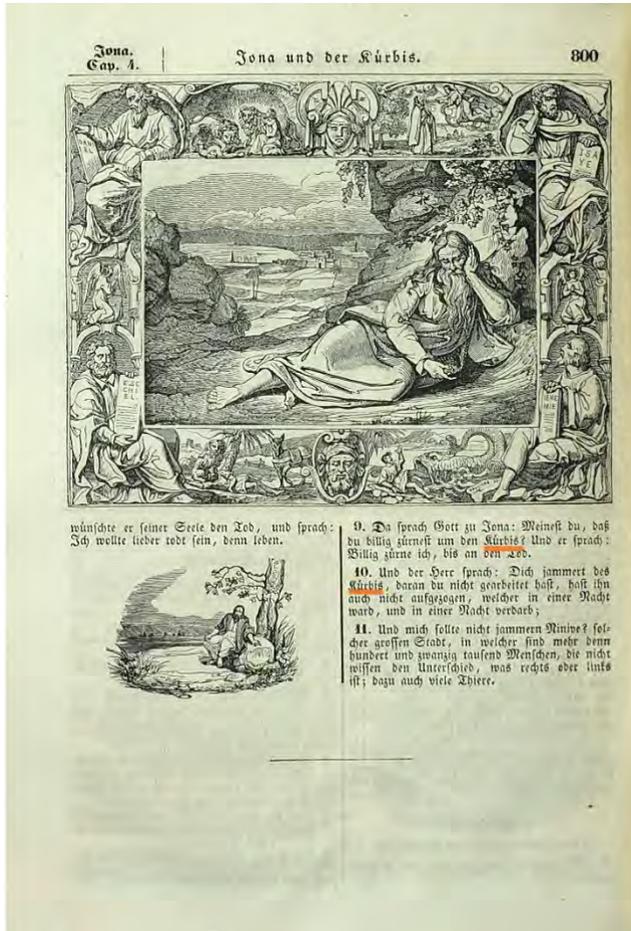


Abb. 22 Jona und der Kürbis, Bildseite zu Jona Kapitel 4 der im Verlag Baumgärtner erschienenen Allgemeinen, wohlfeilen Volks-Bilderbibel nach der Uebersetzung Dr. Martin Luther's, Leipzig 1835 (RB.Bibl.q.7(1, Seite 800), mit Markierung der Übersetzungsvariante von Jonas' Schattenspende als „Kürbis“.

Staatsbibliothek Bamberg

Thomas Rainer

Informationen zum Autor

[Dr. Thomas Rainer](#) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in dem vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekt “Textures of Sacred Scripture” am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Materialität und Semantik heiliger Schriften in den jüdischen und christlichen Buchkulturen des Mittelalters sowie Text-Bild-Relationen.

Schlagwörter

Buch Jona, Bibelübersetzung, Augustinus, Sprachphilosophie, Bildtheorie, Bibelillustration

Ästhetische Wege religiöser Erkenntnis

Verbalinspiration bei Caravaggio



1. Bilder der Schriftinspiration

Das Sehen erschließt eigene Wege des Verstehens – und das nicht nur jenseits der Welt der Texte. Auch Texte unterhalten Beziehungen zu Sphären des Visuellen, evozieren Anschauungen, operieren mit Strategien der Bildrede, entwerfen imaginäre Vorstellungen. Sichtbare Bilder wiederum können solche Sichtbarkeiten von Texten verdeutlichen, konzentrieren und ihnen Lebendigkeit verleihen. Auch biblische Texte haben deshalb im Laufe ihrer abendländischen Rezeptionsgeschichte das Interesse der Bildproduktion kontinuierlich und nachhaltig auf sich gezogen. Bilder verleihen biblischen Schilderungen von Personen und Ereignissen Lebendigkeit, auch Intensität, bahnen Möglichkeiten der Ausdeutung ihrer Texte an, fokussieren einzelne Motive und Perikopen für die andächtige Betrachtung. Nicht zuletzt bieten sie der Darstellung visueller Ereignisse in den Texten adäquate Artikulation und damit auch das genuine Medium ihrer theologischen Reflexion.

Doch die Bedeutung dieser Bildsprachen erschöpft sich nicht darin, Illustrationen zu biblischen Narrationen und ihren Protagonisten zu liefern, gewisse hermeneutische Zugänge freizulegen oder die Meditation bestimmter Textpassagen anzuleiten. Der letzte Grund der Bilder im Christentum liegt vielmehr in dem, was nicht sichtbar ist. Die Bilder profilieren das Nicht-Sichtbare in seinem besonderen visuellen Charakter. Bereits der Kolosserhymnus aus den frühesten Tagen des Christentums

unterstreicht das besondere Sichtbarkeitspotential des Bildes im Hinblick auf das Unsichtbare, wenn er Christus als das Bild des unsichtbaren Gottes bezeichnet (Kol 1,15). Von diesem Bild ist nicht zu erwarten, dass es die Unsichtbarkeit Gottes in Sichtbarkeit ummünzt, weil Gott dann seine Unsichtbarkeit durch sein Bild verloren hätte. Vielmehr wird man die Visualität dieses Bildes als besondere Form der Unsichtbarkeit zu beschreiben haben, die sich als solche in Sichtbarkeit artikuliert.

Noch vor aller religiös definierten Geheimnishaftigkeit begegnet diese visuelle Modellierung des Nicht-Sichtbaren in allen Dimensionen der Existenz. So ist etwa das Zukünftige zwar jetzt noch nicht greifbar, lässt sich deshalb aber umso einprägsamer imaginieren; der Anspruch des Zukünftigen, die Gegenwart zu orientieren, erhebt das Visuelle zum Reflexionsmedium der Gegenwart im Lichte des zukünftig Erwarteten. Auch das Vergangene, das sich gegenwärtig nicht mehr in der Welt antreffen lässt, wird durch Bilder des Gedenkens für die Gegenwart vermittelt. Schließlich werden gegenwärtige Ereignisse und Widerfahrnisse, die sich dem natürlichen Verständnis entziehen, durch Bilder zur Vorstellung gebracht und durch sie für das Nachdenken zugänglich.

Solche bildproduktiven Überschreitungen des konventionell Vernünftigen zeigen sich auch in religiösen Zusammenhängen; im Blick auf die Bibel gehen sie weit über das hinaus, was sich an Erzählungen und Personen zur Darstellung bringen lässt. Besondere Aufmerksamkeit etwa verdient ein bibeltheologisch einschlägiger Glaubenssatz, der von gewisser hartnäckiger Widerständigkeit gegen die vernunftgeleitete Erschließung ist und seinen Ursprung im Zweiten Timotheusbrief hat: Die biblischen Schriften, die „weise machen können zum Heil durch den Glauben an Christus Jesus“, werden „als von Gott eingegeben“ (2 Tim 3,15 f.) vorgestellt. Der griechische Ausdruck für diese Eingebung spricht von einer Einhauchung des göttlichen Geistes (*theopneustos*) und bringt den Gedanken von Gott als Urheber der „heiligen Schriften“ bereits in eine bildsprachliche Form.

Daraus wurde bald das Argument der Inspiration, das die Verbindlichkeit der biblischen Schriften begründet¹. Bei Origenes sind es die menschlichen Autoren dieser Schriften, denen die Einhauchung gilt – nach dem Vorbild der Propheten²: Wie das gesprochene Wort des Propheten von göttlicher Autorität getragen ist, gestützt auf ein oft ausführlich geschildertes und reichlich mit Bildern ausgestattetes Berufungsereignis (etwa Jes 6,1–8; Jer 1,9; Ez 1,1–28; auch Apg 9,3–9), so sind es die Bücher der Heiligen Schrift in der göttlichen Inspiration ihrer Autoren – zuerst die Autoren des Alten, dann auch die des Neuen Testaments, allen voran die Evangelisten, die durch Jesus zu Jüngern berufen worden waren.

So einleuchtend diese Analogie zwischen Schriftinspiration und Prophetie einerseits erscheinen mag, so auffallend sind doch auch die Differenzen. Während etwa die individuelle Persönlichkeit des Autors im Falle der Prophetie durch Berufung und Botschaft gesteigert wird, scheint sie beim biblischen Schriftsteller eher gemindert durch die Abhängigkeit des Autors vom Autor erster Ordnung. Theologisch wurde diese Minderung durch das Konzept der Verbalinspiration bestätigt, durch die Ideen einer Real- oder Sinninspiration aber auch relativiert. Immerhin ist die Darstellung der Evangelisten und ihrer Inspiration zu einem prominenten Bildthema christlicher Ikonographie herangewachsen.

Seit dem frühen Mittelalter greift zuerst die Buchmalerei die antike Tradition des Autorenbildnisses auf. Evangeliare geben der Würde der biblischen Texte ausgerechnet durch die Würdigung ihrer menschlichen Autoren Ausdruck – oft ganzseitig und thronend unter repräsentativen

1 Vgl. allgemein *Horst Bürkle/Josef Ernst/Helmut Gabel*, Art. Inspiration, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg i. Br. u. a. ³1996, 533–541; *Ernstpeter Maurer*, Art. Inspiration, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.wibilex.de), 2009; die ältere Literatur bei *Johannes Beumer*, *Die Inspiration der Heiligen Schrift* (Handbuch der Dogmengeschichte, Bd. I, Fasz. 3b), Freiburg i. Br./Basel/Wien 1968.

2 Vgl. hierzu *Christel Meier/Martina Wagner-Egelhaaf* (Hg.), *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin 2014.

Arkadenarchitekturen³. Zur Identifizierung der typisierten Gestalten ist den Evangelisten ihr Symbolwesen beigegeben. Seit Irenäus, durchgängig seit Hieronymus, werden den Evangelisten die vier Wesen aus der Thronwagenvision Ezechiels (Ez 1,1–28) bzw. aus der Apokalypse (Offb 4,1–11) zugeordnet, sei es als eschatologische Verweise, sei es zur Charakterisierung der einzelnen Evangelien, sei es zur Erläuterung der Einheit ihrer Vierheit. Bildliche Darstellungen der Evangelistensymbole lassen sich bis ins 5. Jahrhundert zurückverfolgen, nicht immer klar unterschieden von den apokalyptischen Wesen, die den endzeitlichen Christus begleiten⁴.

Mit dem Ausdruck ‚Autorenbild‘ ist das Evangelistenbild allerdings nur sehr ungenau bezeichnet, wenn nicht sogar missverständlich. Denn im Mittelpunkt steht eher selten allein die Person des Autors⁵, sondern meistens die räumliche Distanz zwischen den voneinander getrennten Realitätsebenen des Menschen und des Symbolwesens. Dieser Zwischenraum kann durch Abstand⁶ oder architektonische Zäsur⁷ bekräftigt oder durch dichte Nähe beinahe aufgehoben werden⁸, wird aber keinesfalls getilgt. Die Zäsur wird überbrückt, aber auch ausdrücklich durch eine Art von Interaktion zwischen dem Autor und seinem Symbolwesen, die über das Nebeneinander von Würde des Evangelisten und nobilitierender Beigabe zu seiner Identifizierung hinausgeht. Die Überbrückung des Zwischenraums erscheint als bildliche Artikulation der Inspiration.

3 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Codex aureus von Canterbury, Mitte 8. Jhdt., Stockholm: Kungliga Biblioteket, MS A. 35, fol. 9v (Abb. 1).

4 Zur Übersicht vgl. *Peter Bloch*, Art. Autorenbildnis, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg i. Br. u. a. 1968, 232–234; *Ursula Nilgen*, Art. Evangelisten, in: ebd., 696–713.

5 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Barberini-Evangeliar, zweite Hälfte 8. Jhdt., 720 x 976 mm, Rom: Biblioteca Apostolica Vaticana, fol. 11v (Abb. 2).

6 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ebo-Evangeliar, Reims, um 825, Épernay: Bibliothèque Municipale, Ms. 1, fol. 18v (Abb. 3).

7 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, ca. 1007–1012, München: Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 3v (Abb. 4).

8 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Athelstan-Evangeliar, um 900, 235 x 180 mm, London: British Library, Cotton MS Tiberius A II, fol. 24v (Abb. 5).



Abb. 1 Evangelist Matthäus, Codex aureus von Canterbury, Mitte 8. Jhdt., Stockholm: Kungliga Biblioteket (MS A. 35, Folio 9v).
Schwedische Nationalbibliothek / National Library of Sweden



Abb. 2 Evangelist Matthäus, Barberini-Evangeliar, zweite Hälfte 8. Jhd., Rom: Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. lat. 570, Folio 11v).
© Vatikanische Apostolische Bibliothek / Vatican Apostolic Library



Abb. 3 Evangelist Matthäus, Ebo-Evangeliar, Reims, um 825, Épernay: Bibliothèque Municipale (Ms. 1, Folio 18v).
© Bildarchiv Foto Marburg / Wolfgang Braunsfels



Abb. 4 Perikopenbuch Heinrichs II., Reichenau, ca. 1007–1012, München: Bayerische Staatsbibliothek (Clm 4452, Folio 3v).
Bayerische Staatsbibliothek München



Abb. 5 Evangelist Matthäus, Athelstan-Evangeliar, um 900, London: British Library (Cotton MS Tiberius A II, Folio 24v).
Courtesy of the British Library Board

Zumal der matthäische Engel bietet Gelegenheit zur anschaulichen Inszenierung des Inspirationsgeschehens. Er kommt – etwa mit einem Buch – aus seiner Höhe auf den schreibenden Matthäus herab⁹. Bleibt er in der Ferne, so findet die Textrolle in seiner Hand über die Linienführung der Zeichnung selbst in die Nähe des Evangelisten¹⁰, der nicht einfach in seiner repräsentativen Haltung erstarrt, sondern dem Engel zugewandt erscheint¹¹. Der Engel repräsentiert offenkundig nicht eigentlich den göttlichen Autor der Schrift, sondern deren Herkunft aus einer transzendenten Sphäre. Der matthäische Engel wird zu einer Bildfigur des Woher und Wohin¹²; sie fügt die Darstellung des Evangelisten in den Horizont eines medialen Geschehens. Der Evangelist wird als Empfänger einer Botschaft dargestellt, die von einem Boten überbracht wird. Die Zuordnung einer solchen Darstellung zur Tradition des Autorenbildes sollte nicht dazu verleiten, vom Evangelistenbild die Verhandlung der prekären Beziehung zwischen menschlichem und göttlichem Autor zu erwarten. Es geht vielmehr um die Vermittlung des Evangeliums: Wie die Botschaft durch den Engel an Matthäus übermittelt wird, so erfährt die Leserin des Evangeliums diese Botschaft durch die schreibende Hand des Evangelisten. Matthäus ist weder Autor noch Adressat, sondern Mittler der Botschaft. Die Buchmalerei folgt der origenistischen Spur, wenn sie den Topos der Inspiration aus der Geisterfülltheit des biblischen Textes in die persönliche Begabung des Evangelisten zur Mittlerschaft übersetzt.

9 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Samuhel-Evangeliar, zweites Viertel 9. Jhdt., 370 x 280 mm, Quedlinburg: Domschatz, fol. 17v (Abb. 6).

10 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ebo-Evangeliar, Reims, um 825, Épernay: Bibliothèque Municipale, Ms. 1, fol. 18v (Abb. 3).

11 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ada-Evangeliar, Aachen, um 800, 366 x 245 mm, Trier: Stadtbibliothek, Hs. 22, fol. 15v (Abb. 7).

12 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Codex Egberti, Reichenau, 977–993, Trier: Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 3v (Abb. 8).

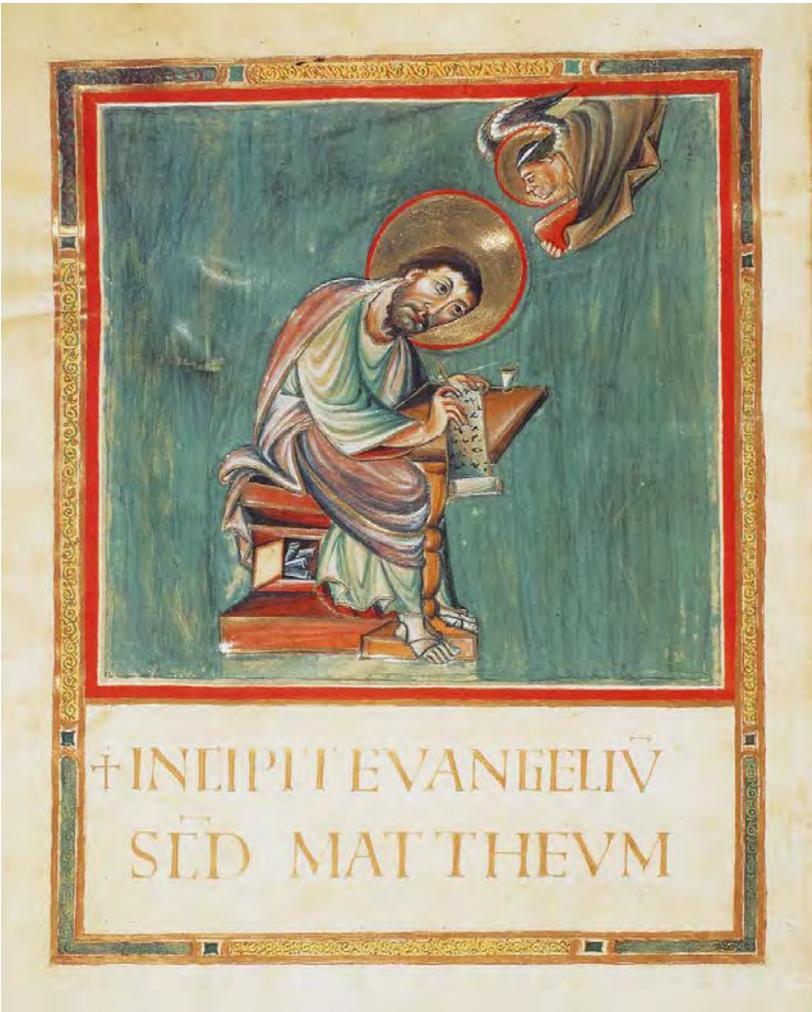


Abb. 6 Evangelist Matthäus, Samuhel-Evangeliar, zweites Viertel 9. Jhd., Quedlinburg: Domschatz (Folio 17v).
© bpk



Abb. 7 Evangelist Matthäus, Ada-Evangeliar, Aachen, um 800, Trier: Stadtbibliothek (Hs. 22, Folio 15v).
© Wissenschaftliche Bibliothek / Stadtarchiv Trier; Foto: Anja Runkel, Ru Nr. 764 2023



Abb. 8 Evangelist Matthäus, Codex Egberti, Reichenau, 977–993, Trier: Stadtbibliothek (Ms. 24, Folio 3v).
© *Wissenschaftliche Bibliothek / Stadtarchiv Trier*; Foto: Anja Runkel, Ru Nr. 764 2023

Das Bild des Matthäus zeigt eine doppelte Vermittlung: Den Evangelisten erreicht die Botschaft durch den Engel, der als Bote zuvor die Botschaft entgegengenommen hat. Während die Übergabe an Matthäus im Bild Darstellung findet, lässt das Bild die vorausgegangene Übergabe der Botschaft an den Engel im Dunkeln. Der Betrachterin des Bildes bleibt insofern die Übersicht über das Ganze des Ablaufs der doppelten Vermittlung zwischen göttlichem Sender und menschlichem Empfänger verwehrt. Stattdessen wird sie eingeführt in ein mediales Geschehen, das bereits eingesetzt und noch nicht zu seinem Abschluss gefunden hat – geht doch die Vermittlung der Botschaft über die Inspiration des Evangelisten hinaus. Die dargestellte Szene ist in beide Richtungen zu verlängern: Vom Engel als Empfänger aus auf das Woher der Botschaft wie von Matthäus als Vermittler aus auf die Leserin des Evangeliums. Der Evangelist wird als Adressat der Inspiration inszeniert, aber auch als die Gelenkstelle im Vermittlungsgeschehen, von der aus die Botschaft in einer dritten Etappe an die Leserin bzw. an die Betrachterin weitergegeben wird. Das Bild des Evangelisten bezeichnet – als solches, dann auch im Ablauf der Seiten im Codex – die Nahtstelle, an der das Sehen in ein Lesen umgelenkt wird.

Dieser Medienwechsel macht darauf aufmerksam, dass im Bild des Evangelisten nicht nur die Stationen einer Weitergabe reflektiert werden, sondern auch unterschiedliche Verfahren des medialen Prozesses selbst und Übergänge zwischen unterschiedlichen Medien: Das Schreiben des Evangelisten, das die Betrachterin des Bildes zur Leserin des Buches wandelt, geht auf eine akustische Vermittlung zurück, wo der Engel dem Evangelisten diktiert¹³ bzw. der Evangelist sich dem Engel hörend zuwendet¹⁴. Das wörtliche Diktat trägt die Authentizität der Bot-

13 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Evangeliar aus Helmarshausen (?), 1194, 259x85 mm, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 65 Helmst., fol. 22v (Abb. 9).

14 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ada-Evangeliar, Aachen, um 800, 366x245 mm, Trier: Stadtbibliothek, Hs. 22, fol. 15v (Abb. 7).

schaft in der Übersetzung von Stimme in Schrift¹⁵, wie sie auch für den Topos der Verbalinspiration bestimmend ist. Das stumme Bild wiederum zeigt diese Übersetzung im Medium des Visuellen, wie sie der Erscheinung des Engels eignet. Einige Darstellungen der Inspiration übersetzen den visuellen Kontakt zwischen Bild und Betrachterin in das Bild selbst zurück, wenn sie die Inspiration des Evangelisten durch den Engel in der Tradition des *Musendialogs*¹⁶ als Gespräch zwischen Matthäus und dem Engel inszenieren, das im Bild stumm bleibt, umso intensiver aber das visuelle Gegenüber des ‚Auge in Auge‘ fokussiert¹⁷. Visualität prägt die Authentizität in der Weitergabe der Botschaft nach dem Modell der Verbalinspiration auch dort, wo der Engel ein Buch, eine Textrolle oder ein Schriftband hält, das dem Schreiben des Evangelisten als Vorbild dient¹⁸. Sogar die Betrachterin des Bildes kann zur Zeugin solcher Verbalinspiration aufgerufen werden. Das Sehen eröffnet die Teilhabe am unsichtbaren Akt der Inspiration.

2. Caravaggio: Matthäus und der Engel

Bilder der Evangelisten in mittelalterlichen Codices entwickeln den antiken Typus des Autorenbildes zum inspirationstheologischen Tableau für eine komplexe multimediale Verschränkung zwischen dem Evangelisten, seinem Symbolwesen und der Betrachterin der Darstellung beider.

15 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Evangeliar aus St. Maria ad Gradus, Köln, um 1030, 308x225 mm, Köln: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 1001 a, fol. 21v (Abb. 10).

16 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Ravenna: Basilica di San Vitale, um 550 (Abb. 11).

17 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Godescalc-Evangelistar, Aachen, 781–783, 310x210 mm, Paris: Bibliothèque nationale, Nouv. Acq. Lat. 1203, fol. 1r (Abb. 12).

18 Vgl. etwa: Evangelist Matthäus, Hillinus-Codex (Evangeliar), Köln, 1010–1020, 360x266 mm, Köln: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 12, fol. 22v (Abb. 13).

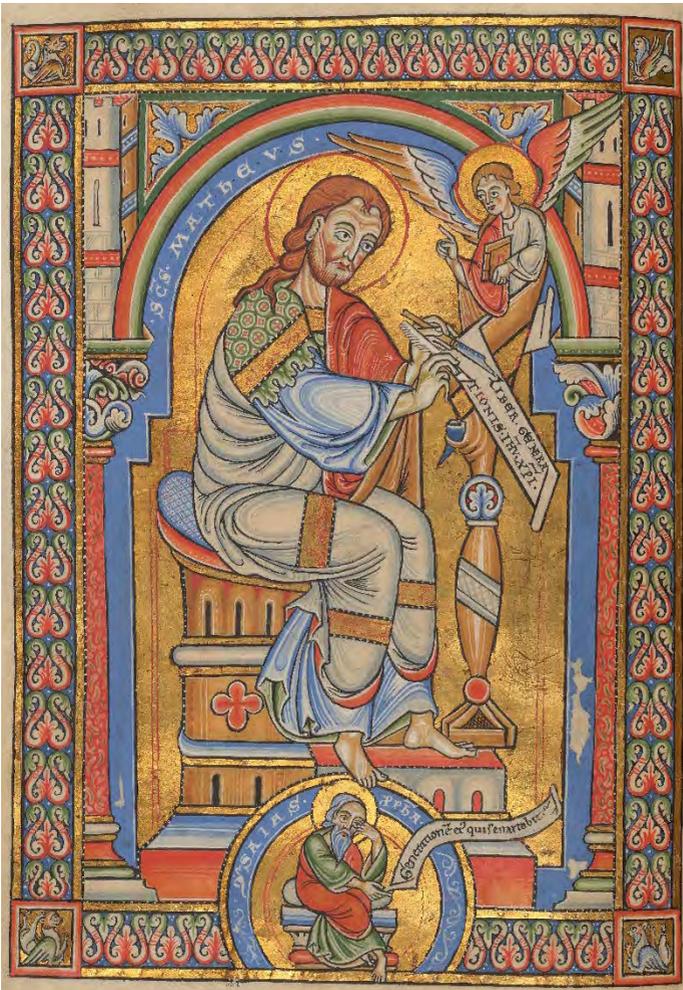


Abb. 9 Evangelist Matthäus, Evangeliar aus Helmarshausen (?), 1194, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek (Cod. Guelf. 65 Helmst., Folio 22v).
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel



Abb. 10 Evangelist Matthäus, Evangeliar aus St. Maria ad Gradus, Köln, um 1030, Köln: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek (Cod. 1001 a, Folio 21v).
Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln

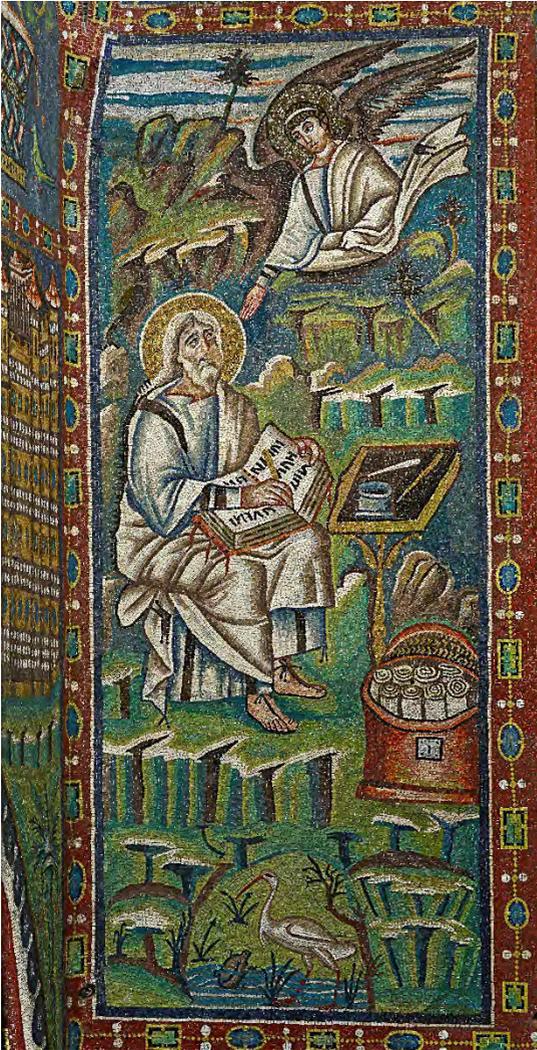


Abb. 11: Evangelist Matthäus, Ravenna: Basilica di San Vitale, um 550.
Opera di Religione della Diocesi di Ravenna



Abb. 12 Evangelist Matthäus, Godescalc-Evangelistar, Aachen, 781–783, Paris: Bibliothèque nationale (Nouv. Acq. Lat. 1203, Folio 1r).
Bibliothèque nationale de France



Abb. 13 Evangelist Matthäus, Hillinus-Codex (Evangeliar), Köln, 1010–1020, Köln: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek (Cod. 12, Folio 22v).
Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln

Den Blick auf diese Entwicklung haben mir aber nicht zuerst diese mittelalterlichen Illuminationen geschärft, sondern erst eigentlich die Betrachtung dieser Entwicklung von ihrem Ende her: Zwei Werke des Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) reflektieren das Geschehen der Inspiration, indem sie die Interaktion der Protagonisten und die Übergänge zwischen den Medien in je unvergleichlich dichten Bildgestalten zuspitzen¹⁹.

Der Auftrag zu diesen Werken geht auf eine Stiftung des Kardinals Mathieu Cointrel (1519–1585) zurück, der unter dem Namen Matteo Contarelli an der Kurie wirkte und der als seine Grablege die Einrichtung einer Kapelle in der Kirche San Luigi dei Francesi verfügte. Die Kapelle sollte mit Bildern aus dem Leben des Apostels Matthäus ausgestattet werden, dem Namenspatron des Kardinals. Nach mehreren gescheiterten Anläufen erhielt Caravaggio diesen Auftrag, der zuerst die großformatigen Darstellungen des Martyriums und der Berufung des Matthäus schuf, bevor er den Auftrag für das Altarbild der Kapelle erhielt, das Matthäus als Evangelisten zeigen sollte. Es wurde Caravaggios erstes Altarbild²⁰. Zu den beiden Fassungen dieses Altarbildes kam es, weil die erste Version von den Auftraggebern zurückgewiesen wurde. Aus nicht ganz geklärten Gründen wurde Caravaggio gleichwohl mit der Schaffung eines neuen Altarbildes betraut, das dann schließlich akzeptiert wurde.

19 Einen ersten Versuch zu diesen beiden Werken habe ich im Rahmen des interdisziplinären Projekts *Stimmen aus dem Jenseits* im Rahmen des Exzellenzclusters *Religion und Politik* unternommen; vgl. Reinhard Hoeps, Matthäus und der Engel. Verbalinspiration bei Caravaggio, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Stimmen aus dem Jenseits. Ein interdisziplinäres Projekt*, Würzburg 2017, 23–38.

20 Zur Vorgeschichte und zu den Umständen der Auftragsvergabe vgl. Lothar Sichel, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten 2003, 89–131.

Die erste Fassung des Altarbildes für die Contarelli-Kapelle²¹ ist um 1600, wahrscheinlich 1602, zu datieren. Das Werk verbrannte 1945 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und ist lediglich in einer Schwarz-Weiß-Photographie überliefert. Das Bild zeigt vor tiefdunklem Hintergrund Matthäus auf einem Scherenstuhl sitzend, die Beine übereinandergeschlagen und mit einem schweren Folianten auf dem linken Oberschenkel, in den er mit hebräischen Lettern den Anfang des Matthäusevangeliums schreibt. Unter seinem kurzen Gewand, das als dunkelgrün beschrieben wurde, schauen bis über die Knie entblößte Beine hervor; über den Stuhl ist ein hellroter Umhang drapiert. Die Physiognomie des Matthäus scheint an antiken Philosophenportraits orientiert, während Gewandung und Körper die Armut des apostolischen Lebens aufrufen.

Dicht an Matthäus gedrängt steht der in ein halbrtransparentes Gewand gehüllte, androgyne Engel mit langen, gelockten Haaren, das rechte Spielbein leicht angewinkelt, während das linke Standbein durch diese Bewegung bis zur Hälfte entblößt wird. Über seiner linken Schulter ragt der große, blütenweiße linke Flügel in den dunklen Raum des Hintergrundes, den rechten Bildrand überschreitend, während der rechte Flügel den Kopf des Matthäus hinterfängt. Der Engel führt seinen linken Arm eng zwischen seinem Oberkörper und der Linken des Matthäus an seinen Hals. Die Rechte ist zwischen der linken Hand und der linken Schulter des Matthäus vorgestreckt und berührt mit leichtem Druck die rechte Hand des Matthäus, welche die Schreibfeder führt. Seinen hell erleuchteten Kopf neigt der Engel zu Matthäus hin; er scheint auf die schreibende Hand des Apostels zu schauen und hat den Mund leicht, wie sprechend, geöffnet. Ohne Notiz von den Worten und der Handgreiflichkeit des Engels zu nehmen, starrt Matthäus wie gebannt und mit weit aufgerissenen Augen auf die Buchstaben, die er doch eben erst selbst geschrieben hat. Zur Übermittlung des Evangeliums setzt der

21 *Caravaggio*, Matthäus und der Engel, 1599/1602, Öl auf Leinwand, 223 x 183 cm, ehem. Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 14; 1945 verbrannt).

Mittler die Stimme und die körperliche Berührung ein. Die Reaktion des Empfängers ist dagegen schwer zu bestimmen; es ist jedenfalls weder ein aufmerksames Hinhören noch eine Erwiderung der Berührung, sondern eher eine Art erschrockenen Innehaltens: die Intensivierung des Medialen führt zu einem Abriss des Medienstroms.

Es sind im Grunde eigentlich zwei Szenen, die durch dieses Bild zur Darstellung gebracht werden: die konsternierte Fixierung des Geschriebenen durch Matthäus und die Inspiration dieser Niederschrift durch den Engel. Die Beziehungslosigkeit zwischen den beiden Protagonisten wird noch einmal deutlicher, wenn man Caravaggios Bild etwa mit Rembrandts Darstellung desselben Themas vergleicht²²: Auch bei Rembrandt trifft größte körperliche Nähe auf ein Ausbleiben persönlicher Begegnung. Doch beides ist hier in einer inneren Erfahrung des Evangelisten aufgehoben, die in dessen versunkenem Blick für den Betrachter sichtbar wird. Bei Caravaggio ist der entgeisterte Blick des Matthäus von einer solchen, das Bildgeschehen integrierenden Innerlichkeit, der er nicht gewachsen scheint, denkbar weit entfernt. Caravaggios Matthäus identifiziert den Evangelisten mit der Armut des Zöllners Levi (Mt 9,9 mit Mk 2,14 bzw. Lk 5,27) und kombiniert darüber hinaus diese biblische Figur mit dem Typus des Sokrates²³. Die Attribute der materiellen wie geistigen Ärmlichkeit werden verknüpft in der ursprünglichen sokratischen Einsicht des wissenden Nichtwissens. Dieser Sokrates, von dem keine einzige Schrift überliefert ist, den man deshalb sogar für einen Analphabeten gehalten hat²⁴, wird hier zur Grundfigur des – vermeintlich – ersten Evangelisten, der angesichts der unkenntlichen Schriftzeichen vor ihm in Staunen – oder auch Verwirrung – erstarrt. Caravaggio lässt ihn den Anfang seines Evangeliums in den fremden Lettern des

22 *Rembrandt Harmensz van Rijn*, Evangelist Matthäus, 1661, Öl auf Leinwand, 96 x 81 cm, Paris: Musée du Louvre (Abb. 16).

23 Vgl. *Irving Lavin*, Divine Inspiration. Caravaggio's Two Matthews, in: *The Art Bulletin* 1974, 59–81, 66–75.

24 Für diesen Hinweis danke ich Andrea de Santis.

Hebräischen, der ursprünglichen Sprache zwischen Gott und seinem Volk, niederschreiben und folgt darin der Auffassung des Hieronymus, die bereits Erasmus von Rotterdam widerlegt hatte²⁵.

Die rechte Hand des Engels vollführt Inspiration als handgreifliche Einmischung des Mittlers zwischen himmlischer und irdischer Sphäre in den irdischen Schreibprozess; eine Einmischung in größter Unmittelbarkeit analog zum theologischen Vorstellungsmodell der Verbalinspiration und als dessen taktile Steigerung gleichsam. Doch diese Einmischung führt nicht unmittelbar zur Niederschrift – wie bei der Verbalinspiration –, sondern scheint in ihrer plötzlichen Unmittelbarkeit den Schreibfluss des irdischen Autors eher zu unterbrechen; der Engel berührt mit den Fingern seiner Rechten den Handrücken des Evangelisten, ohne diesem wirklich die Hand zu führen. So läge der Akt der Geistübertragung nicht in einer Lenkung, sondern in einer Berührung der schreibenden Hand bzw. des schreibenden Arms. Diese Berührung, wie sie vor allem von Heilungswundern Jesu überliefert ist, begabt, aber sie steuert nicht. Die Deutung der Berührungsgeste als eine Führung der schreibenden Hand hingegen verengt die Vorstellung vom Vorgang der Inspiration²⁶.

Es bleibt: eine Berührung – Kristallisationspunkt einer Dialektik von intimster Nähe und weitester Distanz. Diese Berührungsgeste führt weder zu einer Begegnung der Blicke noch initiiert sie eine Korrespondenz zwischen Sprechen und Hören. Die körperliche Nähe ist geradezu aufreizend explizit, doch kann sie das Ausbleiben des akustischen wie des visuellen Kontakts nicht kompensieren. Die Berührungsgeste pointiert taktile Unmittelbarkeit, die aber die Isolierung der Protagonisten voneinander nur umso deutlicher akzentuiert, die explizite Unverbundenheit zwischen der Inspiration durch den Engel und dem inspirierten Evangelisten. Das Bild fokussiert die beiden Pole des Inspirationsgeschehens,

25 Vgl. dazu *Lavin*, *Divine Inspiration* (s. Anm. 23), 61–66.

26 So zuletzt noch *Jan Rohls*, *Kunst und Religion zwischen Mittelalter und Barock* (3 Bde.), Bd. 3: *Das Zeitalter des Barock*, Berlin 2021, 11.

allerdings je für sich, ohne ihre Verbindung – das Geschehen der Inspiration – klar und bestimmt zu entfalten. Caravaggio bemüht sich nicht, diese beiden Szenen im Bild in eine definierte Beziehung zueinander zu setzen, stattdessen drängt er sie geradezu ineinander, ohne sie doch miteinander in die Einheit eines Erzählzusammenhanges einzubinden. Das Buchcorpus mit den Zeilen des Evangeliums und den beiden Händen bildet lediglich den Schnittpunkt, in dem beide Szenen aufeinandertreffen.

Caravaggio verweigert die Darstellung eines Handlungsablaufs, die man dem Bild unterstellen möchte. Stattdessen inszeniert er eine kalkulierte Lücke in der Narration des Bildes, das im Grunde zwei Szenen nebeneinanderstellt, die in nächste Nähe zueinander gerückt, aber nicht miteinander verbunden werden. Daraus geht eine Verdichtung und Vertiefung von Sinnmöglichkeiten hervor, die den Betrachter in einen offenen Sehprozess hineinziehen und welche die Vermittlung zwischen den beiden Protagonisten und – mit ihnen – zwischen den beiden Szenen dem betrachtend reflektierenden Blick auftragen. Ausdrücklich und fordernd zieht Caravaggio die Betrachterin in das Bildgeschehen hinein: Der linke Fuß des Evangelisten stellt den Kontakt zum Raum der Betrachterin her, den der Knauf an der rechten Armlehne des Stuhls so vorbereitet, als sollte die Integration der beiden Inspirationsszenen außerhalb des Bildes bewerkstelligt werden. Die Inspiration des Matthäus bleibt bei Caravaggio ein offenes Rätsel, das der Betrachterin aufgegeben ist. Die Betrachtung lockt zuerst mit der Auflösung des Rätsels durch die Evidenz aus unmittelbarer Anschauung – doch letztendlich intensiviert sie das Rätsel der nicht sichtbaren Inspiration durch Visualität. Klärt sich das Rätsel durch die Augenzeugenschaft, die das Bild anbietet, oder findet der Betrachter sich als Voyeur wieder, dessen Blick die Grenzen einer intimen Berührung verletzt, ohne daraus irgendeine Erkenntnis zu gewinnen?



Abb. 14 *Caravaggio*, Matthäus und der Engel, 1599/1602, Öl auf Leinwand, ehem. Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum (1945 verbrannt).
© bpk / Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders



Abb. 15 Caravaggio, Matthäus und der Engel, 1602, Öl auf Leinwand, Rom: San Luigi dei Francesi.
© *bpk / Scala*



Abb. 16 Rembrandt Harmensz van Rijn, Evangelist Matthäus, 1661, Öl auf Leinwand, Paris: Musée du Louvre.

Foto: © RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Michel Urtado

3. Caravaggios zweiter Versuch

Nicht wegen dieser Rätselhaftigkeit wurde das Bild von den Auftraggebern abgelehnt, aber auch nicht wegen einer schieren Nachahmung von Modellen aus der Alltagswelt, wie man sie Caravaggio vorgehalten hat²⁷. Tatsächlich ist seine Orientierung an kunsthistorischen Vorbildern ebenso offensichtlich wie seine durchdachte Auswahl von Modellen²⁸. Die Kritik, die dem ersten Altarbild Caravaggios gleich nach seiner Installation in der Contarelli-Kapelle zu Pfingsten 1602 widerfuhr, hat vielmehr einen theologischen Kern: Das Bild wurde „von den Priestern wieder entfernt, weil diese meinten, jene Figur habe weder Dekorum, noch die äußere Erscheinungsweise eines Heiligen. Denn dieser sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen, wobei die Füße ungehobelt dem Volk entgegengestreckt sind“²⁹.

Neben dem Kriterium der Nachahmung der mutmaßlichen Gestalt des Evangelisten wird hier jenes des *decorum* gegen das Bild ins Spiel gebracht. Der Begriff aus der antiken Rhetorik bezeichnet einerseits ästhetische Maßgaben der Rede und andererseits ethische Orientierungspunkte dieser ästhetischen Gestaltung³⁰. Die theologische Kritik an Caravaggios Altarbild sieht das *decorum* als ein Drittes neben der Schönheit des Bildes und der Naturtreue seiner Darstellung. Obwohl das Bild „in seiner Malweise schön war“, schien es doch „ohne jegliches Dekorum, allein

27 Diese These entfaltet *Nevenka Kroschewski*, Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio, München 2002.

28 Zur Arbeitsweise Caravaggios vgl. *Valeska von Rosen*, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, 53–61. Zu den ikonographischen Vorbildern vgl. auch *Sybille Ebert-Schifferer*, Caravaggio. Sehen, Staunen, Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009, 119–124.

29 *Giovan Pietro Bellori*, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), hrsg. von Evelina Borea, Turin 1976, 219 f.; übersetzt nach *von Rosen*, Caravaggio (s. Anm. 28), 272.

30 Vgl. *Ursula Mildner-Flesch*, Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins, Sankt Augustin 1983, bes. 51–95.

aus der Nachahmung der Natur heraus“ entworfen, als ob es „nicht einen Heiligen, sondern irgendeinen gewöhnlichen und plebejischen Mann hätte darstellen sollen“³¹. Das *decorum* des Kunstwerks unterscheidet sich von den Idealen der Schönheit und der Nachahmung, meint eine eigene Beziehung des Bildes zur Heiligkeit des Dargestellten.

Diese theologische Kritik, die freilich weder einem Verkauf des Werkes im Wege stand noch einem zweiten Auftrag zu diesem Altarbild an Caravaggio³², macht Kriterien geltend, die dem Bilderdekret des Tridentinums entlehnt sind. Das 1563 verabschiedete Dekret verteidigt einerseits die katholische Bilderfrömmigkeit gegen die reformatorische Kritik und versucht andererseits, dieser Kritik durch das Gebot der Angemessenheit (*decens; decorum*) für bildliche Darstellungen zu entsprechen. Im Bilderdekret heißt es: „Von den Bischöfen soll mit Genauigkeit und Sorgfalt beachtet werden, dass nichts Ungeordnetes und nichts wider die Ordnung und vorschnell Eingerichtetes, nichts Profanes und Unehrenhaftes zum Vorschein komme, da ja dem Hause Gottes Heiligkeit geziemt (*cum domum Dei deceat sanctitudo*).“³³ Was genau aus dem *deceat sanctitudo* für die Bilder folgt, lässt der Konzilstext offen; er beschränkt sich auf die Reglementierung des Bildgebrauchs zur Verhinde-

31 *Filippo Baldinucci*, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua (1681–1728), Bd. 3, Florenz 1846 (ND 1974), 684 f.; übersetzt nach *von Rosen*, Caravaggio (s. Anm. 28), 273.

32 Valeska von Rosen vermutet, dass Caravaggio die Zurückweisung einkalkulierte, um die durch das Bilderdekret des Tridentinums und vor allem durch die verschiedenen Bildertraktate seiner Zeit gesetzten Grenzen auszuloten und möglichst auszuweiten. Vgl. *von Rosen*, Caravaggio (s. Anm. 28), bes. 269–287.

33 Der Text bei *Christian Hecht*, Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 2012, 503; in variiertender Übersetzung bei *Josef Wohlmuth* (Hg.), Dekrete der ökumenischen Konzilien, Bd. 3: Konzilien der Neuzeit, Paderborn 2002, 776. Die Passage fehlt bei *Heinrich Denzinger*, Enchiridion Symbolorum, Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum. Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen Lateinisch–Deutsch, hrsg. von Peter Hünermann, Freiburg i. Br. u. a. 442014, Nr. 1825.

zung des Missbrauchs. Untersagt werden anstößige ikonographische Sujets und ungewöhnliche (*insolita*) Bildwerke, gefordert wird die Angemessenheit der Darstellungsweise gegenüber der Heiligkeit des Dargestellten. In der Kunsttheorie nach dem Tridentinum wird der Topos des *decorum* im Sinne ethischer Orientierung ästhetischer Gestaltung – als das *sich Ziemende, Schickliche, Angemessene* – verwendet.

Es liegt nahe, von Caravaggios zweiter Version des Altarbildes für die Contarelli-Kapelle³⁴ Aufschlüsse über den bildtheologischen Sinn des *decorum* und seine Auswirkungen auf die Darstellung des Inspirationsgeschehens zu erwarten. Das Bild ist zurückhaltender in der Darbietung entblößter Körperteile und konzentriert die Gestalt des Matthäus auf Attribute des – verständigen – Philosophen. Vor allem verzichtet es auf die laszive Haltung des Engels wie auf die dichte körperliche Nähe zwischen ihm und dem Evangelisten. Von oben schwebt der Engel im Wirbel seines weißen Gewandes herab, fixiert Matthäus, der zurückweicht, aber den Blick erwidert, während der Engel seine Botschaft durch eine aufzählende Geste strukturiert.³⁵

Wie in der ersten Fassung des Altarbildes versetzt Caravaggio das Vermittlungsgeschehen der Inspiration in ein dramatisch aufgeladenes Ereignis. Dieses dramatische Moment wird in der zweiten Fassung durch die Vehemenz von Bewegungen noch gesteigert: die betonte Körperdrehung des Matthäus im Gegenüber zum Wirbel des Engels, in deren Kontrast sich ein spannungsgeladener, leerer und dunkler Zwischenraum der vermiedenen körperlichen Berührung herausbildet. Anders als in der ersten Fassung ist die Dramatik hier aber nicht aus dem Zueinander als real vorgestellter Personen entwickelt, sondern aus der formalen Konstellation von Figuren nach dem Schema des Evangelistenbildes, dessen Thronmotiv die erste Version noch vehement durchkreuzt hatte. Das *de-*

34 *Caravaggio*, Matthäus und der Engel, 1602, Öl auf Leinwand, 295 x 195 cm, Rom: San Luigi dei Francesi (Abb. 15).

35 Lavin vermutet, dass der Engel den zweiten Vers des ersten Kapitels anzeigt – jenen Vers, bei dem der Matthäus der ersten Fassung ins Stocken geraten war; vgl. *Lavin*, *Divine Inspiration* (s. Anm. 23), 81.

corum gewinnt die Überhand gegenüber der Naturwahrscheinlichkeit. Zwar mag der mit dem linken Bein auf einer Sitzbank am Tisch knieende Matthäus in szenischer Hinsicht ungewöhnlich erscheinen, doch ist er dafür durch das Zeichen des Nimbus als Heiliger ausgewiesen. Vor allem folgt die Darstellung des Matthäus in der formalen Komposition dem bewährten Bildtypus des über dem Evangelisten hereinschwebenden Engels. Caravaggio vermeidet, dem Dekret des Tridentinums entsprechend, jede ungewöhnliche und fremde (*insolita*) Darstellung, obwohl die Orientierung am Typus des Evangelistenbildes zu weitaus unwahrscheinlicheren Figuren führt als die aufdringliche Nähe, in welcher der Engel der ersten Fassung in die Niederschrift des Evangeliums eingreift, sich den Gesetzen der Schwerkraft unterwerfend.

Caravaggio unterstreicht den Kontrast von Natur und *decorum*, indem er die Szene der Inspiration in einen künstlichen Raum versetzt. Man versteht die ironische Note, wenn in dieser zweiten Fassung des Altarbildes statt des als plebejisch gebrandmarkten Fußes des Apostels der Fuß der nach vorn kippenden Sitzbank den Kontakt zum Betrachterraum herstellt. Die kippende Sitzbank lenkt den Blick auf die an der unteren Bildkante ins Bild gemalte Begrenzung des Bildraumes, die als eine Art Bühnenboden ausgearbeitet ist, zu dem der Betrachter aus der Untersicht der ersten Reihe im Parkett emporblickt. Caravaggio übersetzt zwar auf den ersten Blick die Inspiration nach dem Schema des Evangelistenbildes in die Form der Nachahmung einer möglichen Wirklichkeit, tatsächlich aber inszeniert er die Inspiration auf der Bühne und also im Raum einer ästhetisch disponierten, realitätsfernen, künstlerisch gebrochenen Form³⁶.

36 Zur Beziehung von Malerei und Bühnenkunst bei Caravaggio vgl. von Rosen, Caravaggio (s. Anm. 28), 64–101.

4. Zweierlei Inspiration

Die Anforderungen des *decorum* wandeln die Darstellung und mit ihr die in ihr vermittelte Idee der Inspiration. Caravaggio setzt nun auf die Darstellungskonvention, die das Inspirationsgeschehen als Vision und als Austausch der Blicke fasst, wo die Lebensnähe der ersten Version den Kontakt einer irritierenden Berührung gesetzt hatte. Die Verbalinspiration tauscht beide Male die Sphäre des Akustischen gegen die Medialität eines anderen Sinnes ein: einmal die Haptik, einmal das Visuelle. Die Berührung in der ersten Version lässt sich als Steigerung des Akustischen zur Unmittelbarkeit verstehen, doch zerbricht an ihr die Einheit der Darstellung in die Sphären des Berührens und des Berührtwerdens: Das Eingreifen des Engels lässt den Evangelisten, der dieses Eingreifen ohne Erwidern entgeistert hinnimmt, über seinem Text konsterniert zurück. Das zweite Bild verleiht der Unmittelbarkeit des visuellen Gegenübers zwar eine szenische Integration, die aber allein einem künstlich-künstlerischen Zusammenhang zu verdanken ist. Zwischen Engel und Evangelist entfaltet sich eine Kommunikation des Zeigens und des noch rätselnden Verstehens, die didaktische Konstellation einer dramatisch inszenierten Lehr-/Lernsituation, die aus dem Lebenszusammenhang in den Kunstraum des Theaters und zudem in den künstlerischen Typus des Autorenbildes übertragen ist. Das visionäre Inspirationsereignis geschieht im Raum der Kunst.

Zu den bildkünstlerischen Prinzipien Caravaggios gehört es, das theologische Rätsel der Inspiration in den Kategorien sinnlicher Wahrnehmung zu erforschen – nicht, um daraus Abstraktionen herzuleiten, sondern im Gegenteil: um den Realitätsgehalt der Inspiration näher zu beleuchten. Die beiden Fassungen des Altarbildes explizieren dazu zwei recht gegensätzliche Alternativen: Das Inspirationsgeschehen gehört entweder einer außerordentlichen und exklusiven Sphäre an, die den Empfänger auszeichnet, aber auch von seiner Lebenswirklichkeit trennt, in die ihn der Auftrag der Inspiration doch wiederum verweist. Hier scheint das Modell der Prophetie mit seinen Visionsmotiven am Werke. Oder

die Inspiration wird in der Lebenswirklichkeit selbst verortet und als Illusion einer möglichen realen Situation zur Darstellung gebracht – als natürliches Ereignis, aus dem eine übernatürliche Erkenntnis hervorgeht.

Bei Caravaggio führt das natürliche Widerfahrnis der Inspiration allerdings nicht zu höherer Erkenntnis, sondern stürzt den Adressaten in tiefste Verwirrung. Der Evangelist der ersten Fassung scheint mit der Niederschrift der Frohen Botschaft in menschlicher Sprache überfordert; er bietet jedenfalls offensichtlich keinen verlässlichen hermeneutischen Orientierungspunkt für die Lektüre des Evangeliums, wie ihn die Konstellation von Belehrung, Bühne und Bildung in der zweiten Fassung des Altarbildes durchaus denkbar erscheinen lässt. Dem Matthäus der visionären Inspiration kann sich die Hermeneutik des Evangeliums anvertrauen, während die Inspiration durch Berührung letztlich nicht einmal auf die Person des Evangelisten gerichtet scheint, sondern eigentlich auf das Buch vor ihm, dem Ort der Berührung von Engel- und Menschenhand. Caravaggio geht hinter die weitläufigen Kontroversen um göttliche und menschliche Autorschaft der Bibel zurück auf die neutestamentlichen Ursprünge des Inspirationsgedankens: die Geisthaltigkeit der heiligen Schriften. Seine beiden Altarwerke für die Contarelli-Kapelle liefern nicht ästhetische Gegenstände religiöser Betrachtung, sondern stecken ästhetische Wege religiöser Erkenntnis ab, indem sie sinnliche Wahrnehmungen zum Medium theologischer Reflexion erheben.

Informationen zum Autor

[Reinhard Hoeps](#), geb. 1954. 1974–1980 Studium der katholischen Theologie, Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn und Bochum. Promotion 1983, Habilitation 1988. 1983–1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Oberassistent an der Universität zu Köln. 1993–2020 Professor für Systematische Theologie und ihre Didaktik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster. Dort 1998–2020 Leiter der Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie, theologische Ästhetik und Bilddidaktik. Herausgeber des Handbuchs der Bildtheologie (2007–2021).

Schlagwörter

Bilderdekret des Tridentinums, Caravaggio, Engel, Evangelistenbild, Inspiration, Matthäus

Vom Blockbuch bis zur Zürcher Bibel

Die Illustration der Apokalypse zwischen Spätmittelalter und Reformation

Die Inkunabeln und Bibeldrucke gelten seit Jahrhunderten als ein besonderer Schatz der Württembergischen Landesbibliothek.¹ Alle wichtigen Zeugnisse vom Druck Johannes Gutenbergs (Druck von 1454; B 42 – GW 4201) und der 36-zeiligen Bibel (dem zweiten oder dritten Druck des lateinischen Bibeltexes²; B 36 – GW 4202) an sind vorhanden, ebenso ein gutes Beispiel des Blockbuchs zur Apokalypse³ aus dem 15. Jahrhundert (entstanden vor 1467).⁴ Deshalb eignet sich die Ausstellung der

- 1 Vgl. schon *Wilhelm von Humboldt*, Über die Herzogliche Bibliothek in Stuttgart: Tagebuch der Reise nach Paris und der Schweiz, 26. Sept. 1789, in: Albert Leitzmann (Hg.) *Wilhelm von Humboldts Tagebücher*. Erster Band 1788–1798, Berlin 1916, 151, online: <https://archive.org/details/gesammelteschri14humbuoft/page/150/mode/2up> (Abruf 28.06.2022). Einen Grundbestand bildet die Sammlung Lorck (vgl. *Christian Herrmann*, *Bibelsegen und Bibelfleiß – die Sammlung Lorck*, in: Carl Eugens Erbe. 250 Jahre Württembergische Landesbibliothek. Begleitband zur Ausstellung 2015, hrsg. von Vera Trost in Zusammenarbeit mit Hans-Christian Pust, Stuttgart 2015, 78–83).
- 2 Vgl. den Gesamtkatalog der Wiegendrucke (GW) s. v., online: <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW04202.htm> (Abruf 14.04.2022).
- 3 Zu den Blockbüchern der Apokalypse s. bes. *Heinrich T. Musper*, *Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia pauperum*, München 1961 (Bd. I: Text, Bd. II: Tafelband Apokalypse), und *Elke Purpus*, *Die Blockbücher der Apokalypse*, Marburg 1999.
- 4 Württembergische Landesbibliothek (WLB) Stuttgart: Xyl.Inc.1, online: https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=10310&tx_dlf%5Bpage%5D=1 (Abruf 14.04.2022).

Landesbibliothek (2022) vorzüglich dazu, die Geschichte der Bibelillustration vom Blockbuch bis zu den reformatorischen Bibeln zu vergegenwärtigen und sie zur Geschichte des Bibeltextes zu korrelieren.⁵

Die Apokalypse verdient dabei besondere Aufmerksamkeit, denn sie wurde vom Blockbuch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts umfangreicher als alle anderen neutestamentlichen Schriften illustriert. Zudem vollzog sich eine markante Veränderung in der Überlieferung des Werks: Der lateinische Bibeltext bestimmte die Rezeption der Apokalypse und ihrer Übersetzungen bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, daher auch Albrecht Dürers berühmte Apokalypse. Dürers Apokalypse löste das Werk aus dem Verbund mit den johanneischen Schriften, der bis dahin die Interpretation beeinflusst hatte. Die Bibeln der reformatorischen Bewegungen vollzogen einen noch radikaleren Schritt und übertrugen den griechischen Text, den Erasmus von Rotterdam 1516 edierte und der Abweichungen von der lateinischen Bibel enthielt. Die bildliche Darstellung änderte sich zum zweiten Mal komplex (und manchmal verzögert).

Dem Zusammenhang von Wort und Bild in der Apokalypse-Illustration ist daher im vorliegenden Beitrag nachzugehen. Anhand ausgewählter Beispiele vergegenwärtigt er die Voraussetzungen – die lateinische Bibel (Abschnitt 1) und ab 1516/1522 das griechische Neue Testament (Abschnitt 5) – sowie die Entwicklungen: Der erste große Einschnitt vollzieht sich zwischen dem Blockbuch (Abschnitt 2; lateinischer Text) und der Kölner Bibel von 1478/79 (Abschnitt 3; Übersetzung des lateinischen Textes): Die Antichristlegende entfällt aus den Bildern zur Apokalypse. Der zweite Einschnitt folgt nach der Kölner Bibel: Während diese wie die anderen frühen lateinischen und volkssprachlichen Drucke die Apokalypse in die Gesamtbibel einordnet, isoliert Dürer sie in seiner

5 Vgl. den Katalog zur Ausstellung: *Christian Herrmann* (Hg.), *Bildfromm? Die Bibel in Bildern, Ostfildern 2022*. Die Relation zwischen Bild und Text spricht in diesem Band bes. folgender Aufsatz an: *ders.*, *Sehen und Glauben. Beobachtungen zur Motivation und Gestaltung von Illustrationen in Bibelausgaben*, in: ebd. 21–47.

Holzschnittausgabe (Abschnitt 4); die geschichtlich-endgeschichtliche Deutung der Apokalypse gewinnt dadurch den Vorrang gegenüber der gesamtbiblischen Lektüre. Schließlich veranlasst die griechische Edition durch Erasmus einen dritten Einschnitt; der griechische Text und dessen Übersetzung durch Martin Luther zwingen zu Korrekturen in der Illustration, die sich wegen der Ausstrahlung Dürers ein wenig verzögern (Abschnitt 5).⁶

1. Gutenberg und die lateinische Bibel

Die Herstellung von Blockbüchern und Inkunabeln unterschied sich. Gutenberg modernisierte um 1450 die Druckpresse und führte den Lettern- und Buchdruck ein. Er verwendete eine zähflüssige Druckerschwärze, die das Papier nicht durchdrang, so dass sie den zweiseitigen Druck gestattete. Dank dieser technischen Neuerungen konnte er die ganze Bibel drucken.

6 Der vorliegende Beitrag muss sich auf eine Übersicht beschränken. Der begrenzte Raum erlaubt weder eine Gesamtdarstellung noch einen Rückblick auf die ältere Ikonographie zur Apokalypse. Eine Übersicht über die bildliche Darstellung der Apokalypse in der Kunstgeschichte gibt *Gertrud Schiller*, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 5: Die Apokalypse des Johannes. Textteil/ Bildteil, Gütersloh 1990/1991. Beispielhafte Zyklen, die noch antike Einflüsse atmen, finden sich in der Trierer Apokalypse und in nachantiken Fresken (dazu *Monika E. Müller*, *Omnia in mensura et numero et pondere disposita. Die Wandmalereien und Stuckarbeiten von San Pietro al Monte di Civitate, Regensburg 2009*). In die Bibeln vor Luther führen *Walter Eichenberger/Henning Wendland*, *Deutsche Bibeln vor Luther. Die Buchkunst der achtzehn deutschen Bibeln zwischen 1466 und 1522*, Hamburg ²1983 ein. Die Holzschnitte von 1478 bis 1530 bespricht *Heike Stöcklein*, *Illustrierte Offenbarung. Holzschnittillustrationen der Johannes-Apokalypse in deutschen Bibeln*, Leipzig 2019, die Illustration der Lutherbibel von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts *Philipp Schmidt*, *Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700: Ein Stück abendländische Kultur- und Kirchengeschichte. Mit Verzeichnissen der Bibeln, Bilder und Künstler*, Basel 1962. An älterer Literatur sei *Hildegard Zimmermann*, *Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1924, genannt.

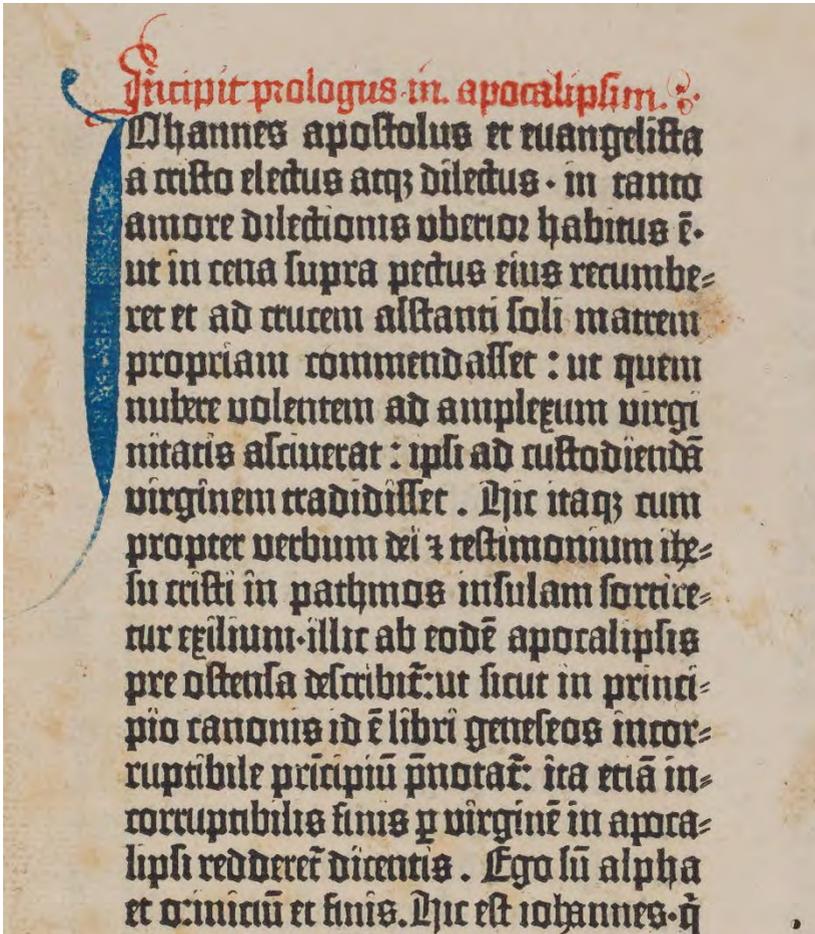


Abb. 1 Incipit zum Prolog für die Apokalypse und erste Zeilen des Prologs, Gutenberg-Bibel (Stuttgarter Exemplar), Mainz um 1454 (Bb lat.1454 01, Bd. 2, Seite 1283).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

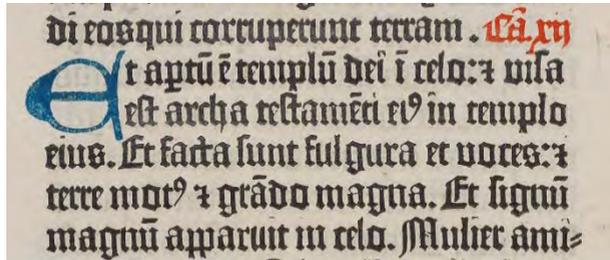


Abb. 2 Der Beginn von Offb 12 in der Gutenberg-Bibel (Stuttgarter Exemplar), Mainz um 1454 (Bb lat.1454 01, Bd. 2, Seite 1290).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

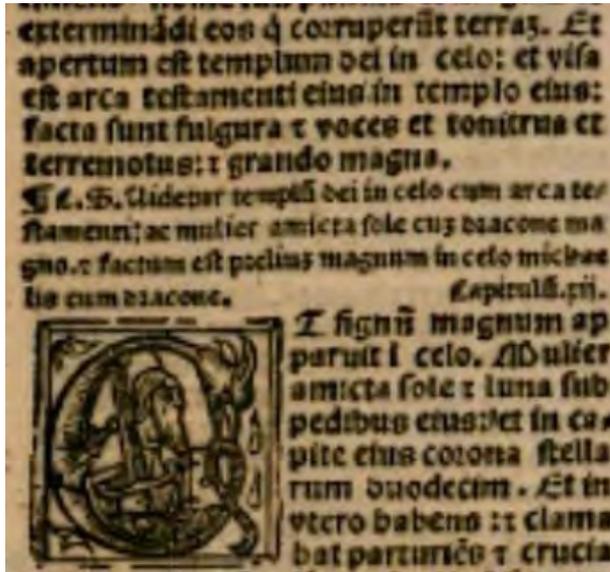


Abb. 3 Der Beginn von Offb 12 in der Stuttgarter Vulgata, Lyon 1519 (B lat.1519 01, Seite 1050).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Die Handschrift der lateinischen Bibel, die Gutenberg benützte (Abb. 1–3), enthielt altertümliche Elemente. Namentlich war die heutige Kapitelgliederung des Neuen Testaments schon einige Zeit vor ihm entstanden (um 1200), die Kapitelgrenzen in der Mitte der Apokalypse hatten sich aber noch nicht verfestigt. Die meisten Stränge der lateinischen Überlieferung verbanden Offb 11,19 mit Kapitel 12.⁷ Dem folgte Gutenberg und bei ihm erscheint die Himmelsfrau vor der Bundeslade (der heutige Vers 11,19 ist bei ihm 12,1; s. Abb. 2). Erst kurz vor der Übersetzung Luthers setzte sich durch, das neue Kapitel mit den Worten zu beginnen: „Und ein großes Zeichen erschien im Himmel: eine Frau, bekleidet mit der Sonne [...]“ (*et signum magnum apparuit in celo*⁸ *mulier amicta sole* [...])⁹; der Vulgatadruck aus Lyon von 1519 dokumentiert das (Abb. 3; dort im normalen Schriftsatz die heutige Kapitelgrenze, in Kleindruck der ältere Textaufbau⁹).

Die Bildelemente aber beschränkte Gutenberg in seiner berühmten Bibel auf Initialen und Verzierungen¹⁰ (in Abb. 1 der verzierte Anfangstext, das „Incipit“, zur Apokalypse); und die lateinischen Bibeldrucke nach ihm übernahmen die Priorität des Textes.¹¹ Deswegen wurden sie

7 Der Vulgatatext der Apokalypse war von Hieronymus nicht neu erarbeitet worden, sondern einer der Stränge der altlateinischen Überlieferung. Eine Edition aller Stränge bietet Roger Gryson (Hg.), *Apocalypsis Johannis, Vetus Latina*, Bd. 26/2, Freiburg i. Br. 2003. Die Gliederungen der *Vetus Latina* bespricht er ebd., 62–77.

8 Heutiger Vulgatatext: „paruit in caelo“

9 Der ältere Textaufbau wird dabei nicht nach Gutenberg, sondern nach einer Drittfassung zitiert: „Videtur templum [...]“ statt „et apertum est templum [...]“. Die Vielfalt der lateinischen Textgeschichte setzt sich am Übergang zu Offb 13 fort (dort noch in der Lutherübersetzung spürbar).

10 Die Schmuckelemente sind unter <http://www.gutenbergdigital.de/gudi/dframes/index.htm> (Abruf 15.04.2022) wiedergegeben.

11 Initialen, Zierelemente und der Wechsel zwischen roter und schwarzer Tinte genügten in den frühen Drucken (z. B. der erwähnten 36-zeiligen Bibel) zur Anschaulichkeit; Literatur zum Stuttgarter Exemplar der 36-zeiligen Bibel unter <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/bibeln/bestand/kostbarkeiten/36-zeilige-bibel/> (Abruf 05.07.2022).

wenig bebildert; die gerade erwähnte Lyoneser Ausgabe von 1519, die zur Zeit der Reformation in Gebrauch war, begnügte sich mit einem bescheidenen Autorenbild (Abb. 4) und Schmuckinitialen.¹²



Abb. 4 Das Autorenbild zur Apokalypse, eingefügt in die linke Spalte des fortlaufenden Textes, Stuttgarter Vulgata, Lyon 1519 (B lat.1519 01, Seite 1044). Der Auftrag „scribe“, „schreibe“, zitiert Offb 1,11.
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Der lateinische Bibeldruck ist für die Ikonographie dennoch von größtem Belang. Denn er enthält nicht nur den bis 1516 (Erasmus) bzw. 1522 (Luthers Septembertestament) maßgeblichen Bibeltext, sondern

12 Zum Stuttgarter Exemplar der in Lyon 1519 gedruckten Vulgata s. die Beiträge in *Martin Brecht/Eberhard Zwink* (Hg.), *Eine glossierte Vulgata aus dem Umkreis Martin Luthers. Untersuchungen zu dem 1519 in Lyon gedruckten Exemplar in der Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek, Vestigia Bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibelarchivs Hamburg*, hrsg. von Heimo Reinitzer; Bd. 21, Stuttgart/Bern 1999.

außerdem den alten Prolog, dessen Wurzeln ins 4. Jahrhundert zurückreichen¹³ und der die damalige Auslegung bestimmte (Tab. 1)¹⁴.

Der Seher war diesem Prolog zufolge mit dem Evangelisten zu identifizieren und die Apokalypse, das Ende der Bibel, bildete das Pendant zur Genesis, dem Anfang des Kanons (s. den Ausschnitt in Tab. 1). Hinweise auf die Plagen aus Offb 6–18 dagegen enthielt der Prolog noch nicht; diese Plagen interessierten in der spätrömisch-frühbyzantinischen Ära weniger als heute.¹⁵

Aus heutiger Perspektive überraschend, weist der Prolog zudem Maria eine Rolle im Offenbarungsgeschehen zu. Die entsprechende Notiz wurde womöglich nachträglich in den Text eingefügt; der Text ist jedenfalls ohne sie gut verständlich, und in einer alten Referenz fehlt sie.¹⁶ In

13 Der Prolog fußte auf dem sog. monarchianischen Prolog des 4. Jahrhunderts zum Johannesevangelium; s. die Untersuchung bei *Gryson*, *Apocalypsis* (s. Anm. 7), 55 f.

14 Zur Überlieferung des Prologs s. die Angaben bei *Donatien de Bruyne*, *Préfaces de la Bible latine*, Namur 1920, 261, und im Apparat von *Gryson*, *Apocalypsis* (s. Anm. 7), 104–106 (nach 55–61). Die Hinweise bei *Robert Bellamy*, *A Paleographical Puzzle*, Morrisville (NC) 2012, bes. 62–80, befriedigen nicht.

15 Übersicht über die ältere Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der Apokalypse bei *Georg Kretschmar*, *Die Offenbarung des Johannes. Die Geschichte ihrer Auslegung im 1. Jahrtausend*, Stuttgart 1985.

16 Im sog. spanischen Prolog heißt die Referenzaussage (im Ausschnitt; zitiert nach *Gryson*, *Apocalypsis* [s. Anm. 7], 60): „ut quemadmodum per Moysen [...] incoatio libri Geneseos ab incorruptibili principio sumpsit exordium, ita per Iohannem prae ceteris dilectum discipulus in novi testamenti clausula finis incorruptibilis redderetur dicente ipso qui in Moysen et in Iohanne locutus est: Ego sum α et ω , primus et novissimus, principium et finis [...]“; in Übersetzung (M.K.): „damit, wie durch Mose [...] die Grundlegung des *Buches Genesis ihren Beginn beim verderbnisfreien Anfang genommen hat, so durch Johannes, den geliebtesten Jünger, am Schluss des Neuen Testaments das verderbnisfreie Ende wiedergegeben würde*, wo der, der durch Mose und in Johannes [= im Johannesevangelium] geredet hat, *spricht ‚Ich bin α und ω , der Erste und der Letzte, Anfang und Ende‘ [...]*“ (kursiv die Parallelaussagen zum in Tab. 1 zitierten älteren Prolog).

Tabelle 1: Der Prolog zur Apokalypse in den Vulgata-Ausgaben von Gutenberg bis zur Reformationszeit (z. B. in der Ausgabe Lyon 1519)	
Transkript des Textes nach der Gutenberg-Bibel (vgl. Abb. 1; Auszug) ¹⁷	Übersetzung (M. K.)
Johannes apostolus et evangelista a cristo electus atque dilectus · [...] cum propter verbum dei et testimonium ihesu cristi in pathmos insulam sortiretur exsilium · illic ab eodem apocalypsis praeostensa describitur: ut sicut in principio canonis, id est libri Geneseos, incorruptibile principium praenotatur: ita etiam incorruptibilis finis per virginem in apocalypsi redderetur dicentis. Ego sum alpha et o: initium et finis [...]. [Es folgen Angaben zur Vita des Johannes.]	Johannes der Apostel und Evangelist, der von Christus Erwählte und Geliebte [...] als ihm die Verbannung den Weg nach Patmos ¹⁸ wegen des Wortes Gottes und des Zeugnisses Jesu Christi zuwies, wurde dort von ihm die Offenbarung niedergeschrieben, die ihm zuvor gezeigt wurde, damit – wie am Anfang des Kanons, das heißt des Buches Genesis, der verderbnisfreie Anfang angezeigt wird – so auch durch die Jungfrau das verderbnisfreie Ende wiedergegeben würde in der Offenbarung dessen, der spricht „Ich bin das Alpha und O, Anfang und Ende“ ¹⁹ [...].

der Überlieferung ab dem 8./9. Jahrhundert ist sie gut nachgewiesen und vollends seit dem Spätmittelalter tief im lateinischen Text verankert. „Durch“ die Jungfrau Maria („per virginem“), freier übersetzt „dank ihrer“, – besagt sie – wurde dem Evangelisten möglich, das Ende wiederzugeben, in dem das Verderben weiche, das nach dem „verderbnisfreien Anfang“ eintrat (d. h. mit dem Sündenfall in der Schöpfung).²⁰

17 Ich löse hier und in allen folgenden Transkriptionen die Ligaturen auf.

18 Der Prolog zitiert den lateinischen Text von Offb 1,9 mit einer kleinen Abweichung: Statt „fui in insula“ („ich, Johannes, war auf der Insel“) schreibt er „in insulam“. Diesen Akkusativ der Richtung gebe ich durch „Weg nach“ wieder.

19 Zitat nach Offb 21,6; vgl. 22,13.

20 Der Sündenfall wird nicht explizit erwähnt, ist jedoch im Motiv des Verderbens vorausgesetzt

Die Rolle Marias widerspricht dem Bibeltext und ist nur aus der nachbiblischen Erinnerungskultur zu begreifen: Jesus vertraute seine Mutter laut Joh 19,25–27 dem anonymen Jünger an, der als einziger nach Golgota gekommen war. Dieser Jünger – nach spätantik-mittelalterlicher Überzeugung der Evangelist und Seher – nahm Maria „in seine Hut“ (wie man Joh 19,27 übersetzte²¹); so weit die Bibel. In der Schlussfolgerung des Prologs stand Johannes daraufhin Jesus und seiner Mutter so nahe, dass die Mutter quasi zur Mittlerin dafür wurde, dass er die Offenbarung erhielt.

In der kritischen Vulgata-Edition²² findet sich dieser Prolog mit seiner stilisierten Erinnerung nicht mehr, und heute ist er so gut wie unbekannt. Doch die Leserinnen und Leser der lateinischen Bibel vor der Reformation begegneten ihm als der maßgeblichen Einführung ins Werk.

2. Das Blockbuch zur Apokalypse

Die Blockbücher des 15. Jahrhunderts benützten ein anderes Druckverfahren, den alten (in China lange vor Europa bekannten) Holzdruck (die Xylographie): Bilder und Begleittexte wurden seitenverkehrt in Holz geschnitten und mit Tinte eingefärbt, dann das Papier auf den Holzblock gelegt und die Szene der Holztafel auf das Papier abgerieben. Auf diese Weise entstand das seitenrichtige Druckbild. Die Tinte schlug bei diesem Verfahren zur Gegenseite durch, so dass diese leer bleiben oder ein neues Blatt gegengeklebt werden musste. Volltexte waren daher, wenn man den damals üblichen Umfang von bis zu 50 einseitig bedruckten Blättern nicht sprengen wollte, schwer wiederzugeben.²³ Ausgeglichen

21 Er „empfienge sy in sein huete“, schrieb die Otmar-Bibel von 1518 zur Stelle (Bibel deutsch der ander tail [Österreichische Nationalbibliothek Wien: 4.E.22], online: <https://books.google.de/books?id=0hxJAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false> [Abruf 15.04.2022]).

22 Robert Weber/Roger Gryson, *Biblia Sacra Vulgata. Editio quinta*, Stuttgart 2007.

23 Der Vorrang lag, auch wenn Texte zusätzlich mit der Hand nachgetragen wurden (was in der sog. Chiroxylographie geschah), auf dem Bild.

wurde dieser Nachteil aber durch die Konzentration des Textes auf plastische Aussagen und die Kombination von Illustration und Text. Das Kolorieren der Szenen war üblich und wertete die Bilder auf.²⁴

Inhaltlich ersetzte das Blockbuch zur Apokalypse den Prolog der Bibeldrucke durch die Johanneslegende.²⁵ Diese erzählte der Holzschneider in Anlehnung an die *Legenda aurea*²⁶, die bedeutendste Heiligengeschichte des Mittelalters: Der Evangelist sei wegen seiner Predigt nach Rom zitiert, dort verurteilt und nach einem gescheiterten Versuch der Hinrichtung nach Patmos verbannt worden, erfahren wir; Abbildung 5 zeigt die Verschiffung des wegen seiner Predigt denunzierten Johannes nach Rom.

In der Mitte des Werks entfernten die Holzschnitte sich vom Bibeltext. Denn der Künstler berücksichtigte die Antichristlegende, die sich im Mittelalter ausgebildet und an den Apokalypse-Text angelagert hatte (erstes Blatt zu dieser Legende in Abb. 6). Die Bildschöpfung des Blockbuchs war insofern „moderner“ als der zeitgenössische Bibeltext, freilich auf Kosten biblischer Genauigkeit (im Text der Apokalypse begegnet der Begriff „Antichrist“ nie).

Das Schlüsselbild des Blockbuchs allerdings, die Wiedergabe der Himmelsvision von Offb 4–5, folgt einer alten Auslegung. Diese hatte der donatistische Bischof Tyconius am Ende des 4. Jahrhunderts (also in der Epoche des oben zitierten Prologes) begründet. Tyconius wurde im Mittelalter nicht direkt zitiert, weil seine donatistische Strenge umstritten war, entfaltete aber dank der Rezeption durch Augustin und viele

24 Wenn mit der Hand nachgearbeitet wurde, ist genauerhin von Chiroxylographie zu sprechen.

25 Letzte Szenen der Johanneslegende und die Szene mit dem Tod des Johannes folgen am Ende des Blockbuchs; eine Übersicht – ausgehend vom Stuttgarter Exemplar – siehe unter <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/alte-und-wertvolle-drucke/bestand/xylographen-einblattdrucke/inhalte-der-blockbuecher/welche-inhalte-behandeln-die-blockbuecher/> (Abruf 16.04.2022).

26 Übersetzung der Johanneslegende in: Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1979, bes. 358–360 und 583–590.



Abb. 5 Johannes wird per Schiff nach Rom zu Domitian gebracht (Spruchband „sanctus iohannes romam mittitur [...]“), Ausschnitt aus der Johanneslegende, mit der das Blockbuch beginnt, Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 1r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 6 Obere Szene: Der Antichrist lässt Henoach und Elia töten (eine Bildentwicklung aus der Erzählung von den zwei Zeugen in Offb 11). Untere Szene: Der Antichrist verlockt Menschen durch Wunder und bedroht, die ihm nicht folgen, mit dem Tod (in der Apokalypse nicht grundgelegt), Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 15r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

andere größte Wirkung. Das Buch mit den sieben Siegeln aus Offb 5 war für ihn keineswegs schwer verständlich (wie es das nach heute verbreiteter Auffassung ist), sondern höchst plastisch zu deuten: Es meine die beiden Testamente („utrumque testamentum“), von außen das alte („a foris vetus“), von innen das neue („ab intus novum“), weil es im alten verborgen sei.²⁷

Das Blockbuch vereinfacht die Darstellung der Pointe; statt auf Innen- und Außenseite schreibt es „vetus testamentum et novum“ in das Buch hinein, das Christus in der Gestalt des Lammes aufschlägt (untere Szene der Abb. 7). Die obere Szene erläutert, warum Christus dazu befügt ist: Er, das Lamm Gottes, ist im Thronsaal Gottes und damit als Person der Trinität zu deuten. Er ist, nun mit den Worten des oberen Medaillons gesagt, in seiner Gottheit als der zu beschreiben, vor dem nichts gebildet (= geschaffen) ist und nach dem kein (anderer) Gott sein wird (linke aufgeschlagene Seite: „ante me non est formatum“²⁸, rechte aufgeschlagene Seite: „deus post me non erit“).

Die beiden zentralen Textelemente – die Definition des Buches aus Offb 5 als Bibel und die Proklamation „vor mir ist nichts gebildet“ – stammen nicht aus der Apokalypse. In doppelter Weise also verlässt das Blockbuch den Bibeltext, durch die Eintragung des Antichristen und durch

27 Tyconii Afri Expositio Apocalypseos, hrsg. von Roger Gryson, Corpus Christianorum: Series Latina, Bd. 107A, Turnhout 2011, Abschnitt II 15, 133; vgl. *Pseudo-Augustin*, hom. 4 in Apc., Patrologiae cursus completus: Series Latina, Bd. 35, Paris 1841, Sp. 2423; *Beda*, exp. Apc. zu 5,1, hrsg. von Roger Gryson, Turnhout 2001, 287; *Ambrosius Autpertus*, exp. Apc. zu 5,1, hrsg. von Robert Weber, Turnhout 1975, 231; *Commemoratorium a Theodulfo auctum* zu 5,1, hrsg. von Roger Gryson, Corpus Christianorum: Series Latina, Bd. 107, Turnhout 2003, 314.

28 Im Blockbuch steht das Neutrum „formatum“, damit die Leserinnen und Leser den Bezug auf die Schöpfung (das „principium“) herstellen können. Der Bibeltext, auf den angespielt wird (Jes 43,10), würde das Maskulinum verlangen („formatus“; s. unten Tab. 2). Der freie Umgang des Blockbuchs mit dem Bibeltext gilt nicht nur für die Apokalypse, sondern für alle biblischen Schriften.



Abb. 7 Der Thronsaal Gottes, das Lamm mit den sieben Hörnern und das himmlische Buch, Illustration des Blockbuchs zu Offb 4–5, Ausschnitt, Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 4v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

die solenne Darstellung der Himmelsvision (am Rande des Ausschnitts von Abb. 7 sind die Evangelistensymbole und himmlische Könige zu sehen, eine Fortschreibung der Lebewesen und Ältesten um Gottes Thron aus Offb 4–5). Indes korrespondieren gerade diese Zusätze zu einem Anliegen des Prologs aus der gedruckten Bibel (bzw. zum Prolog von Vulgatahandschriften vor dem Druck Gutenbergs). Die Apokalypse sei das notwendige Pendant zur Genesis, hieß es dort, weil im Buche Genesis die Schöpfung beschrieben werde, in der Apokalypse aber Christus spreche „Ich bin das Alpha und O, Anfang und Ende“ („Ego sum alpha et o: initium et finis“; vgl. bes. Offb 22,13).

Die Himmelsvision und Worte Christi in der Apokalypse lösen mithin ein theologisches Problem, das die altkirchliche und mittelalterliche Christenheit bekümmerte: Wie kann Christus vor und über der Schöpfung gedacht werden, wo er doch aus Maria und damit in der Zeit geboren ist? Nach seiner Gottheit ist er – so die Antwort des Blockbuchs – im Himmel zu schauen und somit über, vor und nach aller Zeit. Fleisch geworden aber ist er als das Lamm Gottes, das für die Menschen in den Tod geht und aufersteht; das Lamm Gottes erscheint in der unteren Szene daher zusammen mit dem Kreuz und der Auferstehungsfahne.²⁹

Nicht nur von der Endgeschichte, sondern noch bedeutsamer von Christi göttlicher Hoheit erzählt also das Blockbuch zur Apokalypse. Es veranschaulicht Christi schöpferische und rettende Kraft durch das Bild des Himmels (Abb. 7) und vergegenwärtigt, wie er sich gegen seinen Widersacher, den Antichristen, durchsetzt (Antichristlegende). Hohe Theologie gewinnt eine volkstümliche Bildgestalt. Dem Heidelberger Exemplar des Blockbuchs ist daraufhin (anders als dem Stuttgarter Exemplar) eine deutsche Übersetzung beigegeben.³⁰ Es spricht auch Menschen an, die des Lateinischen nicht oder nur begrenzt mächtig sind.

29 Zur Fahne als Auferstehungssymbol s. *Gerd Heinz-Mohr*, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf/Köln ⁶1981, 99.

30 Universitätsbibliothek (UB) Heidelberg: Cod. Pal. germ. 34, online: <https://doi.org/10.11588/diglit.334#0128> (Abruf 24.11.2023).



Abb. 8 Das Autorenbild im Blockbuch, Illustration zu Offb 1,9–11, Ausschnitt, Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 2v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Das Autorenbild (Abb. 8) fasst die Intention des Blockbuchs zusammen. Johannes sitzt dort auf der grünen Insel Patmos. Er lauscht auf den Engel, der ihm gebietet, „was du siehst (!), das schreib in einem Buch“ („Quod vides scribe in libro“). So weit entspricht der Text der lateinischen Bibel (Offb 1,11).³¹ Dann deutet er das Buch: Es ist das „Buch des Lebens“ („liber vitae“). So steht es weder im griechischen noch im lateinischen Text, weshalb die Illustration des Vulgatadruckes auf diese Explikation verzichten muss (s. oben Abb. 4).³² Doch das lateinische Blockbuch und die deutsche Übersetzung, die auf dem Zwischenblatt

31 Griechisch heißt es genauer: εἰς βιβλίον („in eine Schriftrolle“, Offb 1,11). Doch dieser Unterschied braucht uns hier nicht zu beschäftigen.

32 In der Vulgataausgabe von Lyon 1519 heißt es in Offb 1,11 wie in der heutigen Vulgata-Edition kürzer: „scribe in libro et mitte [...].“

des Heidelberger Blockbuch-Exemplars eingefügt ist, sind sich sicher: Johannes schreibt seine Visionen und Bilder „in libro vit(a)e“, „in das buoch des lebens“.³³

In der Apokalypse begegnet dieses Buch später als das Verzeichnis der Menschen, die gerettet werden („liber vitae“, Offb 3,5 Vulgata usw.). Im großen Bogen zur Schöpfung spielt es zugleich auf das irdische Leben vor Gott an. Trotz der Rede vom Antichristen strahlt das Blockbuch darum große Zuversicht aus: Das Leben ist – wenn ich das mit dem Prolog kombiniere, den das Blockbuch kennt, ohne ihn zu zitieren – eingespant in den Raum zwischen dem jeder Verderbnis freien Anfang und dem ebenso von Verderbnis freien Ende, das Gott in Christus den Menschen bestimmt.

Die Zuversicht rundet sich in der Schluss-Szene. Das Blockbuch zitiert dort ausnahmsweise umfangreich den Bibeltext (s. das Spruchband in Abb. 9), freilich mit charakteristischen Abweichungen am Anfang und Ende: Während die Gutenbergbibel Christi Auftrag aus Offb 22,10 korrekt nach der Vulgata wiedergibt („ne signaveris“, „versiegle nicht“), schreibt das Blockbuch „designaveris“, „du sollst deutend darstellen“ (Zeile 1 des Spruchbandes; textgeschichtlich eine n-d-Verlesung), und während die Gutenbergbibel den Schluss-Segen der Apokalypse mit den Worten ausdrückt „die Gnade unseres Herrn Jesu Christi sei mit euch allen“ („gratia domini nostri ihesu cristi cum omnibus vobis“; schon ihrerseits abweichend vom heutigen kritisch rekonstruierten Ausgangstext der Vulgata), konkretisiert das Blockbuch, die Gnade „unseres Jesus“ sei „mit uns (!) allen. amen“ („gratia nostri ihesu cum omnibus nobis. Amen“). Die Bildkonzeption und diese ihre Intention beeindruckt, so gewiss (oder gerade weil) das Blockbuch sich ohne Scheu vom Bibeltext entfernt.

33 Heidelberger Blockbuch, UB Heidelberg: Cod. Pal. germ. 34 (s. Anm. 30), Blatt 46r.



Abb. 9 Der segnende Christus und Johannes, Schlussillustration zur Apokalypse (näherhin zu Offb 22,10–21), Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 45r).³⁴
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

34 Nach dieser Szene folgt noch der Abschluss der Johannesvita.

3. Eine illustrierte Übersetzung der Vulgata: die Kölner Bibel

Die Bilder des Blockbuchs entstanden vor 1467 und sind unabhängig davon, ob der Entwurf vor die Gutenbergbibel zurückreicht oder in die 1450er/1460er Jahre gehört, älter als die Holzschnitte in den Bibeldrucken. Nicht nur die lateinischen Drucke priorisierten nämlich, wie geschildert, das Wort. Der erste Druck einer Übersetzung der lateinischen Bibel ins Deutsche, die Mentelin-Bibel von 1466, und die nächstältesten deutschsprachigen Editionen verzichteten gleichermaßen auf Illustrationen.³⁵

Erst 1475 erfolgte der Dambruch: Einzelne Offizinen begannen, ihre Bibeldrucke durch Illustrationen aufzuwerten.³⁶ Schon drei Jahre später folgte dem hohe Kunst. 1478/79 erschien in Köln eine niederdeutsche Bibel in zwei Ausgaben, die hervorragende Holzschnitte eines unbekanntes Künstlers enthielt (da sie niederrheinisch und niedersächsisch publiziert wurde, ist von zwei Kölner Bibeln zu sprechen; GW 4307 und 4308).³⁷ Das Alte Testament bebilderte der Holzschneider reich, im Neuen Testament dagegen beschränkte er sich auf Eröffnungsbilder zu den Evangelien und die Illustration der Apokalypse.³⁸

35 urn:nbn:de:bvb:12-bsb00036981-0 (Abruf 14.04.2022); dort bibliographischer Nachweis: *Hain/Copinger* 3130. Bibelsammlung Stuttgart 2,1 E 1. *Ritter*, Inc. alsac. II, 120. *Schorbach*, Mentelin 3. *Pell-Pol* 2368. IGI 1708. BMC I, 52 (IC. 506). *Goff* B 624.

36 1475 fügte Günther Zainer kleine Erzählszenen in die Initialen ein (GW 4298) und gab Jodokus Pflanzmann einer Bibel grobe Holzschnitte allgemeiner Thematik bei (GW 4297), beides in Augsburg. Vgl. *Eichenberger/Wendland*, Bibeln (s. Anm. 6), 29–38 und 40–44.

37 Vgl. bes. *Rudolf Kautzsch*, Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479, Straßburg 1896; *Hildegard Reitz*, Illustrationen der „Kölner Bibel“, Köln 1959, und *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 46–55, 68–109.

38 Die verbreitete Meinung, nur die Apokalypse sei in den frühen Wiedergaben des Neuen Testaments illustriert worden, vereinfacht diesen Befund.

In der Apokalypse verzichtete er notwendigerweise auf die Bilderfolge zum Antichristen. Diese hatte in einer Bibelausgabe keinen Platz, weil sie den Bibeltext verließ.³⁹ Die endgeschichtliche Dimension des Blockbuchs tritt deshalb in der Kölner Bibel zurück, was der Holzschneider durch eine zweite Maßgabe unterstreicht: Die Illustrationen enden bei Offb 14 (Abb. 11). Ein einziges Bild muss für die großen Szenen der Apokalypse von der Ernte Gottes (Offb 14,15 f.; rechts in der Abbildung), der verführerischen Weltfrau auf dem Drachen (Offb 17; links in der Abb. 11) und dem Mühlstein, der die Weltstadt zerstört (Offb 18; in der Mitte der Abb. 11), reichen. Wer gar das himmlische Jerusalem finden will, die im Blockbuch selbstredend hochbeachtete Schlussvision von Offb 21–22 (Abb. 10), muss im rechten oberen Bildrand mühsam danach suchen. Die endgeschichtliche Pointe wandelt sich – plakativ gesagt – zum ethischen Impuls, der vordergründigen Schönheit der irdischen Welt nicht zu erliegen.⁴⁰

39 Umgekehrt wurde die Erzählung vom Antichristen auch selbständig in einem Blockbuch publiziert. Exemplare sind vor allem in Frankfurt am Main (*Heinrich T. Musper*, *Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen*, 2 Bde., München 1970) und Süddeutschland (Links zu Digitalisaten unter <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/xylographa-werke.html> [Abruf 16.04.2022]) erhalten. Eine Übersicht über den Antichrist-Zyklus bietet *Schiller*, *Ikonographie*, Textteil 408–412 (s. Anm. 6). Eine besonders markante Szene, die der Bücherverbrennung, bespricht *Thomas Werner*, *Den Irrtum liquidieren. Bücherverbrennungen im Mittelalter*, Göttingen 2007, 66 f. (in Abb. 3 gibt er die Szene nach Folio 4v des chiroxylographischen Antichrist-Blockbuchs wieder).

40 Das ist gewichtig herausgearbeitet bei *Stöcklein*, *Offenbarung* (s. Anm. 6), 106–109.



Abb. 10 Obere Hälfte der Doppelszene zum himmlischen Jerusalem (Offb 21,1–22,5), Stuttgarter Blockbuch zur Apokalypse, vor 1467 (Xyl.Inc.1, Blatt 43r).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 11 Holzschnitt zu Szenen von Offb 14–22, Kölner Bibel, 1478/79 (GW 4308; WFI32-2, Bd. 2, Blatt 269v).

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

Falsch wäre allerdings, über dieser ethischen Pointe die zentrale theologische Linie der Holzschnitte zu übersehen. Diese beginnt im Aufbau der Kölner Holzschnitte weit vor der Apokalypse, beim Autorenbild des Johannesevangeliums (Abb. 12): Es zeigt Johannes, den Evangelisten, begleitet vom Symbol des Adlers nach Offb 4,7 (im Evangelium erscheint der Adler nicht). Er sitzt in einem nach außen hin offenem Raum (s. den Übergang zwischen Fußboden und Wiese) und schaut über die erhobene Feder hinweg auf die Vision vom himmlischen Buch aus Offb 4–5. Der Evangelist und der Seher Johannes sind – teilt der Holzschneider mit – eins, und der Prolog zum Johannesevangelium bestätigt das; er enthält (in den Kölner Bibeln ebenso wie in anderen Bibeln der Zeit) wesentliche Teile des oben begegneten Prologs zur Apokalypse.



Abb. 12 Das Autorenbild zum Johannesevangelium, links der Evangelist beim Schreiben, begleitet vom Symbol des Adlers und die Augen zur Vision erhoben (vgl. Offb 4,7), rechts die Vision von Offb 4–5 (in der Mitte das Buch mit den sieben Siegeln), Kölner Bibel, 1478/79 (GW 4308; WFI32-2, Bd. 2, Blatt 200v).

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

Die Würde des Evangelisten bestätigt sich mithin in der himmlischen Schau, die ihm der trinitarische Gott gewährt (Vater, Sohn und durch die Taube abgebildeter Geist präsentieren dem Seher-Evangelisten das himmlische Buch). Das Buch, das er sieht, trägt die Siegel des Buches (Vulgata: „*liber*“) aus Offb 5,1 (die Siegel hängen im Holzschnitt nach unten) und besitzt doch die Gestalt einer gebundenen Bibel. Die alte Tradition, die das himmlische Buch mit der Bibel identifiziert, beginnt zu verblassen und ist dennoch keineswegs vergessen.

Das große Autorenbild – oder sagen wir besser: die große erste Illustration zur Apokalypse – verdeutlicht das. Wir sehen Johannes, den Gott aus Todesnot errettete (Abb. 13, oben links), in der oberen Szenenfolge beim Schreiben. Christus zeigt ihm (und durch die Johannes-Vision uns Betrachtern und Betrachterinnen) das himmlische Buch. Aufgeschlagen ist es nun von innen sichtbar (Abb. 13, oben rechts). Es ist – wenn wir uns an das Buch „*ab intus*“ des Tyconius erinnern (s. Abschnitt 2) – das Neue Testament mit dem Johannesevangelium und den anderen Evangelien.

Der untere Fries des Holzschnitts, der auf den ersten Blick überrascht, findet auf diese Weise seine Erklärung. Er zeigt den Anfang des Neuen Testaments, Maria mit dem Kinde und die Anbetung Christi nach seiner Geburt (Mt 2,1–12). Das passt nicht zum Text der Apokalypse, aber sehr wohl zu deren Bebilderung, wenn die geöffnete Innenseite des himmlischen Buchs auf die Evangelien verweist. Anders gesagt, eröffnet die Apokalypse dank ihrer überwältigenden Vision vom Himmel den Zugang zur himmlischen Würde der Evangelien. Diese sind im Himmel verwurzelt. Der Holzschneider dokumentiert die Tiefe dieser spätmittelalterlichen Überzeugung, indem er die Illustration zur Geburt Jesu zur Apokalypse versetzt.



Abb. 13 Illustration zur Vorrede der Apokalypse, links oben die Tortur an der Porta Latina in Rom, eine legendarische Szene aus dem Leben des Johannes, daneben Johannes beim Schreiben der Apokalypse und die Vision von Offb 1,10–20, unten die Geburt Christi nach Mt 2,1–12, Kölner Bibel, 1478/79 (GW 4308; WFI32-2, Bd. 2, Blatt 265r).
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

Bleiben wir auf der gesamtbiblischen Spur und betrachten das Gegenbild unseres Holzschneiders zu den Plagenvisionen der Apokalypse (Abb. 14). Christus thront dort himmlisch auf dem Regenbogen, das Lamm Gottes und die Auferstehungsfahne tragend. Die Mandorla umgibt ihn, bildlich umgesetzt zur Schmuckborte sowie gerahmt von Engeln und den Evangelistensymbolen (Stier, Adler, Engel und Löwe)⁴¹, unten knien anbetende Menschen. Diese Szene (in der Kölner Bibel bei Offb 9) kombiniert Offb 4–5 mit der Deutung des Todes Jesu aus den Evangelien. Der Apokalypse entnommen ist die Grundlage der Himmelsvision. Indessen wäre Christus nach der Apokalypse als junger Widder mit Hörnern zu gestalten, und die Auferstehungsfahne mit dem Kreuz müsste fehlen. Das Lamm Gottes auf Christi Schoß evoziert daher statt eines Wortes aus der Apokalypse den Anfang des Johannesevangeliums (Joh 1,29.36).⁴² Christus wird von der Himmelsborte wie auf den Wolken der Himmelfahrt getragen. Die Kreuzes-/Auferstehungsfahne schließlich bekundet die Vollendung Christi nach Mt 27–28 und Joh 19–20. Die Illustration der Apokalypse summiert die Erhöhung Jesu nach den Evangelien.

Nach Tyconius böte das die Innensicht des Evangeliums und wäre durch alttestamentliche Äquivalenzen zu bereichern. Tatsächlich integriert der Holzschneider auch Aspekte der Prophetie und der biblischen Grunderzählung aus dem Buche Genesis. Denn die vier Lebewesen, die in der Alten Kirche zu Evangelistensymbolen wurden, zehren neben Offb 4–5 aus dem ersten Kapitel des Ezechielbuchs (den Wesen am Thron Gottes Ez 1,5–11), und der Regenbogen evoziert den Bundeschluss Gottes nach der Sintflut (Gen 9). Der Apokalypse zufolge müsste er den Thron Gottes wie ein Kreis umgeben; „eyn regenbaege was in

41 Zur Deutung der Symbole aus Offb 4 f. und Ez 1 (dem alttestamentlichen Äquivalent) s. bes. *Irenäus*, *adv.haer.* III 11,8; *Hieronymus*, *prol.* Mt 19–25 (CCL 77,3).

42 Möglich war das durch den lateinischen Bibeltext. Dort nämlich steht in Offb 5,6 usw. wie in Joh 1,29.36 „agnus“, Lamm.



Abb. 14 Christus schützt die Menschen, die ihn anbeten; Ausschnitt aus der Illustration zu Offb 9, Kölner Bibel, 1478/79 (GW 4308; WFI32-2, Bd. 2, Blatt 267v).

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

der umbringe des stoels“ schreibt die Kölner Bibel in Offb 4,3. Der Künstler schneidet nicht den Rundbogen der Apokalypse, sondern den Regenbogen, den Gott als Zeichen seiner Zuwendung zu den Menschen nach der Sintflut errichtete (in der Kölner Bibel „bage“ genannt; Gen 9,8–17).⁴³ Der Bogen von Gottes Bundeszusage, er werde keine Zerstörung mehr wie einst die Sintflut kommen lassen, reicht entgegen Offb 4 hinab zur Erde und schützt die Betenden.

Apokalypse, Evangelien und das Buch der Schöpfung (nach dem obigen Prolog das wesentliche Gegenüber zur Apokalypse) konvergieren mithin in der Kölner Bibel zu einer nicht minder beeindruckenden theologischen Leitlinie als die des Blockbuchs: Der trinitarische Gott, der vom Menschen verlangt, den Versuchungen der Welt zu widerstehen, wurde Mensch in seiner Güte (so die Geburtsszene) und birgt die betende Gemeinde im Bogen seines Bundes, so dass sie allen ethischen Gefährdungen in seinem Schutze widerstehen kann.

Nach Ansicht des Holzschneiders ist das eine Gesamtdeutung für die Bibel. Aus seiner Perspektive verliert deshalb ein kleines Rätsel der Kunstgeschichte seine Beschwer: Im heutigen Rückblick verblüfft, dass er und die anderen frühen Drucke die Apokalypse, nicht aber die Schlüssel-szenen der Evangelien bebilderten.⁴⁴ Wer die Illustrationen des Alten

43 Da der lateinische Bibeltext in Offb 5 „iris“ und in Gen 9 (heutiger Vers 13) „arcus“ schreibt, die Äquivalenz also weniger deutlich herstellt, finden wir hier nebenbei ein Indiz dafür, dass die Illustration sich an der deutschen Übersetzung orientiert.

44 *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 49, schreibt: „Die Frage danach, warum diese Auswahl der zu illustrierenden Texte [sc. Altes Testament plus Apokalypse] getroffen wurde, ist im Forschungsdiskurs nicht eindeutig geklärt worden, auch weil es keine Quellen gibt, die erläuternd herangezogen werden können. Hat die Auswahl [...] ihren Grund darin, dass das Alte Testament und die Offenbarung dem Bibelleser weniger geläufig waren?“ *Stöcklein* lehnt diesen Vorschlag der Forschung (vgl. *Reitz*, Illustrationen [s. Anm. 37], 15 f.) zu Recht ab. Ebenso verwirft sie das Argument, zu den Evangelien seien aus Zeitdruck keine Holzschnitte angefertigt wurden (ebd., 50f.).

Testaments bis zum Buch Tobit vor Augen hat,⁴⁵ ist irritiert, dass die Evangelien nicht mehr als die Autorenbilder an Illustration erhalten. Wer wagt, die Apokalypse-Bilder (die der unbekannte Kölner Künstler selbst nicht erläuterte) spätmittelalterlich-gesamtbiblisch zu betrachten, wird dagegen gewahr, warum der Holzschneider den Verzicht für vertretbar hielt: Die Apokalypse ist, mit dem Prolog der späten Alten Kirche gesagt, der Abschluss der Bibel und korrespondiert als solcher mit dem Buche Genesis, und ihre zentrale Vision eröffnet den rechten, himmlischen Blick auf die Evangelien (über die Evangelistensymbole und das Innere des himmlischen Buches). Theologisch ist es darum erlaubt, auf Illustrationen beim Text der Evangelien zu verzichten. Die Apokalypse bietet in sich das Potenzial, die Zentralaussagen der Evangelien – die Geburt Christi, seine Überzeitlichkeit und seine schützende Hoheit – zu vergegenwärtigen.

4. Die Koberger-Bibel und Dürers Apokalypse

So eindrücklich der Kölner Entwurf war, so sehr drängt sich beim Blättern die Frage auf: Ist das der ganze Text der Apokalypse? Die Illustrationen endeten ja mit der knappen Zusammenfassung eines Drittels des Werkes bei Offb 14 (vgl. Abb. 11).

Einige deutsche Bibeln, die in den Folgejahren erschienen, störten sich nicht daran; Schönsperger- und Otmar-Bibeln begnügten sich mit Nachschnitten, und Grüninger löschte in der Straßburger Bibel von 1485 sogar den kleinen Kölner Hinweis auf das himmlische Jerusalem.⁴⁶ Auch Anton Koberger übernahm die Kölner Holzschnitte für seine Nürnberger

45 Siehe die sehr schöne Illustration zu Tobit in der Kölner Bibel (GW 4308; USB Köln: WFI32-1, Bd. 1, Blatt 214r).

46 Nachweise bei *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 107–109 und 272, Abb. 24.

Bibel, die er 1483 druckte (GW 4303), unverändert.⁴⁷ Doch er griff wenigstens beim Vorwort ein. An den altkirchlichen Prolog (die Vorrede der Kölner Bibel) schloss er eine kurze Zusammenfassung an, die einen Bezug der Apokalypse zur Geschichte der Kirche herstellte: In der Apokalypse werde beschrieben

- „die anfechtung und trübsale dy.dy⁴⁸ kirch im anfang gelidten hat“
- „ietzo leidet“
- und die sie „im ende der werlt. und zuosan zu der zeyt des anti-crists leyden wirdet“.⁴⁹

Auf den ethischen Ton, der ihm in der Kölner Bibel begegnete, verzichtete er nicht ganz. Die Apokalypse handelt ihm zufolge auch „von der belonung“, die die Kirche im ewigen Leben empfangen werde.⁵⁰ Aber seine Dreizeitenformel – Frühzeit der Kirche, Gegenwart, Zeit des Antichristen – ließ den eschatologischen Ton des Blockbuchs und selbst den Antichristen zurückkehren. Auf den ersten Blick erinnert sie an die dreigliedrige Formel in Offb 1,9, wonach Johannes niederschreiben sollte, „was er sah und was ist und was kommen soll danach“ (im lateinischen Text mit damaliger Rechtschreibung: „que vidisti et que sunt. et que oportet fieri post hec“⁵¹). Ein zweiter Blick erkennt die große sachliche

47 Siehe <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW04303.htm> (Abruf 14.04.2022). Vgl. *Giulia Bartrum*, Albrecht Dürer and His Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist, London 2002, 124 f.; *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 55–59. – Zu den Stuttgarter Exemplaren von Kölner und Koberger Bibel vgl. <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/bibeln/bestand/besondere-stuecke/koelner-und-koberger-bibel/> (Abruf 14.04.2022).

48 Der Punkt trennt in diesem frühen Druck zwei gleiche Worte voneinander; er ist vom heutigen Punkt zu unterscheiden.

49 Koberger Bibel, vor Offb 1, Bayerische Staatsbibliothek (BSB) München: Res/4 P.o.lat. 729, online: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00025544/images/index.html?id=00025544&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=1162> (Abruf 18.04.2022).

50 Ebd.

51 So der Text in Dürers lateinischer Ausgabe: *Apocalypsis cum figuris*, Nürnberg 1498 (ISTC ij00226000; Biblioteca Nacional de España Madrid: INC/1),

Änderung: Die Apokalypse selbst teilt die Geschichte nicht in drei Teile, ihr Rückblick gilt der Vision als solcher (was Johannes sah). Die geschichtliche Deutung der Apokalypse wehrt der Einseitigkeit des Kölner Meisters ihrerseits durch eine Vereinfachung.

In Kobergers Bibeldruck wirkte sich sein Gegenakzent zur Kölner Bibel nicht unmittelbar aus. Er fügte den Kölner Schnitten keinen neuen Holzschnitt bei. Sein Patensohn Albrecht Dürer änderte das. Er brachte 1498 Kobergers deutschen Text und in einer Parallelausgabe den Vulgata-text der Apokalypse mit neuen Holzschnitten heraus.⁵² Da er Holzschnitte und Bibeldruck strikt trennte (seine Holzschnitte enthalten keinen Text), entfalteten die Holzschnitte eine große selbständige Wirkungsgeschichte; bei Dürer sind sie allerdings zusammen mit der Vorrede und dem Bibeldruck zu lesen.⁵³

Deutsch druckte Dürer die alte Vorrede und Kobergers inhaltliche Zusammenfassung mit ihrem geschichtstheologischen Akzent ab. In die lateinische Ausgabe brachte er sogar eine Erweiterung ein, nämlich die

online: [http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228865&page=1&search=Apo calipsis&lang=es&view=main](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228865&page=1&search=Apo%20calipsis&lang=es&view=main) (Abruf 18.04.2022).

52 Abbildungen der Titelblätter von deutscher und lateinischer Ausgabe 1498 finden sich unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Apokalypse_\(D%C3%BCr%C3%A9r\)#/media/Datei:Durer_apocalisse_00_frontespizio_dell'edizione_del_1498.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Apokalypse_(D%C3%BCr%C3%A9r)#/media/Datei:Durer_apocalisse_00_frontespizio_dell'edizione_del_1498.jpg).

53 Aus der Fülle der Literatur seien nur genannt *Karl Arndt*, Dürers Apokalypse. Versuche zur Interpretation, Dissertation, Göttingen 1956; *Ludwig Grote* (Hg.), Albrecht Dürer. Die Apokalypse. Faksimile der deutschen Urausgabe von 1498 „Die heimlich Offenbarung Johannis“, München 1999; *Norbert Wolf*, Dürer, Darmstadt 2010, 80–114; *Jochen Sander*, Dürer. Kunst – Künstler – Kontext, München/London/New York 2013, 74–91, 80–85; *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 15 f., Anm. 9.

lange Vorrede Giliberts, die er (vermutlich nach Besprechungen mit seinem Patenonkel) als die Grundlage der deutschen Zusammenfassung erkannte.⁵⁴ Tabelle 2 zitiert Ausschnitte aus zwei Teilen dieser Vorrede aus dem 12. Jahrhundert:

- Der erste Teil beschreibt die Apokalypse als Höhepunkt der Prophetie und Enthüllung der Bedrängnisse, die bis zur Endzeit, der Epoche des Antichristen, kämen.
- Der zweite Teil referiert die mittelalterliche Sorge, wie Christus über der Zeit zu denken sei, wo er doch aus Maria geboren wurde.

Der zweite Aspekt beschäftigte Dürer weniger; er fertigte keinen Holzschnitt zu Christus als dem A und O, Anfang und Ende an. Wichtig ist dieser Teil der Vorrede deshalb vor allem wegen des Bogens zum Blockbuch, das in dieser Zeit durchaus noch aktuell gelesen wurde (s. die Hinweise zu Abb. 7 in Abschnitt 2).

Der erste Teil der Vorrede, die Geschichtsdeutung, verband sich mit einer zweiten Entscheidung Dürers: Er druckte die Apokalypse separat, ohne das Gegenüber von Genesis und Evangelien. Damit schwand das

54 Dürer gab nicht an, von wo er den Prolog entnahm; doch ein Textvergleich klärt, dass es sich um den Prolog des 12. Jahrhunderts handelt, der Gilibertus Pictaviensis (Gilbert von Poitiers) zugeschrieben wird. Der Prolog Giliberts ist bei *de Bruyne*, Préfaces (s. Anm. 14), 262 f., ediert und inzwischen auch im Internet auffindbar unter https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/editions_plan_result.php?livre=../sources/editions/GLOSS-liber83.xml&chapitre=83_Prol.2&affichage=Glose (Abruf 15.04.2022), vgl. <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN516665979?tidy=%7B%22pages%22%3A%5B264%5D%2C%22pan%22%3A%7B%22x%22%3A0.539%2C%22y%22%3A0.08%7D%2C%22view%22%3A%22scan%22%2C%22zoom%22%3A0.326%7D>, Seite 262 f.); der Text Dürers weist nur geringe Abweichungen auf.

Übrigens wurde der Gilibert-Prolog auch in Werken der Reformationszeit noch gelegentlich gedruckt: s. bes. die Abfolge der Prologe (erst Luther, dann Gilibertus Pictaviensis) in *Romolo Cegna/Christoph Galle/Wolf-Friedrich Schäu-fele* (Hg.), *Opus arduum valde. A Wycliffite Commentary on the Book of Revelation*, Berlin 2021, 87–105.

Tabelle 2: Der zusätzliche (erste) Prolog
in Albrecht Dürers *Apocalipsis cum figuris* 1498

Transkript des Textes (Auszug)	Übersetzung (M. K.)
<p>[...] videns deus pater tribulationes quas passura erat ecclesia ab apostolis fundata super petram christum. ut minus timeatur disposuit una cum filio et spiritu sancto eas revelare. [...] Unde et liber iste apocalypsis dicitur. i(d est) revelatio quia hic continentur que deus revelavit [...]. quanta scilicet ecclesia passa sit tempore primitivo. et nunc patiatur. et novissime temporibus antichristi passura sit. [...] Ideo iste liber [...] prophetie nomine censetur que aliis excellentior est prophetiis. [...] Erant [...] quidam heretici ibi dicentes christum non fuisse ante mariam quia temporaliter de ea natus erat quos iohannes in principio evangelii sui redarguit dicens. In principio erat verbum. Et in hoc libro cum dicit: Alpha et o. i(d est) principium et finis. [...] unde Esa(ias) Ante me non est formatus deus et post me non erit. [...]</p>	<p>[...] Da Gott der Vater die Bedrängnisse sieht, die die von den Aposteln gegründete Kirche auf dem Fels Christus erleiden sollte, legte er – damit die Kirche sich weniger fürchte – zusammen mit dem Sohn und dem Heiligen Geist fest, diese (= die Bedrängnisse) zu offenbaren. [...] Daher wird das vorliegende Buch Apocalypsis, das heißt Offenbarung genannt, weil hier enthalten ist, was Gott offenbart hat [...]: wie viel nämlich die Kirche in der Anfangszeit erlitt, jetzt erleide und am Ende, in den Zeiten des Antichristen, erleiden werde [...]. Deshalb wird dieses Buch [...] mit dem Namen der Prophetie versehen, weil es den anderen Prophetien überlegen ist. [...] Es waren [zur Zeit des Johannes] einige Häretiker dort (in seinem Wirkungsgebiet), die sagten, Christus sei nicht vor Maria gewesen, weil er zeitlich aus ihr geboren wurde; denen widersprach Johannes am Anfang seines Evangeliums, indem er sagte „Am Anfang war das Wort“,⁵⁵ und in diesem Buch, wenn er sagt „Alpha und o, das heißt Anfang und Ende“,⁵⁶ [...] wonach (das Wort des) Jesaja (beizuziehen ist) „Vor mir ist kein Gott gebildet worden, und nach mir wird keiner sein“.⁵⁷ [...]</p>

55 Joh 1,1.

56 Vgl. Offb 1,8; 21,6; 22,13.

57 Jes 43,10.

textliche Korrelat zum himmlischen Buch. In Dürers Holzschnitt zu Offb 4 und 5 (Abb. 15) ist Christus daher nicht mehr das Lamm Gottes aus Joh 1, sondern ein stößiger Widder, der nach dem himmlischen Buch auf Gottes Schoß greift; und das Buch erinnert nicht mehr unmittelbar an die Bibel. Ohne dass Dürer es ausspricht, assoziieren die Betrachter und Betrachterinnen, wie gefährdet die Idylle irdischen Lebens ist, die Dürer unterhalb des offenen Tores zum Himmel wiedergibt. Die Szene irdischen Lebens entnimmt er seiner Gegenwart; nicht eine Landschaft des Mittelmeeres, sondern Burg und Stadt seiner Zeit bildet er ab. Die obere Darstellung lehnt er engstmöglich an den lateinischen Bibeltext an; rechts und links oben sind die Türflügel zu sehen, die er aus den Worten der Vulgata in Offb 4,1 ableitet: „ostium apertum in caelo“, „ein Tor war geöffnet am Himmel“.

Der vierte und berühmteste Holzschnitt seiner Serie schließt sich unmittelbar an (Abb. 16). Zwei Kriegersreiter mit Bogen und Schwert und der Reiter der Teuerung galoppieren über die Welt, hinter ihnen die Mähre des Todes und links unter dieser Mähre der Rachen des Hades (Offb 6,1–8). Gravierend griff Dürer in den Bibeltext ein, um den Bedrängnissen den stärksten Ausdruck zu geben, die er mit den Vorreden Kobergers und Giliberts als Hauptthema der Apokalypse verstand. Ich nenne die Hauptveränderungen Dürers gegen den – wohlgermerkt bei ihm abgedruckten – lateinischen Text (alle Zitate im Folgenden aus Dürers *Apocalipsis cum figuris*):

- Der Bibeltext redet viermal den Seher an „Veni et vide“, „komm und siehe“. Dürer nimmt den Seher nicht mit ins Bild; in der Betrachtung entsteht dadurch der Bezug „Komm, Reiter, und sieh, Betrachter“.
- Die Apokalypse erwähnt weder einen Galopp der ersten drei Reiter, noch unterscheidet sie die Mähre des Todes; nur durch die Farbe, nicht seinen Gang wäre das vierte Pferd des Todes abgehoben.
- Der erste Reiter trägt in der Apokalypse einen Bogen, doch ohne gespannten Pfeil; dieser ist ein Zusatz Dürers zu Offb 6,2 Vulgata.



Abb. 15 Albrecht Dürer, Die Himmelsvision von Offb 4-5, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 3v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 16 Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter, Illustration zu Offb 6, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 4v).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Dürers geniale Darstellung trägt also den rasenden Galopp des Schreckens und die Tötungsbereitschaft des ersten Reiters in den biblischen Text ein. Sie setzt das Buch der Bedrängnisse ins Bild, wie Dürer es versteht (und wir werden fragen müssen, ob die Auslegung des griechischen Textes in der Reformation dem folgen kann).⁵⁸

Wie lässt es sich angesichts der Bedrängnisse leben? Dürers Darstellung der Johanneslegende (Abb. 17) stellt die Weiche. Der Künstler greift dort eine heute fast unbekannt, seinerzeit örtlich sogar eines Festtags würdige Szene aus dem Leben des Johannes – für Dürer nach wie vor der Evangelist und Seher – auf: Domitian versuchte Johannes, der denunziert und mit dem Schiff zu ihm gebracht worden war, in siedendem Öl zu töten.⁵⁹ Aber Johannes gab die Zuversicht im Gebet nicht auf. Gott rettete ihn, so dass er überlebte (und danach nach Patmos verbannt wurde).

58 Aus der Diskussion zum Holzschnitt s. bes. *Michael Bachmann*, Der erste apokalyptische Reiter und die Anlage des letzten Buches der Bibel, in: *Biblica* 67 (1986), 240–275; *ders.*, Die negative Karriere des ersten apokalyptischen Reiters, in: Sybille Bock (Hg.), *Zu Dürers Zeiten*. Druckgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Augustinermuseum Freiburg, Freiburg i.Br. 1991, 15–26; *ders.*, Die apokalyptischen Reiter und der Apokalypsebegriff: Dürer, Luther und die Folgen, in: Wolfgang Vögele/Richard Schenk (Hg.), *Apokalypse, Rehburg-Loccum 2000*, 209–225; *ders.*, Noch ein Blick auf den ersten apokalyptischen Reiter (von Apk 6,1–2), in: *New Testament Studies* 44/2 (1998), 257–278, und *Katerina M. Soberanis*, *Die Christusvisionen der Johannesoffenbarung*, Stuttgart 2011, 175–178.

59 Die Marter fand der Legende nach an der Via di Porta Latina in Rom statt. Die Kirche San Giovanni a Porta Latina erinnerte daran. 1509 wurde an der Straße zusätzlich ein Oratorium errichtet (https://de.wikipedia.org/wiki/San_Giovanni_in_Oleo#/media/Datei:Celio_-_oratorio_di_san_Giovanni_in_Oleo_2033.JPG [Abruf 18.04.2022]). Das Fest „Johannes ante Portam Latinam“ am 6. Mai ist unter anderem im *Breviarium Halberstadense* erwähnt (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 506 Helmst., online: <https://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=506-helmst&catalog=Lesser&mode=print&lang=en> [Abruf 18.04.2022]).



Abb. 17 Albrecht Dürer, Domitian versucht, Johannes in siedendem Öl zu töten, doch Gott rettet Johannes, erste Illustration zur lateinischen Ausgabe der Apokalypse, *Apocalipsis cum figuris*, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 1v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Lesen wir das nicht zu verheißungsvoll. Die Erwartung von Rettung und ewigem Leben, mit der Koberger seine Vorrede schloss, findet Dürer in seinem Bibeltext nur eingeschränkt. Das zeigt sein letzter Holzschnitt, die Wiedergabe des himmlischen Jerusalem (die er also gegen die Kölner Bibel einfügt). Der Seher ist dort (anders als bei Offb 6) mit ins Bild genommen (Abb. 18). Vordergründig sieht er eine weite Stadt, der Gegenwart Dürers nachempfunden und weit in die Landschaft eingebettet. Trotzdem ist er, den der Engel an die Hand nimmt, zutiefst nachdenklich. Denn er sieht in den Toren der Stadt Engel stehen wie einst am Paradiesestor, als Adam und Eva vertrieben worden waren. Die Engel tragen kein abwehrendes Schwert wie in Gen 3,24. Dennoch ist die Straße vor ihnen leer. Es ist keineswegs sicher, dass Menschen in die Stadt des Lebens einziehen dürfen und werden.

Dieser Akzent ist aufgrund des Dürer zugänglichen lateinischen Textes und der damaligen deutschen Übersetzung nachvollziehbar (s. Tab. 3). Dem griechischen Text widerspricht er, aber dieser war noch nicht gedruckt (und das Lateinische las Dürer wohl zusammen mit der deutschen Übersetzung⁶⁰). Dürers Schlussbild setzt daher eine Warnung: Die Apokalypse steckt, als Geschichtsdeutung gelesen, nach der lateinischen und griechischen Bibel um 1500 keineswegs so voller Verheißung, wie das Blockbuch und die Kölner Bibel das wünschten. Die Bitte um Gottes Gnade, mit der Kobergers Apokalypse schließt – bei ihm heißt der Schlussvers „genad sey mit euch allen“ –, ist unabdingbar, um mit diesem Werk leben zu können, das durch die Abweisung des gesamtbiblischen Deutungshorizontes zur Prophetie schwerer Bedrängnis geworden ist.⁶¹

60 Wie souverän Dürers Lateinkenntnisse waren, ist unbekannt; in der Regel gelten sie als nicht zu hoch.

61 Fast ist sogar zu überlegen, ob Bibeln neben Dürer so auffällig auf eine selbständige Darstellung des himmlischen Jerusalem verzichteten, weil sie dadurch Dürers Dilemma entgingen.



Abb. 18 Albrecht Dürer, Holzschnitt zum himmlischen Jerusalem, Offb 21,9–21 (im Vordergrund die Bindung Satans nach Offb 20,1–3), *Apocalipsis cum figuris*, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 16r). *Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*

Tabelle 3: Ausschnitt aus der Beschreibung der himmlischen Stadt in Offb 21,12		
heutiger griechischer Text	ἐπὶ τοῖς πύλωσιν ἀγγέλους δώδεκα	„auf (!) den Toren ⁶² zwölf Engel“
Vetus Latina C und I	et in portas habens angelos duodecim (Variante im Strang C: „in portis“)	wie griechisch
Vetus Latina S	et super portas habens angelos duodecim	wie griechisch
Vulgata	et in portis angelos (Dürer, Apocalipsis cum figuris: angulos) duodecim	übersetzbar: „auf den Toren“ oder „in den Toren zwölf Engel“
Koberger-Bibel und Dürer, Die heimlich offenbarung iohannis 1498	Die himmlische Stadt hat „ein groß maur [...]. die het zwelff tor. und in den torn zwelff engel [...]“. ⁶³	

62 Oder: „bei den Toren“ (die Präposition ἐπί ist vielschichtig verwendbar). Πύλων (bis heute gebräuchlich als Fachwort Pylon) meint die Toranlage, die in antiken Palästen und Tempelanlagen sehr groß sein kann. Der Engel steht je nach Deutung des „epi“ oben auf der Toranlage, bei ihr oder auf dem großen Torflügel. Jeweils ist das Bild einladend gemeint; Offb 21,25 hält ausdrücklich fest, dass die Toranlagen bzw. Torflügel nie geschlossen werden. Würde sich die Szene der Apokalypse den jeweiligen Engel auf dem Torflügel vorstellen, so wäre der Torflügel zu öffnen; der Engel würde den Eintritt in die Stadt begleiten.

63 Wiedergabe der deutschen Übersetzung hier und im Folgenden nach *Grote*, Albrecht Dürer, z. St.

Dürer selbst sah sich übrigens in den Auflagen seiner Apokalypse nach 1498 nicht zu einer Korrektur veranlasst. Seine düstere Perspektive behinderte die Rezeption nicht, sondern kam der Zeitstimmung entgegen. An anderer, aus heutiger Sicht unerwarteter Stelle brachte er jedoch eine Fortschreibung ein: Der altkirchliche Prolog, den er in der lateinischen und deutschen Fassung der Apokalypse abdruckte, sprach – wie anfangs geschildert – davon, dass Johannes die Offenbarung durch Maria („per virginem“) zugänglich gemacht worden sei. Vorstellbar war das, wenn ein Leser es mit dem Hinweis der *Legenda aurea* kombinierte, Johannes sitze als „der Hüter der Jungfrau auch in verklärtem Leib bei Christo“. ⁶⁴ Dann nämlich ergab sich, der Seher sei bei seiner Himmelsreise (s. oben zu Offb 4,1) sitzend bei der Jungfrau mit dem Kinde vorzustellen. ⁶⁵ Dürer schafft ebendieses Bildmotiv in der Ausgabe seiner lateinischen Apokalypse von 1511 (Abb. 19): ⁶⁶ Wir sehen Johannes über der Borte aus Wolken sitzen, die die himmlische Höhe markiert. In der Gegenwart der Jungfrau mit dem Kinde rechts über ihm ist er zum Schreiben bereit. ⁶⁷

64 *Legenda aurea* (s. Anm. 26), 590.

65 Eine Variante bietet das Gemälde von Hieronymus Bosch: Johannes sitzt zum Schreiben bereit auf Patmos, blickt aber zur himmlischen Jungfrau mit dem Kinde über ihm (*Hieronymus Bosch*, Johannes auf Patmos, ca. 1489, Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie, online: https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_auf_Patmos [Abruf 15.04.2022]).

66 Vielleicht ist es kein Zufall, dass er das Frontispiz in der lateinischen, nicht der deutschen Ausgabe weiterentwickelt. Denn die Übersetzung der Koberger-Bibel enthielt einen Fehler, der das Verständnis erschwerte; sie sprach von einem „ende der Junckfrauwen“ statt vom Ende, das dem Johannes „durch die Jungfrau“ zugänglich werde.

67 Das Marienbild unterscheidet sich erheblich vom Holzschnitt mit der himmlischen Frau. Das ergibt sich notwendigerweise wieder aus Dürers Bibeltext. Denn in diesem Text gehörte Offb 12,1 zu 11,19 (s. oben Abschnitt 1); die Himmelsfrau erschien vor der Bundeslade und trug das Kind nicht im Arm. Dürers Holzschnitt zu Offb 11,19–12 und die Maria seines Frontispizes von 1511 sind ikonographisch unterschiedlichen Traditionen zuzuweisen.



Abb. 19 Albrecht Dürer, Frontispiz für die lateinische Ausgabe der Apokalypse, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph. 1511 01).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

5. Die Edition des griechischen Textes durch Erasmus und die Bibeln der Reformationszeit

Bis zum Sommer 1522 wurden nur deutsche Bibeln gedruckt, die den lateinischen Text übertrugen (insgesamt 14 oberdeutsche und 4 niederdeutsche Ausgaben; z. B. die Schönsperger-Bibeln 1487 und 1490⁶⁸ sowie die Otmar-Bibeln 1507 bzw. 1518⁶⁹). Aber ab 1516 war das nicht mehr selbstverständlich: Erasmus publizierte in diesem Jahr das griechische Neue Testament (zweite Auflage 1519)⁷⁰ und schlug vor, den lateinischen Bibeltext nach dem griechischen Wortlaut zu verbessern.⁷¹

Für die Apokalypse benützte er eine Handschrift des 12. Jahrhunderts.⁷² Diese Handschrift (der Bibeltext mit dem Kommentar zur Johannesapokalypse des Andreas <Caesariensis>) enthielt ein Autorenbild (Abb. 20).⁷³ Doch Erasmus beachtete es nicht,⁷⁴ und auch nach ihm kam es nicht zur Geltung. Denn als die Handschrift 1553 zum kunstsinnigen Ottheinrich

68 GW 4305 und 4306.

69 Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16) B 2675 und B 2676.

70 *Desiderius Erasmus*, *Novum Instrumentum* (Faksimile der Ausgabe Basel 1516), hrsg. von Heinz Holeczek, Stuttgart-Bad Cannstatt 1986; kritische Ausgabe in *Andrew J. Brown* (Hg.), *Novum Testamentum ab Erasmo recognitum*. Tomus IV, *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami VI 4*, Leiden 2013.

71 Vgl. *Henk J. de Jonge*, *Novum Testamentum a nobis versum*, in: *Journal of Theological Studies* 35 (1984), 394–413.

72 Universitätsbibliothek (UB) Augsburg: Cod. I.1.4^o 1.

73 Eine Illustration von Szenen innerhalb der Apokalypse fehlt in Minuskel 2814 und den griechischen Handschriften, die später bekannt wurden. Die Apokalypse gewann im griechischen Byzanz nicht den kunstgeschichtlichen Einfluss wie im westlichen Mittelalter.

74 Es ist nicht ausgeschlossen, dass er es für eine Darstellung Hippolyts von Rom hielt, da Eintragungen des 15. Jahrhunderts auf dem Blatt einen Bezug zu Hippolyt herstellten. Zu diesen Eintragungen s. *Martin Karrer*, *Der „Codex Reuchlin“ zur Apk (min. GA 2814): seine Geschichte und Bedeutung*, in: ders. (Hg.), *Der Codex Reuchlins zur Apokalypse. Byzanz – Basler Konzil – Erasmus*, Berlin/Boston 2020, 17–136, 77–79; vgl. ebd., 87 f.



Abb. 20 Das Autorenbild der Apokalypsehandschrift, die Erasmus für sein griechisches Neues Testament benützte (Minuskel GA 2814; Cod. I.1.4° 1, Blatt 3v).

Universitätsbibliothek Augsburg

von der Pfalz gelangte,⁷⁵ war dieser mit politischen Aufgaben okkupiert. Er reichte sie an keinen Künstler weiter, auch nicht an den ihm gut bekannten Matthias Gerung, der für die Ottheinrich-Bibel ab 1531 eine höchst selbständige Reihe von Illustrationen zur Apokalypse geschaffen hatte (auf die im Verlauf dieses Abschnitts zurückzukommen ist) und den Ottheinrich in den 1540er Jahren mit Holzschnitten für den Apokalypsekommentar Sebastian Meyers beauftragt hatte (Gerung verfuhr in seinen Holzschnitten für den Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek zwischen 1544 und 1558 überhaupt konventioneller als bei der Ottheinrich-Bibel).⁷⁶

Die griechische Bildtradition gewann deshalb keinen Einfluss auf die Illustration der Bibeldrucke. Die lateinisch-deutsche Bildgeschichte wurde ikonographisch nicht durch byzantinische Bildimpulse gebrochen (und nur punktuell durch die Beachtung des griechischen Textes, worauf zurückzukommen ist). So erklärt sich die große Wirkung Dürers auf die reformatorischen Bibeldrucke: Martin Luthers Übersetzung des griechischen Erasmustextes⁷⁷ erschien 1522 mit Holzschnitten aus der Werkstatt Crnachs, der sich in vielem durch Dürer anregen ließ.⁷⁸

75 Vgl. Günter Hägele, Materialität und Provenienz des „Codex Reuchlin“, in: Karrer (Hg.), Codex Reuchlins (s. Anm. 74), 1–15, bes. 11.

76 Zu Gerungs jüngerer Holzschnittfolge s. bes. (ohne Verfasserangabe,) Die Holzschnitte von Matthias Gerung im Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, München 1984, und Petra Roettig, Reformation als Apokalypse – Die Holzschnitte von Matthias Gerung im Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Frankfurt am Main 1991.

77 Luther benützte die zweite Auflage des Erasmus (das Novum Testamentum von 1519) oder (m. E. wahrscheinlicher) den Nachdruck dieser Ausgabe durch Nikolaus Gerbel. Der Übersetzungsgeschichte muss hier nicht im Einzelnen nachgegangen werden; s. aber Hans Volz, Martin Luthers deutsche Bibel, Hamburg 1978, 33 f., und Martin Karrer, Ein Meilenstein in der Geschichte der Bibel. Luthers Übersetzung der Heiligen Schrift, in: Ute Mennecke/Helmut Zschoch (Hg.), Von des christlichen Standes Besserung – 500 Jahre Reformation, Leipzig 2017, 67–101, bes. 78–81.

78 Peter Martin, Martin Luther und die Bilder zur Apokalypse. Die Ikonographie der Illustrationen zur Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522 bis

Falsch wäre gleichwohl, den Einschnitt durch Erasmus kleinzuschreiben. Er verlangte eine wesentliche Reduktion des Bildkreises, denn er stellte die Identifikation des Autors mit dem Evangelisten in Frage. Zu sehr unterschieden sich griechischer Stil und Theologie der Werke. Zudem las Erasmus auf dem Autorblatt und im anschließenden Text, die Apokalypse sei von „Johannes, dem Theologen“ geschrieben (s. den Genitiv von θεόλογος in Abb. 20 rechts oben). Das sei keine Bezeichnung des Evangelisten, urteilte er; sie sei vielmehr Werk eines „Johannes theologus“ („non erat titulus Ioannis evangelistae, sed Ioannis theologi“).⁷⁹

Luther übernahm diese Beobachtung. Ohne dass er sich explizit zur Autorfrage äußern musste, erwies er Erasmus im Titel „Die Offenbarung S. Johannis des Theologen“⁸⁰ die Reverenz und klärte auf diese Weise, dass die Apokalypse nach dem griechischen Text selbständig und nicht mehr zusammen mit dem Johannesevangelium zu lesen sei.

Römisch gesinnte Gelehrte deckten rasch einen Irrtum des Erasmus auf: Johannes Theologos war im griechischen Byzanz der Ehrentitel gerade des Evangelisten.⁸¹ Hieronymus Emser brachte das in die Vorrede zu seiner Korrektur der Lutherübersetzung ein, in der er 1527/28 den lateinischen Text wieder zur Geltung bringen wollte. Doch Emsers Einspruch kam zu spät. Die Korrektur der Autorschaft war nicht aufzuhalten;

1546, Hamburg 1983; *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 116–121 u. ö. (Literatur). Vgl. auch *Berthold Hinz*, Lucas Cranach d.Ä.: Stil- und Themenwandel im Zuge der reformatorischen Bilderkrise, in: Andreas Tacke (Hg.), Lucas Cranach d.Ä.. Zum 450. Todesjahr. Wittenberger Tagungsbeiträge, Leipzig 2007, 217–232.

79 *Erasmus*, *Novum Instrumentum* (s. Anm. 70), Annotationen, 675.

80 *Martin Luther*, *Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrifft Deudsch*, 2 Bde., hrsg. von Hans Volz u. a., München 1972, 2474.

81 Hieronymus Emser schreibt in seinem „Argument auff die offenbarung Johannis“: „Der heylig Ewangelist Joannes ist von den alten kriechen (sc. Griechen) mit dem tzu namen genent worden Joannes der Theologus“ (Ausgabe von 1528, unpaginiert vor CLVII, online: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00085747&pimage=882&v=100&nav=&l=de> [Abruf 19.04.2022]).

zu gut war sie (und ist sie bis heute) sachlich begründet (aus heutiger Sicht freilich ist darauf hinzuweisen, dass die Verwirrung ebenso sehr durch das Johannesevangelium wie durch die Apokalypse ausgelöst wurde, da das Johannesevangelium eigentlich anonym und keineswegs zwingend einem Johannes zuzuschreiben ist).

Ikonographisch zeitigte die Unterscheidung der Autoren eine grundlegende Folge. Das Autorbild des Johannes und die Johanneslegende, die bis Dürer wesentlich zum Verständnis des Werkes beitrugen, ließen sich nicht fortführen. Das aber bedeutete nicht nur einen Verzicht auf die Rahmenbilder zur Apokalypse. Auch der Bogen von der Darstellung Christi in der Apokalypse – dem A und O, Anfang und Ende – zum Prolog des Johannesevangeliums (Joh 1,1 „Im Anfang war das Wort“) und zur Schöpfungsszene von Gen 1 (dem „initium“ der Bibel), der einst größeres Gewicht besaß als die Erzählung der Plagen, verlor seine Bedeutung.

Diese Reduktion verstärkte umgekehrt den durch Dürer eingeschlagenen Weg, die Bilder der Apokalypse als Prophetie voller Bedrängnisse zu deuten. Luther aktualisierte den in der Sache auf Koberger zurückgehenden Ansatz in seiner Vorrede zum Werk (durch die er die nicht mehr druckbaren lateinischen Prologe ersetzte): Die Apokalypse enthalte „Weissagung“, schrieb er, ausgedrückt in „Bildern und Figuren“.⁸²

Theologisch akzeptierte Luther damit den geschichtsdeutenden Zugang zur Apokalypse, ohne ihn aufzuwerten. Da sie voller „Bilder und Figuren“ steckte, war zudem ihre Bebilderung legitim;⁸³ Luther verwendete auffällig das Lehnwort, das dem Wort „figura“ in Dürers lateinischem Titel entsprach. Im Ergebnis wurde die Apokalypse durch den Verlust

82 Zitate nach *Luther*, *Biblia* (s. Anm. 80), 2465.

83 Vgl. *Martin*, *Luther und die Bilder* (s. Anm. 78), 93–114. Die Konflikte des Jahres 1522 um eine christliche Legitimität von Bildern wirkten sich auf die Illustration der Apokalypse nicht nennenswert aus. Die bedeutendste Antwort auf Karlstadts Ikonoklasmus formulierte Luther etwas später, 1524/25 (Werkausgabe, Bd. 18, 62–125).

ihrer gesamtbiblischen Relevanz bei Luther zu einer neutestamentlichen Randschrift;⁸⁴ doch zur Entlarvung von Irrgängen in der Geschichte taugte sie weiterhin vorzüglich, ja mehr noch als vor Luther. Denn Luther und seine Anhänger nutzten die polemische Valenz des Werks.⁸⁵ Lukas Cranach der Ältere, der 1522 die Holzschnitte zur Erstausgabe von Luthers Neuem Testament schuf, krönte die Hure Babylon von Offb 17 mit der Tiara; Rom mit dem Papst war aus seiner Sicht antichristlich depraviert (Abb. 22).⁸⁶

Dürer war nicht so weit gegangen (s. Abb. 21). Dennoch lag kein radikaler Einschnitt in der Konzeption vor; schon Koberger hatte das Auftreten des Antichristen in die Vorrede zur Apokalypse eingeführt, wie oben notiert. Zudem kam der Wittenberger Drucker Protesten nach der Erstveröffentlichung entgegen; er druckte den Holzschnitt in der nächsten Auflage, dem Dezembertestament 1522, ohne die Tiara. Selbst Emser übernahm diese gemäßigte Fassung (ohne Tiara) daraufhin 1527 in seine antireformatorische Bibel.⁸⁷ Der Gegensatz der Positionen löschte die

84 Detaillierte Darlegung bei *Hans U. Hofmann*, Luther und die Johannes-Apokalypse. Dargestellt im Rahmen der Auslegungsgeschichte des letzten Buches der Bibel und im Zusammenhang der theologischen Entwicklung des Reformators, Tübingen 1982.

85 Vgl. *Bridget Heal*, Die Druckerpresse und die Macht der Bilder, in: Jan M. Lies (Hg.), Wahrheit – Geschwindigkeit – Pluralität. Chancen und Herausforderungen durch den Buchdruck im Zeitalter der Reformation, Göttingen 2021, 123–144, 124–126.

86 Noch polemischer verfuhr Cranach 1521 in den Holzschnitten zum Passional Christi und Antichristi: Dort zeigte er den Höllensturz des Papstes (Holzschnitt 26; *Hildegard Schnabel* [Hg.], Passional Christi und Antichristi, Berlin 1972, 27–30). Vgl. *Johann A. Steiger*, Augsburgs Interim und Bildmedien, in: Lies (Hg.), Wahrheit – Geschwindigkeit – Pluralität (s. Anm. 85), 39–64, bes. 43–46.

87 Vgl. *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 197–201 (Cranach) und 128 (Emser). Georg Lemberger schuf zwei neue Holzschnitte für Emser; dazu *Isabel C. Reindl*, Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit, Leben und Werk, Bd. I: Text, Dissertation, Bamberg 2006, 101–107, online: https://fis.uni-bamberg.de/bitstream/uniba/252/2/Dokument_1.pdf (Abruf 19.04.2022).

Martin Karrer



Abb. 21 Albrecht Dürer, Die Hure Babylon, Holzschnitt zu Offb 17, Ausschnitt, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph. 1511 01, Blatt 15r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 22 Lucas Cranach der Ältere, Die Hure Babylon, Holzschnitt zu Offb 17, Ausschnitt, Septembertestament (= Neues Testament Luthers), Wittenberg 1522 (Bb deutsch 1522 01, Blatt 210r).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

gemeinsame Bildtradition und die gemeinsame Auffassung, die Apokalypse sei geschichtstheologisch zu deuten, nicht aus.⁸⁸

Wie groß ist der Einschnitt durch den griechischen Text angesichts solcher Kontinuitäten? Luthers Übersetzung und die Bildschneider strichen nicht nur die Johannesvita, sondern korrigierten außerdem Details, wo der griechische Text das verlangte. Als klassisches Paradigma gilt der Weheruf in Offb 8,13: Laut der Vulgata rief ein Adler das Wehe, nach der Edition des Erasmus (und der Handschrift UB Augsburg: Cod. I.1.4^o 1)⁸⁹ tat das ein Engel. Dürer gab den lateinischen Text wieder (Abb. 23); Luther in seiner Übersetzung und Cranach dagegen folgen dem griechischen Text (Abb. 24).

Allerdings begegnet, wer eine moderne Bibelausgabe liest, an dieser Stelle ein nicht gering zu achtendes Problem: Die Erasmus vorliegende Handschrift (12. Jhdt.) enthielt den griechischen Text in einer byzantinischen Form (genauer: die Apokalypse mit dem Kommentar des Andreas von Caesarea aus dem frühen 7. Jhdt.), nicht den biblischen Ausgangstext. Die derzeitige kritische Ausgabe des Neuen Testaments bietet daher ἀετός („Adler“), die textliche Voraussetzung für Kobergers und Dürers Apokalypse, nicht den Text Luthers und Cranachs.

88 Die Abbildungen der Emserbibel von 1528 finden sich digital unter https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=suche_sim&bandnummer=bsb00085747&pimage=00933&einzelsegment=0&l=de (Abruf 19.04.2022).

89 Die Edition des Erasmus ist also in diesem Falle nicht zu kritisieren (vgl. aber die Auseinandersetzung mit Literatur bei *Martin*, Luther und die Bilder [s. Anm. 78], 50).

Martin Karrer



Abb. 23 Albrecht Dürer, Der Adler ruft Wehe, Holzschnitt zu Offb 8, Ausschnitt, Apocalipsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph. 1511 01, Blatt 7v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 24 Lucas Cranach der Ältere, Der Engel ruft Wehe, Holzschnitt zu Offb 8 (Weheruf in Offb 8,13), Ausschnitt, Septembertestament (= Neues Testament Luthers), Wittenberg 1522 (Bb deutsch 1522 01, Blatt 199v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Ebenso wenig verschwiegen werden darf ein weiteres Dilemma. Dürers Kompositionen waren so eindrücklich, dass Lucas Cranach sich selbst fragwürdigen Pointen nicht leicht entzog. Im Holzschnitt zu Offb 21 etwa übernahm er die Engel in den Toren der heiligen Stadt von Dürer (Abb. 25). Deshalb ist die Weiterentwicklung der Bildmotive zu beachten: Thomas Wolff griff die Übersetzung Luthers 1523 in Basel auf und druckte sie mit Illustrationen Hans Holbeins des Jüngeren. Christoph Froschauer in Zürich bevorzugte diese Schnitte aus der Nachbarschaft vor denen aus Wittenberg (1531/45).⁹⁰ Luther selbst ließ die Illustration seiner Bibel 1534 aktualisieren⁹¹ (Monogrammist M. S.⁹²), und Ottheinrich beauftragte Matthias Gerung, fehlende Bilder in einer alten Hofbibel zu ergänzen (Ottheinrich-Bibel, Aufträge 1530 und 1531, Vollendung wohl zwischen 1532 und 1534).⁹³

Am weitesten verbreitete sich die Bilderfolge des Monogrammisten M. S.⁹⁴ Aus ihr sei deshalb die Neudarstellung des himmlischen Jerusalem gezeigt (Abb. 26): Die Stadt ist nun quadratisch, den Maßen von Offb 21 besser angepasst, und die Engel stehen nicht mehr in den Toren, sondern auf ihnen („auff den thoren zwelff Engel“ übersetzte Luther 1522). Die Genauigkeit wächst, auch wenn nach wie vor zentrale Motive

90 *Stöcklein*, Offenbarung (s. Anm. 6), 123 f.

91 Luther war an der Konzeption der Abbildungen in seiner Bibel stets interessiert, wie sich Christoph Walther erinnern wird, der in der Druckerei von Hans Lufft zum Korrekturlesen angestellt war: *Christoph Walther*, Bericht von unterscheid der Biblien, Wittenberg 1563 (VD 16 W 946), fol. B ii verso – B iii recto (zitiert von *Heal*, Druckerpresse [s. Anm. 85], 125).

92 Zum Illustrator der Lutherbibel von 1534 s. bes. *Hans Volz*, Erläuterungen zur Bibelillustration des Monogrammisten MS, in: Luther, Biblia (s. Anm. 80), 146–160, und *Michael Knoche*, Reise in die Bücherwelt. Drucke der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aus sieben Jahrhunderten, Köln/Weimar 2011, 48 f.

93 Vgl. Die Ottheinrich-Bibel. Das erste illustrierte Neue Testament in deutscher Sprache. Jubiläumsausgabe 2011, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, Darmstadt 2011. Hinweise zum Auftrag bei *Roettig*, Reformation (s. Anm. 76), 14 f. (Literatur).

94 Vgl. *Heal*, Druckerpresse (s. Anm. 85), 126.

Martin Karrer



Abb. 25 Lucas Cranach der Ältere, Das himmlische Jerusalem, Holzschnitt zu Offb 21, Ausschnitt, Septembertestament (= Neues Testament Luthers), Wittenberg 1522 (Bb deutsch 1522 01, Blatt 214v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 26 Monogrammist M.S., Das himmlische Jerusalem, Lutherbibel, Wittenberg 1534 (Bb deutsch 1534 01-2, Blatt CXCIXr).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

des Bibeltextes fehlen. Ihm zufolge müssten Menschen zur Stadt strömen und die Namen der Stämme Israels in sie eingeschrieben werden. Die Fülle der Aspekte aus dem griechischen Bibeltext ist nicht leicht zu erreichen.

Allerdings ist wieder eine Grenze des Erasmustextes zu beachten. In seiner griechischen Handschrift fehlten die letzten Verse der Apokalypse, so dass er sie rekonstruierte. Unwillkürlich folgte er dem Textverständnis der Zeit und schrieb ἡ χάρις τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ μετὰ πάντων ὑμῶν. ἀμήν.⁹⁵ Luther übersetzte „Die gnad vnsers herrn Jhesu Chrift sey mit euch allen/ Amen.“⁹⁶ Vielleicht wollte der Monogrammist sehr streng ausdrücken, dass die angeredeten Menschen („ihr“) nicht aus sich selbst den Weg ins himmlische Jerusalem finden könnten, sondern durch Christi Gnade dorthin gerufen werden müssten. (Heute freilich ist der Erasmustext überholt. Der derzeitige griechische Text schlägt vor, die Gnade Gottes gelte allen,⁹⁷ verlangt also eine universalere Deutung.)

Israel spielt nicht nur für Offb 21 eine große Rolle (wo kein Holzschnitt auf diesen Aspekt eingeht), sondern durch das ganze Werk hindurch. Eine zentrale Stelle übersah Dürer, weil er modern sein wollte: Er folgte bei Offb 12 der Gliederung der Vulgata und schnitt 11,19 nicht ins Holz (Abb. 27). Einfach geriet ihm sein Holzschnitt nicht. Denn die Erzählung von Offb 12 verbot ihm, der himmlischen Frau das Jesuskind in den Arm zu legen; anders als im Frontispiz der Ausgabe von 1511 ist die Frau des Holzschnitts nicht zwingend Maria. Hans Holbein der Jüngere wagte daraufhin in der Zürcher Ausgabe von Luthers Übersetzung, die alte Gliederung der Apokalypse aufzugreifen, die sich zum Beispiel in der Gutenbergbibel niedergeschlagen hatte (s. oben Abschnitt 1). In der Leitbibel der reformierten Reformation tragen daher Engel das Kinde, das von der apokalyptischen Frau entrückt wird, zur Bundeslade (Abb. 28).

95 *Erasmus*, *Novum Instrumentum* (s. Anm. 70), 224 z. St.

96 Septembertestament (WLB Stuttgart: Bb deutsch 1522 01, Blatt 216r).

97 Ob die im Entstehen begriffene *Editio critica maior* die heutige Textfassung festhält, die dem erst im 17. Jahrhundert bekannt gewordenen Codex Alexandrinus folgt, steht derzeit offen.



Abb. 27 Albrecht Dürer, Die himmlische Frau, Holzschnitt zu Offb 12, Apocalypsis cum figuris, Nürnberg 1511 (= zweite Auflage) (Bb graph.1511 01, Blatt 10v).
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart



Abb. 28 Hans Holbein der Jüngere, Illustration zu Offb 11,19 und 12, Froschauer-Bibel (= Zürcher Bibel oder Zwinglibibel), Zürich 1531 (Bb deutsch 1531 01, Blatt CCCXVIIr).

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Hans Holbein eröffnet die Möglichkeit, die himmlische Frau auf die Frau Zion zu deuten, eine Verkörperung Israels. Die Israelgeschichte ist in dieser Variante der Apokalypse-Illustration überraschend aktuell präsent.⁹⁸

Noch radikaler ändert Matthias Gerung Dürers Konzeption der apokalyptischen Reiter. Er entnimmt in seiner Illustration für die Ottheinrich-Bibel dem Ruf „komm und siehe“ des Bibeltextes (Offb 6,1 usw.),⁹⁹ dass der Seher mit ins Bild zu setzen sei (rechts unten in Abb. 29). Er berücksichtigt, dass die Apokalypse keinen Pfeil auf dem Bogen des ersten Reiters erwähnt (lediglich der zweite Reiter, der Reiter mit dem Schwert, steht für den Krieg); und er beachtet das griechische Wort für den Bogen: Es ist das Wort τόξον, das in Gen 9 den Regenbogen benannte, den Gott nach der Sintflut als Zeichen seines Bundes und seiner unverbrüchlichen Zuwendung zu den Menschen errichtete.

Matthias Gerung transponiert deshalb den Regenbogen aus dem Christus-Holzschnitt der Kölner Bibel (s. Abschnitt 3) in die Darstellung von Offb 6,1–2 und riskiert theologisch den scharfen Kontrast zu Dürer. Die Apokalypse hofft seiner Bildkonzeption nach auf den guten König des Evangeliums; der erste Reiter trägt die Krone und repräsentiert dadurch Gottes und Christi himmlische Herrschaft. Aus der Apokalypse wird bei

98 Vgl. *Martin Karrer*, The Ark of the Covenant in Revelation 11:19, in: Christian A. Eberhart/Wolfgang Kraus (Hg.) in Zusammenarbeit mit Richard J. Bautch, Matthias Henze und Martin Rösel, *Covenant – Concepts of Berit, Diatheke and Testamentum. Proceedings of the Conference at the Lanier Theological Library in Houston, Texas November 19–22, 2019*, Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Bd. 506, Tübingen 2023, 511–538.

99 Wieder ist auf eine Änderung des Bibeltextes nach dem 16. Jahrhundert hinzuweisen: Die derzeitige kritische Edition löscht die Rufe „und siehe“ am Ende von Offb 6,1 usw. Dadurch klingt der deutsche Text heute, als ob tatsächlich nach den Pferden und ihren Reitern gerufen würde. Die *Editio critica maior* der Apokalypse prüft diese Textänderung derzeit an den alten griechischen Handschriften. Viel spricht dafür, dass sie zumindest in Offb 6,1 zum Text des 16. Jahrhunderts zurückkehrt, den Gerung illustrierte (alternativ wird sie womöglich eine gespaltene Leitzeile vorschlagen).



Abb. 29 Matthias Gerung, Die apokalyptischen Reiter, Illustration in der Ottheinrich-Bibel (Cgm 8010[8], Folio 288a).
Bayerische Staatsbibliothek München

ihm ein Buch der Zuwendung Gottes, ohne die Bedrängnisse zu streichen, die Dürer und Luther hervorhoben. An einer Stelle ändert daraufhin auch Gerung den Text: Der Tod muss aus dem Bilde nach links abziehen.

Summieren wir die Beobachtungen, so vollzieht sich der Wandel der Betrachtung, den der griechische Bibeltext auslöst, gemächlich und an verschiedenen Stellen mit verschiedenen Akzenten. Der Monogrammist M. S., Hans Holbein der Jüngere und Matthias Gerung ergeben erst gemeinsam ein neues Bild der Apokalypse. Dieses neue Bild aber ist eindrücklich. Es öffnet die Tore zur himmlischen Stadt, würdigt Israel und trägt den Bogen des Bundes vom Anfang der Schöpfung zu ihrem Ende. Die Grenzen, die unverändert bestehen, spiegeln die Kontroversen des 16. Jahrhunderts (in der Polemik) und die Schwächen der Erasmusedition, auf die wir mehrfach stießen. Die reformatorische Illustration ist insofern nicht minder zeitverhaftet als ihre Vorgänger. Aber die Wahrnehmung des griechischen Textes eröffnet Zukunft – auch wenn nicht verschwiegen werden darf, dass die Korrekturen sich in der Apokalypserezeption weit weniger durchsetzen als die Impulse der älteren Holzschnitte.¹⁰⁰

6. Fazit

Mit wenigen Sätzen kann ich schließen. Verschiedene Drucktechniken sind uns begegnet – Blockbuch und Letternsatz – und in den Werken der Künstler ein intensiver Zusammenhang zwischen Wort und Bild. Das Verständnis der Apokalypse von der Gutenbergbibel und dem Blockbuch bis zur Kölner Bibel korrelierte eine gesamtbiblische Deutung der Apokalypse zum lateinischen Bibelwort. Die daraus resultierenden Illustrationen hoben das Verständnis Christi hervor, der nach der Apokalypse

100 Auch Gerung setzt im Codex germanicus 6592 (BSB München; nach 1544) nicht seine revolutionäre Bildgestaltung der apokalyptischen Reiter aus der Ottheinrich-Bibel fort, sondern schließt sich an die Bildimpulse der älteren Holzschnitte an; der erste Reiter ist im Holzschnitt Folio 75v wieder Kriegerreiter (Roettig, Reformation [s. Anm. 76], 75 f. und Abb. 4a).

als Anfang und Ende (Offb 22,13), daher vor der Schöpfung, über ihr und als Retter am Ende der Geschichte, zu denken sei. Das Blockbuch setzte das dem Wirken des Antichristen gegenüber. Die Kölner Bibel korrelierte es zur hohen, rettenden Christologie des Johannesevangeliums.

Dürer änderte die Perspektive. Er illustrierte die Apokalypse als ein Buch der Bedrängnisse, in denen der Mensch auszuhalten habe, so wie Johannes, der Autor, das in Gebetstreue und Ausdauer tat. Seine Bildkonzeption traf den Nerv der Zeit. Doch nach ihm brach in kürzester Zeit die Identifikation des Autors zusammen. Johannes der Seher und Evangelist wurde zu zwei Gestalten, und von keiner war mehr genug bekannt, um eine Rahmengeschichte zur Apokalypse zu erzählen. Der Bibeltext, genauerhin ab Erasmus der griechische Bibeltext, musste ohne die alten Voraussetzungen gelesen und aus sich selbst gedeutet werden. Die große Wirkung Dürers und die polemische Aktualisierung der Apokalypse auf die zeitgenössische Geschichte behinderten den Wandel. In einem mühsamen und dennoch eindrücklichen Prozess änderte sich die Ikonographie durch den griechischen Text. Dieser lehrte die Künstler, neu von Israel, von offenen Toren der himmlischen Stadt und vom (Regen-) Bogen der Bundeszuwendung Gottes zu sprechen.

Jede Epoche schuf auf ihre Weise bleibende Bilder: die Illustration des lateinischen Textes das Bild der göttlichen und rettenden Hoheit Christi, Dürer Bilder der Gefährdung des menschlichen Lebens, die Reformationsbibel Bilder der Suche nach dem rechten Verständnis des griechischen Textes. Entnehmen wir dem einen Impuls für die Gegenwart, so wäre heute nach Bildern zu suchen, die den griechischen Text des Werkes neu befragen und erschließen.

Martin Karrer

Informationen zum Autor

[Martin Karrer](#), Prof. i. R. für Neues Testament und seine Umwelt an der Kirchlichen Hochschule Wuppertal, hat Forschungsschwerpunkte bei der Septuaginta, Kunstgeschichte und Auslegung des Neuen Testaments. Derzeit erstellt er die *Editio critica maior* der Apokalypse (diese erscheint 2024).

Schlagwörter

Bibelillustration, Blockbuchapokalypse, Dürerapokalypse, Kölner Bibel, Antichristlegende



Im Dialog

Beiträge aus der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart

6 | 2023

Herausgegeben von:

Christian Herrmann, Barbara Janz-Spaeth