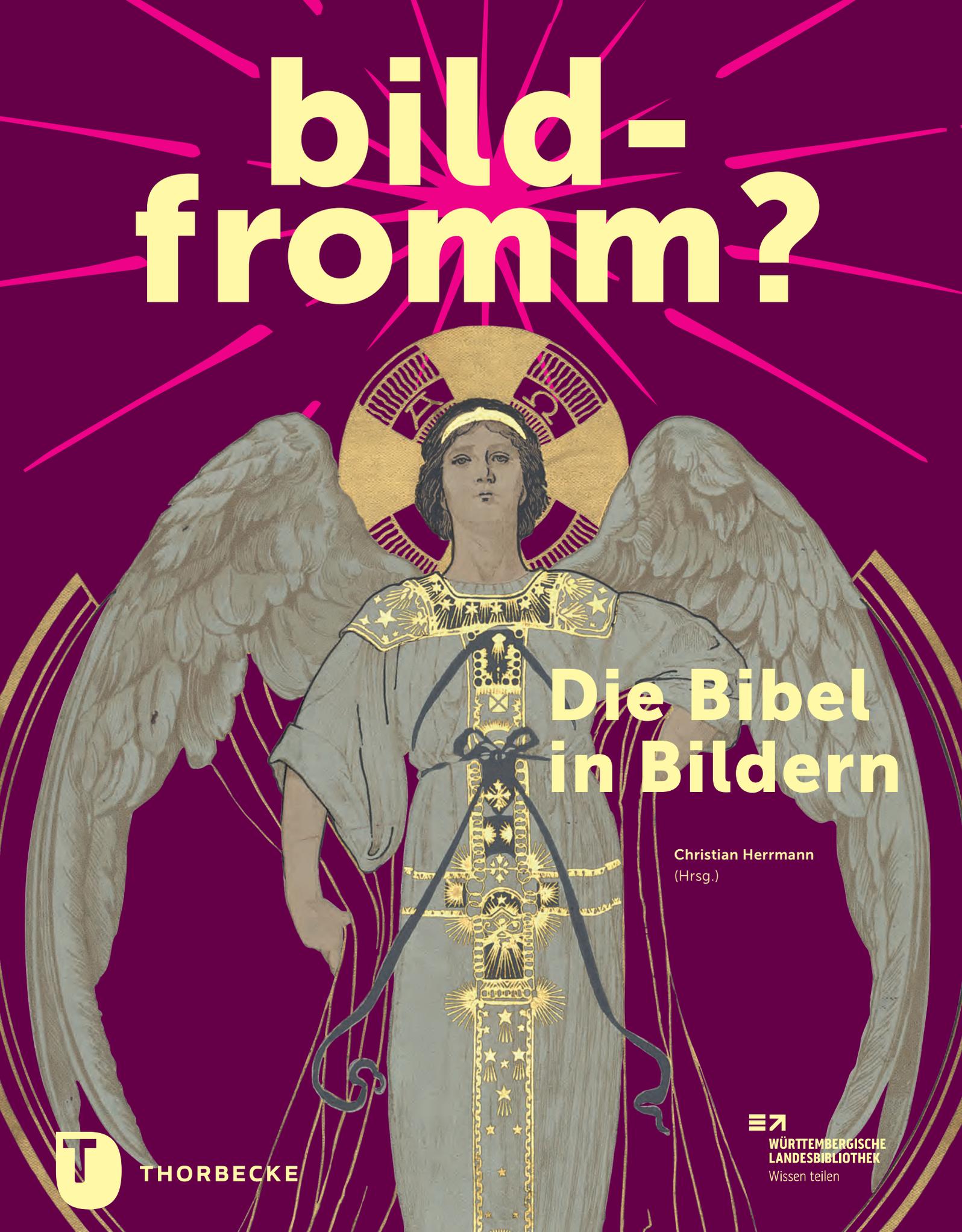


bild- fromm?



Die Bibel in Bildern

Christian Herrmann
(Hrsg.)



THORBECKE



WÜRTEMBERGISCHE
LANDESBIBLIOTHEK

Wissen teilen



**bild-
fromm?**

bild- fromm?

Die Bibel in Bildern

Christian Herrmann
(Hrsg.)

Jan Thorbecke Verlag

Vorwort

6 Christian Herrmann

Geleitwort und Grußworte

10 Rupert Schaab
13 Oberkirchenrat Ulrich Heckel
16 Weihbischof Gerhard Schneider

Aufsatzteil

20 **Sehen und Glauben. Beobachtungen zur Motivation und Gestaltung von Illustrationen in Bibelausgaben**
Christian Herrmann
48 **Offenbarwerden Gottes im Wort und Bild – Anmerkungen zur theologischen Bedeutung von Bibelillustrationen**
Margit Eckholt
62 **Sehen, Hören, Lesen. Medienvielfalt und Frömmigkeit**
Ricarda Höffler
84 **Schönheit, Gotteserfahrung und die Bilder der Schrift. Schriftauslegung und Bildproduktion bei Bernhard von Clairvaux**
Andreas Matena

Katalog-Teil

100 „Seh' ich den Himmel, das Werk deiner Finger ...“ (Psalm 8,4) –
Sehen und Schöpfung
116 „Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf ...“ (Genesis 3,5) –
Sehen und Sündenfall
132 „Da hatte er einen Traum: Er sah eine Treppe ... Auf ihr stiegen Engel Gottes auf und nieder“ (Genesis 28,12) – Sichtbares Wirken Gottes durch Engel
144 „Ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen“ (Genesis 32,31) –
Bilderverbot und Sehen Gottes
168 „Ich habe das Elend meines Volks in Ägypten gesehen“ (Exodus 3,7) –
Gottes Sehen als Wendepunkt
192 „Hast du gesehen die Tore der Finsternis?“ (Ijob 38,17) – Not lehrt sehen
212 „Wenn du einen nackt siehst, so kleide ihn“ (Jesaja 58,7) –
Sichtbarkeit des Glaubens
230 „Lasst uns die Geschichte sehen, die da geschehen ist“ (Lukas 2,15) –
Die Weihnachtsbotschaft als Sehen-Machen von (Heils-)Geschichte
244 „Seht, welch ein Mensch!“ (Ecce homo) (Johannes 19,5) –
Glauben gegen den Augenschein
272 „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“ (Johannes 20,29) –
Wieviel Bild braucht der Glaube?
292 „Und er sah den Geist Gottes ...“ (Matthäus 3,16) – Heiliger Geist und Dreieinigkeit
308 „Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde“ (Offenbarung 21,1) –
Apokalyptische Vision

Anhang

326 **Im Fokus: Das Wesen der Bibel als Gegenstand der Bibelillustration**
339 **Literaturverzeichnis**
345 **Register**

Vorwort

des Herausgebers

Dank ihrer umfangreichen Bibelsammlung ist die Württembergische Landesbibliothek Stuttgart ein wichtiger Referenzpunkt für Studien zur Geschichte des Bibeldrucks. Bibeln stellen ein besonders aussagekräftiges Segment der Buchgeschichte dar. Die Aufmerksamkeit von Publikationen und Ausstellungen, aber auch Anfragen in der alltäglichen Arbeit gilt dabei meist mehr der Abfolge und dem Vergleich von Ausgaben, den textlichen Elementen (Sprache, Übersetzung, Revisionen, Beigaben zum Bibeltext) oder dem Zusammenspiel von Text und Bild. Einzelne Illustrationen waren immer wieder Gegenstand theologischer wie kunsthistorischer Untersuchungen, auch in ihrem geistesgeschichtlichen Kontext und in ihren stilistischen bzw. motivischen Abhängigkeiten. Auch das besondere Geschick herausragender Exemplare, vor allem was deren Provenienzzugang angeht, stieß auf ein breiteres Interesse. Dagegen blieb der Zugriff auf Geschichte und Anliegen des Bibeldrucks von den in Bibeln enthaltenen Illustrationen her ein bisher vergleichsweise wenigen Veröffentlichungen zugrundeliegender Ansatz. Wenn die Verarbeitung biblischer Motive in der Kunst untersucht wurde, dann meist anhand von Gemälden oder auch Einzelblattgraphiken, weniger jedoch im Hinblick auf Illustrations-Folgen in Bibelausgaben.

Die Breite und Vielfalt der Bibelgeschichte und der diese dokumentierenden Bibelsammlung am Beispiel der Bibelillustration aufzuzeigen, ist insofern ein reiz- und verheißungsvolles Projekt. Wie die Bibel sich von anderen Druckerzeugnissen durch ihren Anspruch, Offenbarung Gottes zu sein und darin Relevanz für alle Menschen aufzuweisen, unterscheidet, so verbietet sich bei einer Ausstellung mit Bibeln ein rein historischer Ansatz. Die Bibel ist zwar auch ein historisches Buch und die meisten Exponate sind alte Drucke, aber die möglichst authentische Berichterstattung über geschehene Geschichte unternahmen schon die Evangelisten, um dadurch in ihrer Zeit – und in der jeweiligen Gegenwart der Leser und Hörer – einen „sicheren Grund der Lehre“ (Lukas 1,4) zu bieten. Die historischen Bezüge verbinden sich mit dem Aufweis der gegenwärtigen Relevanz. Dem wird in der vorliegenden Ausstellung durch die Definition einer systematischen Fragestellung als Oberthema für die Auswahl und Beschreibung der Exponate Rechnung getragen. Die Fülle der Illustrationen in Bibelausgaben entspricht der quantitativen Dichte, in der Bibeltexte die Beziehung zu Gott bzw. den Glauben in eine Verbindung mit Vorgängen des Sehens bringen. Das biblische Bilderverbot schließt die Wechselwirkung von Sehen und Glauben nicht aus, sondern präzisiert sie. Ein Erkenntnisgewinn für den Kurator und vermutlich auch für manchen Besucher der Ausstellung bzw. Leser des zugehörigen Katalogs – vor allem bei protestantischer Sozialisation – liegt in der Wahrnehmung, welche große Bedeutung ein sinnlich basierter Zugang zum Glauben bzw. zu Inhalten des Glaubens hat.

Bibelillustration als Veranschaulichung, aber auch Erfahrungsraum des Wirkens Gottes, wie es insbesondere in den erzählenden Partien der Bibel bezeugt wird, lässt sich sachgemäß am besten entlang wichtiger Stationen oder Haftpunkte der Heilsgeschichte darstellen. So begegnen unter den zwölf Abschnitten der Ausstellung mehrere Feste des Kirchenjahres (z.B. Weihnachten, Ostern, Pfingsten). Andere Aspekte wie Schöpfung, Sündenfall und Hoffnungsvision stellen eher einen Querschnitt dar, der die Heilsgeschichte begleitet. Einiges Gewicht haben Exponate, die direkt oder indirekt die Sichtbarkeit bzw. die scheinbare Abwesenheit Gottes

zum Gegenstand haben (Engel, Bilderverbot, geschichtliches Handeln Gottes, Leid, gute Werke). Stets werden die Abschnitte mit einem charakteristischen Bibelzitat überschrieben, das den Zusammenhang von Sehen und Glauben nach einer bestimmten Seite hin beleuchtet. Der Umfang der Abschnitte ist nicht symmetrisch gleich, weil manche Motive wegen ihres geringeren Gewichts für die Heilsgeschichte bzw. die Frömmigkeit auch von den Künstlern weniger intensiv verarbeitet wurden. Interreligiöse Bezüge sind durch die Aufnahme jüdischer Bibelausgaben vertreten, außerdem durch die häufige Thematisierung des Verhältnisses von Altem und Neuem Bund. Schwieriger gestaltet sich die Repräsentanz interkultureller Wechselbeziehungen, weil Illustrationen in Bibeln aus dem außereuropäischen Sprachraum selten sind oder es sich tendenziell um Nachdrucke europäischer Werke handelt. Anders verhält es sich mit Darstellungen zum Wesen und Selbstverständnis der Bibel als solcher in Illustrationen. Ein Anhang des Katalogs zeigt die Bilder, die in vergrößerter Form als Reproduktion auf Wandtafeln in der Ausstellung gezeigt werden.

Der Katalog bietet eine systematisch orientierte Einführung in Gestalt von Aufsätzen, die zwar auch Einzelbeispiele zum Gegenstand haben, aber mehr nach dem Übergreifenden, Verbindenden, Verallgemeinerbaren der Bibelillustration fragen. Dabei wird quellenbasiert gearbeitet und Forschungsdiskussion nur dann geboten, wenn das für das Verständnis wichtiger Weichenstellungen als hilfreich erscheint. Danach folgen die Beschreibungen zu den Einzelexponaten durch den Kurator. Wenn es möglich und sinnvoll war, wurden kurze Hinweise zu weiterführender Literatur gegeben. Allerdings erwies sich die Analyse etlicher Illustrationen eher als Pionierarbeit, zumal sie mehr in theologischer als in kunsthistorischer Weise erfolgte. Wegen der besseren Verständlichkeit für zeitgenössische Leser sowie aus ökumenischer Verbundenheit werden deutsche Bibelzitate meist in der Formulierung der Einheitsübersetzung geboten. Wenn jedoch die Fassung der Lutherbibel eingängiger oder aufschlussreicher ist, erhält diese den Vorzug. Zur flüssigen Lesbarkeit gehört auch das Bemühen, theologische Fachterminologie in zurückhaltender Weise oder mit Erklärungen zu verwenden. Für die Formulierungen des Katalogs und der Textteile der Ausstellung habe ich auf eine wertschätzende und sachlich angemessene Sprache geachtet.

Mit einer kenntlich gemachten Ausnahme beziehen sich die Signaturen der Exponate auf den Bestand der Württembergischen Landesbibliothek.

Mit der Präsentation der Ausstellung verbindet sich die Zuversicht, dass die von den Exponaten ausgehenden Impulse zu Interaktions- und Reflexionsvorgängen zur Entfaltung kommen. Nichts wäre wünschenswerter, als dass der Besuch der Ausstellung und die Lektüre des Katalogs zu eigenen Studien anhand der Originale von Bibeln in der Württembergischen Landesbibliothek und darüber hinaus motiviert.

Dr. Christian Herrmann
Kurator der Ausstellung

Geleitwort

Dr. Rupert Schaab

Geleitwort

Die Württembergische Landesbibliothek nimmt den 102. Deutschen Katholikentag zum Anlass, wieder Schätze aus ihrer berühmten Bibelsammlung zu zeigen. Begonnen 1753 durch den Pfarrer Josias Lorck in Kopenhagen wurde sie 1784 von Herzog Karl Eugen erworben und seitdem kontinuierlich erweitert, so dass sie heute mit 22.000 Exemplaren zu den wichtigsten Bibelsammlungen der Welt zählt. Ohne die evangelische Frömmigkeit Württembergs ist dieses anhaltende Engagement schwer erklärlich, doch ist hier in Stuttgart nicht nur die Deutsche Bibelgesellschaft (hervorgegangen u. a. aus der 1812 gegründeten Württembergischen Bibelanstalt), sondern auch das Katholische Bibelwerk seit seiner Gründung 1933 beheimatet. Und schon immer wurden in der Bibliothek Bibeln jeder Konfession in allen Sprachen gesammelt. Und illustrierte Bibeln kennen nahezu alle Konfessionen.

Es liegt gleichsam in der Natur der Sache, dass über Gott in Vergleichen und Bildern gesprochen wird. Und da dies naturgemäß nur unvollkommen gelingt, stößt dies immer wieder auf Kritik, werden vermeintlich bessere Bilder gefunden. Und bei aller Bemühung von sprachlichen und echten Bildern ist eigentlich stets zu fragen, wird eher über die Bilder gesprochen oder über das eigentliche Anliegen.

Liest man in der Bibel, fällt zum einen die Vielfalt und auch die Widersprüchlichkeit ihrer Vergleiche und Bilder auf, lässt sich zum anderen aber auch beobachten, dass manche Vergleiche und Bilder erfolgreicher waren, gleichsam durchgehend bemüht werden. Doch so wie uns schon lange das Bild Gottes als König aufgrund des Wandels unserer Lebenswirklichkeit verblasst ist (was sollte an einem repräsentativen Staatsoberhaupt an Gott erinnern) oder aufgrund des sich wandelnden Rollenverständnisses auch Gott als Vater vielfach als unzureichend empfunden wird, so werden auch unsere Bemühungen um die Beschreibung unseres Bekenntnisses auf Bilder zurückgreifen, welche in ein paar Jahrzehnten altertümlich wirken dürften. (Selbst für ein fliegendes Spaghettimonster wird das zutreffen.)

Auch die Verkündigung Jesu bemühte sich nach dem Zeugnis der Evangelien der Vergleiche und Bilder: der Vater des verlorenen Sohns, der gute Hirte, der Eigentümer des Weinbergs [...], ja letztlich ist Jesus das perfekte Bild Gottes (**Johannes 10,30; 14,7; Kolosser 1,15**). Und doch begleiteten Illustrationen die biblischen Schriften nicht von Anfang an. Das Judentum wie auch der Islam zeichnen sich gerade hinsichtlich religiöser Inhalte durch Bilderverbote aus, um den Missbrauch von Bildern zu verbieten. Anfangs kam es im Zuge der Reformation zu Zerstörungen der bildlichen Ausstattung der Kirchen, weil in Marienverehrung und Heiligenfrömmigkeit Praktiken mit magisch oder abergläubisch erscheinenden Zügen entstanden waren.

Und doch setzte sich gerade die Illustration der biblischen Bücher wieder durch. Mit den in die Volkssprache übersetzten Bibeln kamen in evangelisch gewordenen Regionen Bilder in die Haushalte, dienten Illustrationen dazu, auf besonders wichtig erscheinende Abschnitte aufmerksam zu machen oder durch Bilder (auch solche der geistlichen und weltlichen Autoritäten) die Gültigkeit der heiligen Schriften zu bekräftigen.

Natürlich haben mehr als zwölfhundert Jahre Bibelillustration Darstellungstraditionen entstehen lassen, die unsere Vorstellungswelt prägen: Das Jesuskind im

Stall, Ochs und Esel, der alte Josef, die Heiligen Drei Könige, [...] und vieles davon ist nicht einmal im Bibeltext belegt. Haben die Bilder dabei den Glauben überwuchert? Verstellt uns Gott „als Vater“ den Blick darauf, dass die Ebenbildlichkeit Gottes genauso für das andere Geschlecht gilt?

Bilder müssen gelesen werden und genauso wie Texte sind sie nicht voraussetzungslos. In der Auseinandersetzung mit Ihnen können wir einen großen Reichtum an Sichtweisen erfahren, vieles intuitiv, aber manches auch durch Nebeneinanderlegen von Bildern, durch Zusammenhänge und bemerkenswerte Unterschiede und durch zusätzliche Informationen. Nehmen Sie sich etwas Zeit für unsere Ausstellung und Sie werden feststellen, welche große Rolle Vergleiche und Bilder gerade beim Sprechen über Religion und Glaube spielen. Und eigentlich gilt dies nicht nur für die Bibel: Wir befinden uns „im Kampf“ gegen das Virus, vor der nächsten „Welle“ der Pandemie, in einer „Krise“, welche lang ersehnten politischen Wandel erzwingt, die Pandemie sei eine „Strafe“ für Umweltzerstörung oder Dekadenz [...] Sie merken, die benutzten Vergleiche und Bilder für die Pandemie lassen sich leicht auch für andere Zwecke missbrauchen, die Bilder zur Bibel freilich auch. Welches Bild wir uns machen, entscheidet vieles.

So sehr es Bilder braucht, um Einfluss auf unser Tun zu gewinnen, so leicht lassen sie sich eben auch missbrauchen. So sehr Bilder helfen, um über den Glauben zu sprechen, so kritisch müssen wir sie auch lesen, um uns mit ihnen nicht manipulieren zu lassen. Das „allsehende Auge Gottes“ kann das Instrument einer repressiven Pädagogik wie das Symbol der Fürsorge Gottes sein. Bilder sind vielfach ein Ausdruck von Frömmigkeit, der gekonnte Umgang mit Bildern kann aber genauso gut Zugänge zu abstrakten Zusammenhängen verschaffen, welche uns sonst kaum verständlich wären. „Bildfromm“ ist kein Vorwurf, aber immer auch eine Frage.

Ich möchte mich herzlich bei allen bedanken, welche zum Gelingen von Ausstellung, Tagung und Begleitprogramm beigetragen haben, zunächst den Kooperationspartnern, nämlich dem Evangelischen Bildungszentrum Hospitalhof Stuttgart, der Arbeitsstelle Bibelpastoral sowie der Katholischen Akademie des Bistums Rothenburg-Stuttgart, dann Oberkirchenrat Prof. Dr. Ulrich Heckel und Weihbischof Dr. Gerhard Schneider für ihre Grußworte, den Beiträgern des Katalogbandes, den Vortragenden der Tagung und des Begleitprogramms, der Staatsgalerie Stuttgart als Leihgeber einer Graphik, Herrn Martin Wiedmann für die Überlassung von Reproduktionen aus der Wiedmann-Bibel sowie den Kolleginnen und Kollegen Mirjam Ulbricht, Edith Gruber, Steffen Schneider und Dr. Petra Steymans-Kurz für die Realisierung der Ausstellung. Durch die großzügige finanzielle Unterstützung der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft wurde die Herstellung des Katalogs erleichtert. Vor allem möchte ich aber dem Leiter unserer Bibelsammlung Dr. Christian Herrmann danken, der Ausstellung, Tagung und Begleitprogramm konzipiert und ihre Umsetzung geleitet hat, der aber vor allem mit großem Engagement und Ausdauer unsere Bibelsammlung erweitert und erschließt.

Dr. Rupert Schaab

Direktor der Württembergischen Landesbibliothek

Grußwort Oberkirchenrat

Prof. Dr. Ulrich Heckel

Grußwort Weihbischof

Dr. Gerhard Schneider

Sehen und Glauben

„Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“, sagt der Auferstandene zu dem zweifelnden Thomas acht Tage, eine Woche, nach dem Ostermorgen als Prototyp eines sonntäglichen Gottesdienstteilnehmers (**Johannes 20,29**). Diese Spannung zwischen Sehen und Glauben durchzieht das ganze Johannesevangelium, ja die gesamte Bibel.

„Lass mich deine Herrlichkeit sehen!“, sprach Mose zu Gott. Der aber antwortete: „Mein Angesicht kannst du nicht sehen; denn kein Mensch wird leben, der mich sieht“ (**Exodus 33,18-20**). Der Lichtglanz seiner Herrlichkeit ist wie ein verzehrendes Feuer. Gott selber ist unsichtbar. Das ist einer der Gründe, die in den Zehn Geboten zum Bilderverbot geführt haben. Doch der Mensch ist ein Augenwesen, das nach Anschauung verlangt.

„Niemand hat Gott je gesehen“, fasst das Johannesevangelium diese urmenschliche Erfahrung zusammen. Doch Gott wollte nicht unsichtbar bleiben, sondern ist Mensch geworden: „Das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit“ (**Johannes 1,1-18**): „Seht, welch ein Mensch!“ (**19,5**). Zeichen und Wunder hat Jesus getan, in denen etwas sichtbar geworden ist von seiner göttlichen Majestät, von Gottes Herrlichkeit. Wasser hat er in Wein verwandelt, Kranke geheilt, Hungrige gespeist und Tote auferweckt. In Gleichnissen und Bildern hat er geredet vom Brot des Lebens und dem wahren Weinstock, vom Licht der Welt, der Tür und dem guten Hirten, dem Weg, der Wahrheit und dem Leben. Mit all dem hat er eine Anschauung vermittelt, wer Gott ist, was er mit dieser Welt vorhat und wozu unser Leben bestimmt ist.

Von den Worten und Taten Jesu berichten die Evangelien, geben Zeugnis von seinem Leben und Sterben, seinem Tod und seiner Auferstehung. Mit seiner Himmelfahrt ist er zurückgekehrt in die göttliche Herrlichkeit und damit unserem menschlichen Auge wieder entzogen – verborgen droben, sitzend zur Rechten Gottes (**Kolosser 3,1-3**).

Deshalb lesen wir beim Apostel Paulus: „Was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbar ist, das ist ewig. Wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen“ (**2. Korinther 4,18; 5,7**). Die Spannung zwischen Sehen und Glauben, „nicht sehen“ und „doch glauben“ dauert an. Sie hat sich durch die Menschwerdung Gottes in der Person Jesu Christi nicht aufgelöst, nach seiner Himmelfahrt aber verändert. Im Auftreten Jesu ist etwas zum Vorschein gekommen vom Reich Gottes. Es sind Bilder der Hoffnung auf einen neuen Himmel und eine neue Erde, wenn Gott alle Tränen von den Augen abwischen wird, wenn der Tod nicht mehr sein wird, weder Leid noch Geschrei noch Schmerz (**Offenbarung 21**). Alles Sichtbare ist vergänglich. Mit ihm wird auch das vergehen, was jetzt noch Leid und Schmerz zufügt, zu Trauer und Klage Anlass gibt. Von der Hoffnung, die bleibt, spricht Paulus im Hohenlied der Liebe: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin“ (**1. Korinther 13,12; vgl. 1. Johannes 3,2**). Was wir dann vor Gottes Angesicht schauen werden, können wir jetzt noch nicht sehen, im Glauben jedoch schon ein Stück weit vorwegnehmen.

Es ist der Glaube an Jesus Christus, in dem Gott zu uns geredet hat, der Abglanz seiner Herrlichkeit, das Ebenbild seines Wesens (**Hebräer 1,1-3**). Auch der Hymnus im Kolosserbrief preist Christus als sichtbares Ebenbild des unsichtbaren Gottes (**Kolosser 1,15**). Gottes Antlitz bleibt verborgen, bis wir es in der himmlischen Welt schauen werden. Aber in der Gestalt Jesu hat Gott ein Gesicht bekommen. Er ist die „Ikone“ (griech. eikon) des unsichtbaren Gottes, nicht bloß Abbild oder Illustration, sondern ein Bild, das Anteil an der Wirklichkeit hat, die es abbildet. Er ist das Bild, in dem der unsichtbare Gott selber sichtbar wird, sein Wesen erkennen lässt, sich offenbart, gegenwärtig ist. In seinen Worten und Taten sehen wir „das helle Licht des Evangeliums von der Herrlichkeit Christi, welcher ist das Ebenbild Gottes.“ So leuchtet „die Herrlichkeit Gottes im Angesicht Jesu Christi“ (**2. Korinther 4,4.6**).

Was im Leben Jesu Gestalt gewonnen hat, wurde von den Augenzeugen zunächst mündlich weitererzählt, dann in den Evangelien schriftlich festgehalten. Die Briefe der Apostel entfalten, was das Evangelium vom Tod und der Auferstehung Jesu für die Versöhnung der Welt und die Hoffnung der Gläubigen, für das Leben der Gemeinden und die Aufgaben der Kirche bedeutet. Schon in urchristlicher Zeit wurden die Schriften des Neuen Testaments im Gottesdienst vorgelesen (**Markus 13,14; 1. Thessalonicher 5,27; Offenbarung 1,3**) und unter den Gemeinden ausgetauscht (**Kolosser 4,16**).

Was in Christus sichtbar geworden ist, will aber nicht nur vorgelesen, erzählt und gepredigt, nicht nur gehört, geglaubt und zu Herzen genommen werden. Es zielt nicht nur auf Bilder, die vor dem inneren Auge entstehen. Es will auch äußerlich Gestalt gewinnen, das unsichtbare Wesen Gottes in der Geschichte Jesu erneut zur Anschauung bringen. Seit frühchristlicher Zeit sind biblische Motive in der Kunst auf vielfältige Weise dargestellt worden. Diese Ausstellung will das Augenmerk auf Bilder lenken, mit denen Bibeln illustriert wurden.

Zunächst wurden die biblischen Texte von Hand abgeschrieben auf Papyrus, Pergament und Papier, ohne Punkt und Komma, ohne Absätze und Gliederung, weil Schreibmaterial teuer war. Im 4. Jh. entstanden die ersten Vollhandschriften mit sämtlichen biblischen Büchern. Schon bald setzte die Buchmalerei ein mit kunstvoll ausgeschmückten Anfangsbuchstaben und Verzierungen am Rand, einzelnen Motiven, ersten Bilderfolgen, ganzseitigen Illustrationen und Autorenbildern wie dem Evangelisten Lukas. Im Mittelalter kam die Buchmalerei zu einer reichen Blüte mit größeren Bildkompositionen. Die Bibel wurde nicht nur abgeschrieben, sondern ausgemalt.

Die Erfindung des Buchdrucks eröffnete seit dem 15. Jh. neue Möglichkeiten auch in der graphischen Gestaltung. Bereits die ersten Drucke von Martin Luthers Bibelübersetzung wurden mit Holzschnitten der Cranach-Werkstatt in Wittenberg illustriert. Vielfach kopiert wurden die Kupferstiche von Matthäus Merian (*Icones Biblicae*, 1630). Mehrere Generationen geprägt hat die Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld (1860) aus dem Kreis der Nazarener. Neue Sichtweisen eröffneten im 20. Jh. Salvador Dalí und Marc Chagall (1956). Weite Verbreitung fand die Kinderbibel mit den eindrucksvollen Gesichtern des Niederländers Kees de Kort (seit 1967). Aus Württemberg stammen die Bilderbibeln von Sieger Köder (1992) und Andreas Felger (2006). Nachträgliche Zusammenstellungen bieten die Rembrandt-Bibel (1980–1984) sowie die Lutherbibel 2017 mit Bildern von Lucas Cranach,

Albrecht Dürer, Rembrandt, Chagall oder Michelangelo. Eine andere Spur verfolgt die Palästina-Bilder-Bibel von Clark und Harper (1908) mit frühen Fotos vom Alltagsleben in Palästina, die biblischen Texten zugeordnet werden. Ein neuer Versuch ist „Das Bibel Projekt“ mit comicartigen Zusammenfassungen der Bücher der Bibel von Tim Mackie (2018), dessen deutsche Fassung als Video unter www.dasbibelprojekt.de aufgerufen werden kann und mit Unterstützung der Evangelischen Landeskirche in Württemberg auch in Buchform veröffentlicht wurde (2019).

Lässt man diese Illustrationen Revue passieren, so wird deutlich, dass alle diese Bilder eine Anschauung vermitteln, in all ihrer Verschiedenheit aber nicht einfach die Wirklichkeit abbilden. Sie bleiben vielmehr Fragment, wie ja auch die Künstlerinnen und Künstler immer nur stückweise erkennen. Gerade diese Bruchstückhaftigkeit ihrer Erkenntnis macht den Gang durch diese Ausstellung aber reizvoll, weil jedes Bild eine andere Seite von Gottes Herrlichkeit zum Leuchten bringt, wie auch in einem Kristall jeder Lichtstrahl anders funkelt.

Bilder bringen nicht nur die Botschaft der Bibel zur Anschauung, sie sind auch ein Ausdruck der jeweiligen Frömmigkeit, ihrer Theologie und ganzen Welt-sicht, die hier ihren Niederschlag findet. Jeder Mensch, jede Epoche, jedes Kunstwerk sieht Gott und die Welt mit anderen Augen, entdeckt auch in der Bibel immer wieder andere Dinge neu. Darum wird auch weiterhin jede Generation neue und andere Bilder entwerfen.

Die Bilder der Bibel wollen Bilder der Hoffnung sein. Gegen allen Augenschein dieser Welt lassen sie etwas durchscheinen und aufleuchten vom hellen Licht des Evangeliums von der Herrlichkeit Gottes im Angesicht Jesu Christi. Das macht den besonderen Reiz dieser Ausstellung aus:

**Selig sind,
die hier sehen, staunen und schon stückweise erkennen,
was sie einst schauen werden vor Gottes Angesicht!**

Oberkirchenrat Prof. Dr. Ulrich Heckel

Oberkirchenrat für Theologie und weltweite Kirche in der Evangelischen Landeskirche in Württemberg und apl. Prof. für Neues Testament an der Ev.-theol. Fakultät der Universität Tübingen

Grußwort Weihbischof Dr. Gerhard Schneider

„Doch ihre Augen waren gehalten, sodass sie ihn nicht erkannten.“

(Lukas 24,16)

Gerade die Ostererzählungen und die Begegnungen der Jüngerinnen und Jünger mit ihrem auferstandenen Herrn zeigen, in welchen Ambivalenzen die Bibel vom Sehen Gottes spricht. In der Emmausgeschichte (Lukas 24) sind zwei tief enttäuschte Jünger Jesu auf dem Weg in das Dorf Emmaus und treffen auf dem Weg einen Fremden, der ihre Erfahrungen ins Gespräch mit den tradierten Schriften bringt und sie dadurch in ein neues Licht hebt. Aber ihre Augen sind gehalten, so formuliert es der Evangelist, sie erkennen ihren Freund und Herrn nicht. Am Abend bei Tisch, in dem Moment, als die Jünger in ihrem Weggefährten den auferstandenen Christus identifizieren und ihre Augen aufgetan werden, entschwindet er ihren Blicken. Eine andere Ostererzählung (Johannes 20) berichtet vom Jünger Thomas, der erst an die Auferstehung glauben kann, als er die Folter- und Kreuzigungswunden des Auferstandenen gesehen hat und dieser ihm angeboten hat, seine Finger dort hinein zu legen. Daraufhin erklärt der Auferstandene jene für selig, die nicht sehen und doch glauben. Der Zusammenhang von Glauben und Schauen, von Bekennen und Sehen beschäftigt also offensichtlich besonders diese letzten Texte der Evangelien. Aber es ist ein Thema des gesamten Neuen Testaments: Das Wort wird Fleisch, Gott wird Mensch – und als solcher kann er selbstverständlich gesehen werden. Und doch begegnet auch die Warnung, Gott nicht zu klein zu denken, die unendliche Transzendenz nicht auf ein Bild festzulegen. Kann man Gott sehen? Dürfen Menschen Gott sehen? Als Person, in seinem Schöpfungswerk? Und was bedeutet das Sehen für den Glauben?

Diese Fragen scheinen schon in den alttestamentlichen Texten auf und werden auch hier keineswegs eindeutig beantwortet. Im ersten Buch der Bibel, der Genesis, ist in Zusammenhang von Schöpfung und Sündenfall viel vom Sehen die Rede. Eines der zehn Gebote verbietet es dem Menschen sogar, sich ein Bild von Gott zu machen. Das Buch Exodus formuliert, dass der Mensch, der Gott von Angesicht zu Angesicht sieht, sterben muss (Exodus 34). Doch gleichzeitig erscheint Gott allen drei Erzvätern, Abraham, Isaak und Jakob. In der Frage, ob sie ihn als Person sehen können, vermeiden die biblischen Narrative aber jede Eindeutigkeit. Zwar erscheint Gott dem Abraham als einer von drei Männern (Genesis 18), aber welcher nun Gott ist, bleibt den Leserinnen und Lesern unklar. Der Erzvater Jakob gerät am Fluss Jabbok in einen Kampf mit einem anderen Mann und interpretiert den Angreifer im Nachhinein als Gott. Dem Platz des Kampfes gibt er den Namen „Gottesgesicht“ (Genesis 32). All diese Texte zeigen: Das Sehen Gottes wird in diesen Erzählungen gerade nicht erzählt und bleibt letztlich verschleiert.

In und mit diesen vielfältigen biblischen Spannungen operierte die christliche Kunst, besonders auch die Buchmalerei. Und nur ein erster, vordergründiger Blick meint, dass es sich die Künstler mit der faktischen Aufhebung des Bilderverbotes im westlichen Christentum einfach machten. Vielmehr zeigen viele Kunstwerke

die Scheu und das Zurückschrecken davor, Gott darzustellen, und auch ein Hadern mit der Frage, wie Gott angemessen gemalt oder gezeichnet werden kann. Bibelillustrationen standen nochmals vor einer größeren Herausforderung. Der Übergang vom Text zum Bild ist hier entscheidend: Der Text kann Leerstellen lassen, das Bild nicht. Wo der biblische Text in Bezug auf das Sehen Gottes im Alten Testament und das Erblicken des Auferstandenen im Neuen Testament unkonkret bleiben konnte, erforderte die Illustration eine Festlegung. Damit liefern Bibelillustrationen spannende Erkenntnisse über den Zusammenhang von Sehen und Glauben. Gerade in unseren bildstarken Zeiten kann das sehr anregend sein.

Ich danke der Württembergischen Landesbibliothek sehr für das Verdienst, ihren Bestand an vielfältigen Bibelillustrationen einer breiten Öffentlichkeit zu zeigen. Dem Team ist es gelungen, eine theologisch wie ästhetisch ansprechende Ausstellung zu konzipieren. Allen Besucherinnen und Besuchern wünsche ich viel Freude in der Ausstellung und den Impuls, neu über das Sehen Gottes, ja das Sehen der Transzendenz überhaupt nachzudenken.

Weihbischof Dr. Gerhard Schneider

Bischöfliches Ordinariat Rottenburg, Leiter der Hauptabteilung VIIIA der Diözese Rottenburg-Stuttgart (Liturgie, Kunst, Kirchenmusik)





Aufsätze

Sehen und Glauben.

Beobachtungen zur Motivation
und Gestaltung von Illustrationen
in Bibelausgaben

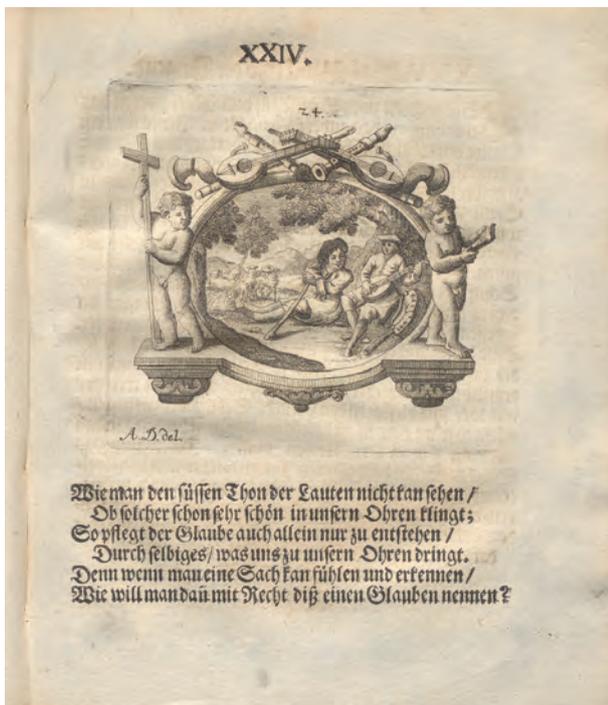
„Der Glaube kommt aus der Predigt“ (Römer 10,17) oder „aus dem Gehör“, wie näher am griechischen Text eine illustrierte Schrift zur Volkserziehung (1715) zitiert (Allg.G.oct.3245, Abschnitt XXIV). Gegenstand der Moralerziehung war auch der Glaube. Der empirische Vergleich zwischen dem „Thon der Lauten“, den man „nicht kan sehen / Ob solcher schon sehr schön in unsern Ohren klingt“, und dem Glauben, der für Sicht- oder Fühlbares nicht notwendig ist, wurde dann allerdings durch einen Kupferstich optisch unterstützt. 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 lassen“. 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“. 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-Sichtbare wird verbal beschrieben und graphisch veranschaulicht. Es bleibt nicht abstrakt, sondern wird sinnlich – hier in der Weise des Hörens – wahrgenommen, wird durch seine Wirkung erfahrbar. Das Kreuz und das Buch stehen dafür, dass der Inhalt des christlichen Glaubens seinen zentralen Bezugspunkt im gekreuzigten Christus hat und in verbal-textlicher Form fixiert, konkret und zuverlässig fassbar ist.

Der Zusammenhang von Bild und Text, von Bild und Sprach- bzw. Artikulationsfähigkeit wird auch deutlich in einer Episode (1. Buch, 10. Kap.) des Schelmenromans „Simplicissimus“ (Grimmelshausen, S. 37). Der Protagonist sieht und hört einen Einsiedler im Wald laut lesend. Das Buch ist eine illustrierte Bibel und bei einem Holzschnitt zu Ijob 1 aufgeschlagen. Dem wissbegierigen Simplicissimus wird erklärt: „diese Bilder können nicht reden / was aber ihr Thun und Wesen sey / kann ich aus diesen schwarzen Linien sehen / welches man lesen nennet“. Anhand der Bilder bringt der Einsiedler das Lesen bei. Ohne den Text wären die Bilder aber zumindest missverständlich.

Der später so sprachgewaltige Dichtorfürst Goethe wusste aus seiner Kindheit zu berichten: „die große Foliobibel, mit Kupfern von Merian, ward häufig von uns durchblättert“ (Dichtung und Wahrheit, S. 33). Man habe damals „noch keine Bibliotheken für Kinder“ aufgebaut. Jedoch sei es den Alten, die „selbst noch kindliche Gesinnungen“ gehabt hätten, wichtig gewesen, „ihre eigene Bildung der Nachkommenschaft mitzuteilen“. Offensichtlich hinterließen gerade illustrierte Bücher, hier insbesondere die Bibel in bebildeter Form, einen nachhaltigen Eindruck, wirkten sich bildend aus, taten etwas mit ihren Lesern bzw. Betrachtern. Die kindliche Zugangsweise im Sinne von unbefangener Aufnahmefähigkeit blieb erhalten, ja schien gerade eine gute Voraussetzung für die bildende Wirkung von Bildern und bebilderten Büchern zu sein.

Der Anteil der illustrierten Ausgaben unter den deutschen Bibeln lag bereits in der Frühzeit des Buchdrucks bei etwa zwei Dritteln und änderte sich nicht durch die Reformation:

Abb. 1: Glaube aus dem „Gehör“
(Allg.G.oct.3245)



Deutsche Bibeln: 1466–1522: 66,7% der ca. 60 Ausgaben; 1523–1530: 63,5% der ca. 156 Ausgaben (vgl. Bibelkatalog). Zumindest an markanten Stellen wie auf dem Titelblatt sowie am Beginn größerer Bibelteile oder für archäologische und kartographische Darstellungen verfügte die überwiegende Zahl vor allem der volkssprachlichen Bibeln bis zum 18. Jahrhundert über eine gewisse Zahl an Illustrationen. Ausnahmen konnte es zunächst aufgrund konfessioneller Entwicklungen – etwa im reformiert-calvinistischen Einflussbereich – oder aus ökonomischen Gründen geben. Die Bedeutung der Bibel für das Ent- und Bestehen des Glaubens impliziert das Interesse an einer umfassenden Verbreitung, was durch günstige Produktionskosten und Verkaufspreise unterstützt wurde. Wenn aber trotzdem in zahlreiche Bibeln Illustrationen integriert wurden, musste dies etwas mit Wesen und Wirkung der Bibelillustration zu tun haben. Etliche Ausgaben enthalten eine Fülle von Illustrationen oder wurden um ihretwillen hergestellt. Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek umfasst ein Segment von über 2.000 durch ihre Illustrationen definierten Ausgaben, die separat aufgestellt, ursprünglich nach der wertvollsten graphischen Technik „Biblia Kupfer“ genannt wurden und heute unter der Signaturgruppe „B graph.“ u.s.w. eingeordnet sind.

1. Wechselwirkung von Wort und Bild

Den unverständigen Galatern rief bzw. schrieb Paulus entgegen: „Wer hat euch bezaubert, denen doch Jesus Christus vor die Augen gemalt war als der Gekreuzigte?“ (**Galater 3,1**). Dies griff Sigmund Evenius (1587–1639), lutherischer Pädagoge im Dienst der Ernestiner in Weimar, auf, um in seinem Werk „Christliche gottselige Bilder-Schule“ Illustrationen zu biblischen Inhalten zu empfehlen und anzuwenden (Theol.oct.1758). Indem von außen eine mit den leiblichen Augen wahrnehmbare Darstellung Christi dem noch nicht erleuchteten, natürlichen Menschen begegnet, kommt es dort sozusagen vor dem inneren Auge – intellektuell und emotional – zur Entstehung eines inneren Bildes. Äußere Wirklichkeit und innere Vorstellungskraft kommen überein:

„Wie dann der natürliche Verstand des Menschen solche Geschichte anders nicht vernehmen vnd verstehen kan / als durch ein solches *innerliches Bild* im Gemüth formiret und repraesentiret oder fürgebildet / vnd daher die Bilder oder Abbildungen Christi vnd dessen Wercke vnd Wohlthaten / wie auch der Apostel vnd deren Nachkommen in der Kirchen newes Testaments von Christi vnd der Apostel Zeiten her jederzeit gebraucht vnd verblieben“ (Evenius, Bl. a3v).

Erfahr-, beschreib- und abbildbar sind zunächst die Werke Gottes, von denen dann auf Wesen und Sein Gottes geschlossen werden kann. Unter Berufung auf Luther forderte Evenius dazu auf, die Worte und Werke Gottes „dem gemeinen Mann“ vorzuhalten. Dies sollte nicht nur durch textgebundene Verkündigung geschehen, sondern auch so, dass Geschichte gemalt und dadurch bildlich vor Augen gestellt wurde:

„[...] so man solche *Geschichte* auch in Stuben vnd Kammern mit den Sprüchen *mahlete* / damit man Gottis Werck vnd Wort an allen Enden immer *vor Augen hette*“; „man kann dem gemeinen Mann die *Wort und Wercke* Gottes nicht zu viel oder zu offt *fürhalten*“ (Evenius, Bl. a2v).

In Gemälden kann man lesen, ja man ist auf sie angewiesen, wenn man nicht zum Lesen von Texten imstande ist, so Evenius (Bl. 4ar) unter Berufung auf Gregor den Großen:

„Was denen, so da lesen können / die Schrifft nutzt / das nutzt den Leyen das Gemelde / dann in demselbigen sehen die Vnwissenden / was jhnen zu thun / darinnen lesen dieselbe / die nicht lesen können“.

Evenius wies jedoch auch auf die imaginative Kraft von Sprache, auf die Wirkung verbaler Bilder hin. So habe „Christus vmb der Einfältigen willen eitel Gleichnues fuer ihnen geprediget“ (Evenius, Bl. a2r). Ergänzend könnte man hinzufügen, dass die Auditionen der alttestamentlichen Propheten häufig Wort-Visionen waren, gehörte Worte, die sie sahen und dann als Wort Gottes aussprachen (z.B. **Amos 1,1-3**).

Die illustrative Kraft des biblischen Wortes und die Illustrierbarkeit der Bibel beruht auf dem in der Bibel bezeugten Sachverhalt, dass Gott einerseits „in unzugänglichem Licht wohnt“ (**1. Timotheus 6,16**), aber in Christus Fleisch wurde (Inkarnation) und sich in ihm sichtbar macht (**Johannes 1,14; 12,45; 14,9**). Christus ist das „Ebenbild des unsichtbaren Gottes“ (**Kolosser 1,15**). Gottes „unsichtbare Wirklichkeit“ wird „seit der Erschaffung der Welt an den Werken der Schöpfung wahrgenommen“ (**Römer 1,20**). Zum Bereich des Schöpfungswerkes gehört auch die Gottesebenbildlichkeit des Menschen (**Genesis 1,27**). Das Sich-Zeigen Gottes in Christus und in der Schöpfung bzw. in den Menschen liegt aber auf einer anderen Ebene. Beim Menschen besteht eine „Strebedynamik“ auf Gott hin (Hofmann, S. 46). Der Mensch ist „wenig geringer gemacht als Gott“ und ihm wurde die Verwaltung von Gottes Schöpfung anvertraut (**Psalms 8,6-7**). Es geht um Repräsentanz, nicht um Identität; „im Menschen [ist] Gott erkennbar, aber noch nicht ansichtig“ (Hofmann, S. 47). Bei Christus als zweiter Person der göttlichen Dreieinigkeit bedeutet Bildpräsenz hingegen Identität: „Was [von Gott; C.H.] erkennbar ist, wird nun auch leibhaftig sichtbar“ (ebd.).

Das Spannungsgefüge zwischen Unterschiedenheit bzw. Unverfügbarkeit Gottes gegenüber der Welt einerseits und seiner Hinwendung zu ihr als Schöpfer und Erlöser andererseits geriet dort in eine Schiefelage, wo das Gefallensein der Schöpfung, das Sündersein bzw. die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen (**Genesis 2-3**) nicht ernstgenommen wurde. Über die Hörer der Gleichnisse Jesu heißt es: „Mit den Ohren werdet ihr hören und werdet es nicht verstehen; und mit sehenden Augen werdet ihr sehen und werdet es nicht erkennen“ (**Matthäus 13,14**). Und die Erkennbarkeit Gottes aus den Schöpfungswerken geht mit der faktischen Nichterkenntnis bzw. Nichtanerkenntnis Gottes durch die Menschen einher (**Römer 1,21ff.**). Eine bruchlose, auf kreatürlichen Fähigkeiten bestehende Verknüpfung zwischen Bild und Glauben bzw. Gotteserkenntnis scheint demnach nicht möglich zu sein. Das Bild zu biblischen Inhalten bleibt zu seiner Wirksamkeit auf den Text der Bibel angewiesen.

Die unter dem Einfluss der Aufklärung stehende Bibelillustration tendierte jedoch zu einer Reduktion der inhaltlichen Motive. Man meinte, durch Darstellung der Werke des Schöpfers genügend über Sein und Tun Gottes aussagen zu können. Der frühaufklärerische Universalgelehrte Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) schuf mit seiner achtbändigen „Physica sacra“ (Amsterdam 1732–1737) und deren 750 großformatigen Bildtafeln zwar eines der umfangreichsten Publikationsprojekte zur Bibel-Illustration. Aber er beschränkte sich auf solche Inhalte, die sich mit Hilfe der Naturbeobachtung, „par les Lumieres naturelles“ erkennen lassen (Scheuchzer, Bd. 1, S. VI). Indem Scheuchzer die Schönheiten der Natur aufdeckte, wollte er die Heiligkeit der Offenbarung „sehen machen“ („faire voir la sainteté de la Révélation“) (ebd., S. II). Das „examen physique“ (ebd., S. VII) der biblischen Texte stellte zwar Gott als Schöpfer heraus, klammerte jedoch die weitere Heilsgeschichte aus.

Demgegenüber verdeutlichte die Symbolik des Kupfertitels einer 1699 in Berlin gedruckten Lutherbibel (B deutsch 1699 01), dass die Erkenntnismöglichkeiten der Naturbeobachtung gewürdigt werden können, ohne diese zu verselbständigen oder zum Urteilskriterium zu erheben. Der von Johann Christoph Oberdörffer (1664–1724) angefertigte Kupfertitel stellte im unteren Teil neben Gesetz und Gnade als dritte Sprechweise Gottes das „Natur-Liecht“ figürlich dar. Das Natürliche hat seinen Ort im Zusammenhang der Heilsgeschichte, die durch weitere Symbole für den Alten und Neuen Bund angedeutet wird. Die Wechselwirkung von Text und Bild ist dann gefährdet, wenn das Bildhafte, das Anschauliche, Natürliche oder Vorstellbare zum Auswahlkriterium für das wird, was vom Text, von der Wortoffenbarung als relevant zu gelten hat. Die Verbindung von Text und Bild wahrt die Bewegungsrichtung zwischen Gott und Mensch, das Gefälle zwischen Christi und des Menschen Gottesebenbildlichkeit dann, wenn sich das Bild seine Inhalte vom Text vorgeben lässt, Heilsgeschichte darstellt.

Melchior Mattsperger sah sich zur Publikation seiner in Bildrätseln gestalteten Bibelausgabe (1687) motiviert durch die Artikulationskraft des Bildes. Das Wort konnte „mit einer Figur außgedrucket“ werden (Mattsperger, Vorbericht). Die Verknüpfung von Text und Bild in der Weise der „Figur-Sprüche“ wurde dabei als so ganzheitlich erfahren, dass die Bibellektüre mit dem mehrere Sinne aktivierenden Vorgang des Essens verglichen werden konnte. Das Wort Gottes begegnet demnach als „die Seel-erquickende Speise“, deren Rezeption durch die Bibelillustration als „geistliches Schau-Essen“ geschieht (ebd.). Der Vorgang des Essens als sozusagen bewegtes Bild findet sich auch in der Zeichenhandlung bei der Berufung des Propheten Ezechiel, als dieser eine Schriftrolle und deren Text sieht, auf Geheiß Gottes isst, die Worte mit dem Herzen erfasst und schließlich dem Volk mit der Einleitung „So spricht Gott, der Herr!“ verkündet (Ezechiel 2,8-3,3.10-11).

Abb. 2: Lutherbibel, Berlin 1699 (B deutsch 1699 01)



Die Bibel-Illustration wurde Teil eines Gefüges von Schönheit, Schriftlichkeit und Wahrheit. Die Vorrede zu der 1526 von Grüninger in Straßburg gedruckten Evangelienharmonie nahm den Ausgangspunkt bei der sprachlichen Schönheit der schriftlichen Fixierung der Evangelien. Die Illustration brachte eine vermehrte Schönheit mit sich, wobei die Bildlichkeit nicht als Alternative oder Ergänzung, sondern als gesteigerte Form der schriftlichen, d.h. konkret und inhaltlich klar definierten Wahrheit herausgestellt wurde:

„Die vier Euangelisten haben die vnuberwintlichen euangelischen *warheit* beschriben [...] moechte wol dis zeichen / alle vnglaubigen zum glauben dringen / das sie dester hefftiger vnd inbrünstiger dem lebendigen wort gottes anhiengen / so es mit solcher *schonheit* / der ewig got durch vier gezeugen münder / in ein ordnung geordnet vnnnd verkünt hat / beschriben abgesundert / vnd gleichfoermig in aller warheit [...] mit vil *schoener* figuren das gantz neuw testament durchauß mit *schriftlicher warheit* in dag bracht“ (Beringer, Bl. Ilv).

Bei Bibel-Illustrationen geht es nach dem Selbstverständnis vieler Künstler weniger um eine Interpretation des biblischen Textes, was eine gewisse kritische Distanz voraussetzen würde. Matthäus Merian der Ältere (1593–1650) betonte in der Vorrede zu seinen „*Icones biblicae*“ (1625) vielmehr, dass die Illustrationen aus der Heiligen Schrift entnommen seien und auch wieder in sie hineinführen sollten, sich Text und Bild gleichsam wechselseitig an die Hand nähmen und erklärten. Den Grundsatz der sich selbst auslegenden Bibel (*Sacra Scriptura sui ipsius interpres*), den die Reformation gegen die Überordnung des kirchlichen Lehramtes vertrat, weitete der protestantisch erzogene Merian auf die Bibelillustration aus:

„[...] mir fürgenommen / diese Biblische Figuren zu erfinden / vffs Kupffer zu bringen / [...] daß solche [...] nicht allein belüstigen / 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 [...]“ (Merian, Bl. B1r, mit Bezug auch auf die Textsätze zu den Bildern).

Das lutherische Bibelverständnis prägte in noch stärkerem Maße Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872). Ihm war es wichtig, nicht nur Bilder zur Bibel anzufertigen, sondern die „Bibel in Bildern“ wiederzugeben (Schnorr, S. X). Die Bilder sollten nicht als ergänzende Illustrationen dort zum Text hinzutreten, wo dessen Beschreibungen z.B. archäologischer oder naturhistorischer Begebenheiten nicht anschaulich genug waren. Vielmehr beanspruchte Schnorr von Carolsfeld für

die Illustrationen, eben weil sie quasi die Bibel in anderer Gestalt und nicht nur ein hilfreicher Zusatz sein sollten, die Eigenschaft des Sprechens, der Wirksamkeit aus sich selbst heraus und nicht etwa erst aufgrund einer Deutung oder Anwendung durch die Menschen: „Kunst ist ein bildliches Denken, sie spricht, indem sie gestaltet“ (Schnorr, S. VII). Nicht nur der inhaltliche Facettenreichtum der Bibel, sondern gerade auch das Wesen der Bibel als wirksames Wort Gottes im Heilsgeschehen ließ sie als „unerschöpflich [...] für die Zwecke der Kunst“

Abb. 3: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Bibel in Bildern* (Ba graph.1860 01)



erscheinen; sie biete eine unübertroffene „bildliche Darstellbarkeit“ (ebd., S. IX). Die Bibel-Illustration sah Schnorr von Carolsfeld teilhaben an der Kraft der Bibel, den Menschen „den Spiegel der Wahrheit“ vorzuhalten und zur Selbsterkenntnis zu führen (ebd., S. IX).

Das Zueinander von Text und Bild konnte drucktechnisch in ein Ineinander überführt werden. Das galt zum einen für die typographische Hervorhebung, die sich die optisch-anschauliche Wirkung von Schrift zunutze machte. So wurden ab 1543 großformatige Wittenberger Lutherbibeln in der Weise gestaltet, dass Abschnitte mit überwiegendem Bezug auf Gesetz, Gericht oder Tod mit Antiqua-Großbuchstaben eingeleitet wurden, hingegen ein Anfangsbuchstabe in Fraktur für Evangelium, Gnade, Erlösung stand (z.B. Bb deutsch 1543 01, erläutert im Nachwort, Bd. 2). Darüber hinaus konnten Text- oder Zahlenelemente nicht nur als erklärender Zusatz (Bildlegende, Zählung), sondern unmittelbar in die Gestaltung von Illustrationen zu biblischen Texten integriert werden. Beispiele dafür sind außer den Bildrätseln die Kupferstiche von Andreas Bretschneider (1578–1640), bei denen Szenen aus den fünf Büchern Mose in die Zahlen der jeweiligen Kapitel eingezeichnet wurden (Bb graph.1620 01). Außerdem zu nennen ist die Bilderbibel Johannes Bunos (1617–1697) (Bb graph.1680 01), der ganze biblische Bücher in assoziativ aus den verbalen Bezeichnungen gewonnenen Umrissen abbildete (vgl. Keuchen, S. 54, 148–157).

2. Heilsamer Gebrauch der Bilder und Bilderverbot

Evenius (Bl. a4r) knüpfte an den „gottseligen Gebrauch der Bilder“ in der frühesten christlichen Kunst an, für die er die Abbildung des Lammes Gottes auf Abendmahlskelchen oder Gemälde zur Passionsgeschichte als Exempel erwähnte. Der bildbasierte Außeneinfluss auf die Menschen, zumal die Jugend, geschieht Evenius zufolge permanent und wegen des Zusammenlebens mit anderen Menschen unvermeidlich. Die positive Wirkung von Illustrationen zu biblischen Texten sei daher in der Konkurrenz zu anderen visuell vermittelten Bezugspunkten nicht zu unterschätzen:

„Damit nun solchem Vnwesen in etwas fürgebeuget / vnd an stat der vppigen Gedancken / Wort / Geberden vnd Wercken / welche durch Conniventz [Konvivenz; CH] der Eltern vnd *Verführung ärgerlicher Exempel* einzureissen pflegen / Christliche / gottselige Gedancken / heilsame Wort / züchtige Geberde / heilige Wercke den zarten Herten inferiret vnd eingefloesset werden / [...] das bequemste / leichteste vnd anmutigste Mittel [...] / die [...] BilderLehre / dadurch die Jugend [...] zum Grund der wahren und stetigen Gottesfurcht / und zur rechten Art vnd Weise zu beten / und dann zum KinderCatechismo [...] dessen fürnembste Stücke aus den Historien oder Geschichten altes vnd neues Testaments *in Figuren oder Bilder gefasset vnd erkläret* / allmehlich in etwas verstehen / [...] vnd zum *nuetzlichen seligen Gebrauch* lernen anwenden“ (Evenius, Bl. a4v/a5r).

Mit dem Hinweis auf einen angemessenen Gebrauch des Bildes und die Unmöglichkeit eines bildfreien Raumes wurde ein differenzierter Umgang mit dem Verbot bildlicher Darstellungen Gottes aus dem Dekalog (Exodus 20,3) angemahnt. Die Frage nach der Darstellbarkeit Gottes, seines Handelns, darin auch der Bibel sollte Hofmann (S. 43) zufolge in Abgrenzung von zwei Extremen beantwortet werden. Wird die Unähnlichkeit und Unterschiedenheit Gottes von der Welt betont, so verbannt man Gott in ein unzugängliches Jenseits, was zu sprachloser Mystik statt Verkündigung und Zeugnis führt. Betont man umgekehrt die Ähnlichkeit Gottes mit seiner Schöpfung, so geht Gott unterschiedslos im Bild auf, wird verfügbar und verwechselbar mit von Menschen gemachten Götzenbildern. Wenn man die Hinwendung Gottes zur Welt bei gleichzeitiger Unterschiedenheit betont, entspricht dies dem Anliegen des Vierten Laterankonzils (1215): „Das Göttliche gehe eben nicht unterschiedslos im Bild auf, sondern zeige sich als Bild [...] weil er sich zeigen will“ (Hofmann, S. 44).

Die im frühen Mittelalter teils heftig geführten Auseinandersetzungen über die Möglichkeit und das Wesen von Bildern brach in der Reformationszeit wieder auf. Die Haltung Martin Luthers zur christlichen Kunst, sei es Gemälden oder Plastiken in Kirchen oder Graphiken in Bibelausgaben, ergibt sich aus seiner Definition des ersten Gebotes: „Also daß ein Gott haben nichts anders ist, denn ihm von Herzen trauen und gläuben [...] daß alleine das Trauen und Gläuben des Herzens machet beide Gott und Abgott“ (Großer Katechismus, BSLK, S. 560,13-17). Die Erfüllung des Bilderverbotes sah Luther anders als die Bilderstürmer nicht durch eine äußerliche Zerstörung christlicher Kunst gegeben. Diese nütze nichts, wenn weiterhin im Herzen Götzendienst betrieben werde. Das Bilderverbot ziele demnach nicht auf das Dass, sondern auf das Was der Kunst. Der Bezugspunkt von Herz und Augen entspricht bzw. verstärkt sich: „Ists nū nicht sunde sondern gut, das ich Christus bilde ym hertzen habe, Warumb sollts sunde seyn, wenn ichs ynn augen habe?“ (Bildsturmen, WA 18, S. 83,12-13). Luther erinnerte die Bilderstürmer daran, dass auch sie gedruckte Lutherbibeln mit den darin enthaltenen Holzschnitten benutzten (WA 18, S. 82,21-26). Dann sollten diese auch Wandmalereien in Kirchen zugestehen. Zumal es, bevor „man sonst yrgent weltlich unverschampt ding malet“, besser sei, wenn man die „gantze Bibel ynnwendig und auswendig an den heusern fur ydermans augen malen“ ließe (WA 18, S. 83,2-5). Luther begrüßte die Verwendung von christlicher Kunst, insoweit sie wie z.B. ein Kruzifix eine Zeugnis- und Gedächtnisfunktion auf Christus hin („gedenck bilder odder zeugen bilder“) erfüllte (WA 18, S. 806-7; 18, S. 74,16-19). Maßgeblich für Luther war der Schrift- und darin der Christusbezug der Illustrationen. Der Korrektor der von Hans Lufft in Wittenberg gedruckten Lutherbibeln berichtete im Rückblick, dass Luther nicht an den Illustrationen biblischer Inhalte, wohl aber an den in manchen auswärtigen Nachdrucken verwendeten Zierleisten Anstoß genommen habe. Diese enthielten im Stil der Renaissance Figuren, wie sie für die heidnische Antike charakteristisch waren. Luther habe die Illustrationen „selber angegeben / wie man sie hat sollen reissen oder malen / Vnd hat befohlen / das man auffs einfeltigst den inhalt des Texts solt abmalen und reissen / Vnd wolt nicht leiden / das man uberley und unnütz ding / das zum Text nicht dienet / solt dazu schmieren / Wie itzt die Nachdrucker in jren Biblien gethan haben“ (Walther, Bl. BIIr/v).

Aus den volkssprachlichen Plenarien waren Luther Abbildungen zu den Erzählungen der Evangelien bekannt. Weil er jedoch Bedenken hatte, dass die entlang der Perikopen für die Schriftlesung gestalteten Holzschnitte die Leser von der Lektüre des gesamten Evangelientextes abhalten könnten, erschienen zunächst nur die Predigtbände Luthers mit Illustrationen zu Evangelien. Erst 1671 wurde eine Wittenberger Lutherbibel mit in den Text eingebetteten Holzschnitten zu den Evangelien gedruckt (Bb deutsch 1671 01) (dazu Schmidt, S. 21).

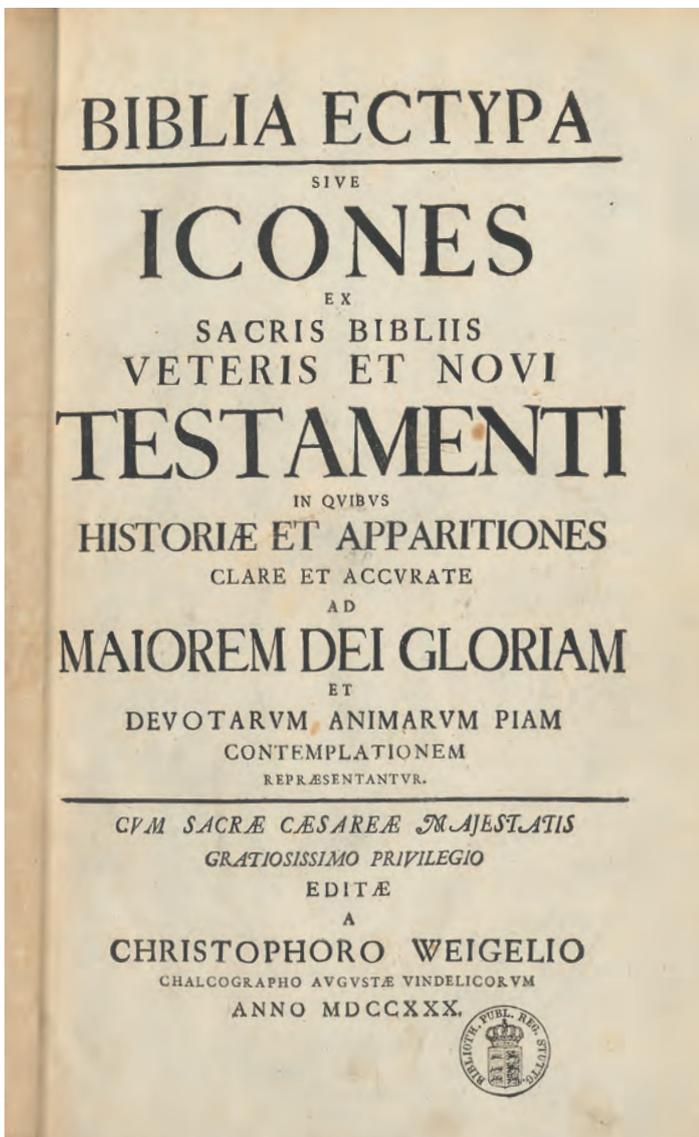
Merian unterstrich das Problem der konkurrierenden Inhalte mit dem Hinweis auf die gerade die menschliche Innerlichkeit berührende Kraft von Bildern. So werde bei der Betrachtung der Bibel-Illustrationen „das Gemüthe sich viel anderst affectionirt: befinden [...] / als in ansehung der leichtfertigen Venus gemälde“ (Merian, Bl. A IVr/v).

Wie die rein äußerliche Entfernung von Bildern gemäß Luther noch nicht die Erfüllung des Bilderverbots garantiert, so schützt eine formale Orientierung der Motive der Kunst an biblischen Inhalten nicht vor allen Gefahren. Schnorr von Carolsfeld verstärkte die Akzentuierung des Geschehens im Herzen und in der Gedankenwelt. Die persönliche Glaubenseinstellung des Künstlers war ihm eine Voraussetzung dafür, dass die Kunst ihre Aufgabe als „dienende Begleiterin“ von

Lehre und Predigt erfüllt, „rein und lauter“ ist (Schnorr, S. VIII). Nicht nur in der Motivwahl und in der Rezeption, sondern auch in der Herstellung von Kunst könne man gegen das Fremdgötterverbot verstoßen, indem die Kunst selbst zur Ersatzreligion gemacht wird (S. VIII). Der Künstlerkreis der Nazarener, zu dem Schnorr von Carolsfeld gehörte, erfüllte das postulierte Kriterium (S. VIII: „wer sittlich und religiös wirken will, [soll] selbst religiös und sittlich sein“).

Das positive Gebot als Kehrseite des Verbots zielt auf den Lobpreis, die Ehrung bzw. Verherrlichung Gottes – und zwar mit Hilfe der Bilder. Die „Biblia ectypa“ Christoph Weigels (1654–1725) (Bb graph.1730 01) nannte im Titel die Intention. Die biblischen Geschichten sollten zur größeren Ehre Gottes („ad maiorem Dei gloriam“) in einer klaren und präzisen Weise präsentiert werden. Kratzenstein beschrieb seine „Kinder- und Bilder-Bibel“ (B graph.1752 01) als eine „Arbeit, so die Ehre des liebenswürdigsten Schöpfers und die Erbauung des Nächsten zu ihrem einigen Zweck hat“ (Bl.)(2v). Zu „gottseeligen“, „heilsamen“, „erbaulichen“ Betrachtungen (Bl.)(2v) kam es demzufolge vor allem dann, wenn durch die Illustrationen die Beziehung zwischen Gott und dem Menschen, den genannten Instanzen „Schöpfer“ und „Nächster“, gestärkt wurde oder überhaupt erst zustande kam.

Abb. 4: Biblia ectypa:
Titelblatt (Bb graph.1730 01)



3. Bildung durch Bilder

Julius Schnorr von Carolsfeld ging der Frage nach, warum die Betrachtung einer Skulptur der alten Griechen „mir etwas sage“ (Schnorr, S. VIII). Anknüpfend an Platon begründete er den Sachverhalt damit, dass „das Schöne auch ein Träger des Ewigen und Göttlichen sei“ (S. VIII). Kunst definierte er nicht rein funktional, so dass sie in ausreichender Weise verbal oder tabellarisch zu erfassen wäre; sie ist „durch keine Beschreibungen und Verzeichnisse darstellbar“ (S. VIII). Das Schöne kann demnach nicht auf das reduziert werden, was es im Vergleich etwa zu innerweltlichen Alltagsgegenständen als relativ besser heraushebt. Vielmehr ging es Schnorr von Carolsfeld darum, den mit der äußeren Erscheinungsweise des Kunstwerks gegebenen tieferen Gehalt, die mit dem Kunstwerk verknüpfte Beziehungswirklichkeit herauszustellen. Selbst von einer fragmentarischen altgriechischen Skulptur wäre dann zu sagen: „dieser Rumpf [ist] ein Stückchen Ebenbild Gottes“ (S. VIII). „Die Wirkung des Kunstschönen auf den Menschen“ betrifft ihre leiblich-konkrete, sicht- und wahrnehmbare Begegnungsform. Schnorr von Carolsfeld spitzte zu: die Kunst ist „Mithaushalterin der in der Leiblichkeit niedergelegten göttlichen Geheimnisse. Hier ist die Werkstatt, wo sie an der Vollbereitung des menschlichen Wesens arbeitet“ (S. VIII).

Schnorr von Carolsfeld erkannte in der Kunst spezifische „Bildungsmittel“ (S. VII). Begründet wurde dies mit dem Beziehungsgefüge zwischen Zeichen bzw. Darstellung einerseits, Wirklichkeit der Heilsgeschichte aufgrund des fortgesetzten Wirkens Gottes sowie zeugnisartiger Authentizität des Schaffens bewusst christlicher Künstler andererseits. Die Bibel-Illustration sollte „die in der Bibel niedergelegte heilige Weltgeschichte vermöge ihrer eigenthümlichen Darstellungsmittel zur Anschauung bringen“ (S. VII). Bei den Künstlern verläuft die Bewegungsrichtung zunächst aufgrund religiöser Erfahrung und Verkündigung von außen nach innen, dann aus ihrem – geistlich veränderten – Inneren nach außen in der Gestaltung der Kunst: „[...] muß nicht der Anblick der Werke der Kunst, welche geformte Gedanken, Mittheilungen, die aus dem Willen eines Menschen hervorgehen und dessen innere Anschauungen zur bildlichen Wahrnehmung bringt, von erziehender, *bildender Wirkung* sein?“ (S. VIII). Bildend wirkt nicht jedes Bild, aber ein in dem beschriebenen geistlichen Bewegungs- oder Beziehungszusammenhang stehendes Bild. Dann kommt es bei der Betrachtung des Bildes zu einer „Einwirkung auf das Innere“ (S. VIII).

Philipp Jakob Spener (1635–1705), eine der führenden Gestalten des frühen Pietismus, entfaltete im Vorwort zu der schon erwähnten Berliner Lutherbibel von 1699 (B deutsch 1699 01) eine Lichtmetaphorik, um den Zusammenhang zwischen Gestaltung und Lektüre der Bibel zu beschreiben. Licht und Sehen gehören zusammen. Spener wies auf das aus dem Wort kommende Licht hin, das zur Wahrheit, von dort zum ewigen Licht, schließlich zum Anschauen Gottes führe. Bemerkenswert ist dabei, dass der Bibelleser oder vielleicht besser: der Bibel-Betrachter bereits in der Gegenwart durch das auf die Ewigkeit zielende Geschehen verändert wird, dass er quasi durch einen bleibenden Ein-Druck umgeformt wird: „[...] daß sie [die Leser dieser Bibel; C.H.] in seinem *licht* aus diesem wort des lebens die *wahrheit* / [...] erkennen / und die krafft derselben im glauben und dessen reichen fruchten in ihrer

seelen durch dessen Wirkung *eingedruckt* bekommen / auf solchen Wegen aber zu dem ewigen Licht und unmittelbaren Anschauen Gottes eingehen mögen“ (Spener, Bl.)(12r).

Abgesehen von Autorenbildern wurden überwiegend die erzählenden Partien des Alten und Neuen Testaments künstlerisch verarbeitet. Bemerkenswert war daher die Publikation einer illustrierten Psalmen-Ausgabe durch den Augsburger Kupferstecher Johann Christoph Kolb (1680–1743). Der „Bilder-Psalter“ erschien 1710 in Augsburg (B deutsch 1710 01). Kolb sprach in der Vorrede von einer „Einbildungs-Kraft“ (S. 4) nicht der Leser, die „sich etwas einbilden“, sondern der durch ihre „natürliche Annehmlichkeit“ (S. 4) begründeten Fähigkeit der Bilder, (um)bildend, verändernd, erneuernd auf die Leser einzuwirken. Programmatisch wurde dieser Ausgabe ein Frontispiz vorangestellt, das ein ganzheitliches, nicht nur auf intellektuellen Wissenserwerb ausgerichtetes Bildungsverständnis vor Augen führte. Dargestellt wurde erstens ein aufgeschlagenes Buch, wohl die Bibel, auf einem Altar mit einem großen Herz, das durch Pfeile mit dem Herzen Gottes verbunden ist. Davor steht König David in betender Haltung. Ein Spruchband („Lehrt beten jeden Stand“) verdeutlicht in Anspielung auf die David zugeschriebenen Psalmen, dass Erkenntnis und Gebet sich gegenseitig bedingen und dies für

alle Menschen unabhängig von Alter und sozialer Herkunft gilt. Zweitens wurde ein Auge gezeigt und erklärend die Szene mit dem David zur Buße rufenden Propheten Nathan dazugestellt. Bildend können Bilder – im Zusammenhang mit dem Wort („Bereut der Sünden Schand“) – wirken, wenn einem sozusagen die Augen aufgehen. Der Mensch soll sich auf sein Sehen-Können nichts „einbilden“, sondern erfährt hier gerade durch das Sehen eine Erkenntnis der eigenen Erlösungsbedürftigkeit. Drittens spielt das Ohr mit dem Spruch „Preis Gottes Wunder Hand“ auf den Gesang Davids, die dankbare Ausrichtung auf Gott und die Interaktion der verschiedenen Wahrnehmungs- und Kommunikationsweisen des Menschen an. Inneres (Herz) und Äußeres (Auge, Mund, Ohr) gehören ebenso zusammen wie Lesen, Hören, Erkenntnis, Lehre, Gebet und Gotteserfahrung.

Die Erben Merians brachten 1704 in Frankfurt eine Neuausgabe der illustrierten Lutherbibel heraus, nachdem sie Matthäus Merians Original-Druckplatten zurückkaufen konnten (Bb deutsch 1704 02) (vgl. Keuchen, S. 99). In der Vorrede zu dieser Ausgabe zogen sie einen Vergleich zwischen den gedruckten Illustrationen und den Zeichnungen der alttestamentlichen Propheten, die darauf abzielten, die angekündigten Geschehnisse dem „Volck desto nachdrücklicher für- und einzubilden“ (Bl.)(4r). Bei dem Bildungsvorgang sollte es demnach nicht darum gehen, die subjektive Vorstellungskraft des Individuums in Gang zu bringen, sondern mit der künstlerischen Vor-Stel-

Abb. 5: Bilder-Psalter: Frontispiz
(B deutsch 1710 01), vgl. Katalog 1.1



lung der Sache diese existenziell, emotional und intellektuell dem Menschen einzuprägen. Absicht war, durch eine „[...] Augen-Weyde [...] mit so lebhaften Vorstellungen die Sache selbst tiefer ins Hertz und Gedächtniß zu prägen“ (Bl.)(4r). Der Bildungs- und Prägevorgang durch das Betrachten der Bilder meint das definitive Ankommen der im Bild dargestellten Wirklichkeit beim Individuum, das Realwerden des „Für dich/mich“ der Botschaft.

Auch Kratzenstein (Bl.)(3r/v) gebrauchte den Begriff „Eindruck“ im Hinblick auf das Gemüt und lobte das Bemühen der Künstler, „die Geschichte durch Bilder zu entwerfen, damit durch die äuserlichen Sinne dieselbe dem Gedächtnisse desto besser *eingepreget* würden“. Ähnlich ist die Aussageabsicht, wenn Mattsperger sein Werk „Geistliche Herzens-Einbildungen“ nannte (Ba graph.1687 01).

Bildung durch Bilder beruht darauf, dass die Bilder sozusagen auch uns ansehen. Anders ausgedrückt: „Nicht nur der Betrachter sieht, sondern er sieht auch, dass er und von was/wem gesehen wird“ (Hofmann, S. 29). Mit der Gestalt des Bildes geht ein Gehalt einher, der nicht erst sekundär etwa durch Interpretation oder Übersetzung in das Sprachlich-Begriffliche zustande kommt. Interpretation will nicht anschauen, sondern durchschauen (vgl. Hofmann, S. 32f.35). Das Besondere gerade der Bibel-Illustration liegt in der Teilhabe des Bildes an einem Zusammenhang von Darstellung, Gegenwart und Wirken Gottes. 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. Es kommt zu einem dreipoligen Beziehungsgefüge. Für Gott bzw. sein heilsgeschichtliches Wirken gilt die „Präsenz dessen, was sich im Bild zu sehen gibt“. Über den menschlichen Betrachter ist zu sagen: „Präsenz dessen, der angesichts des Bildes (und eben nicht ohne es!) sieht“. Schließlich ist die ‚materiale‘ Präsenz des Bildes, die zwischen Geschehenem und Sehendem steht und vermittelt“, zu bedenken (Hofmann, S. 29f.). Die Gegenwart Gottes beruht auf einer Zuwendung. Gott bindet sich dabei an das Leiblich-Sichtbare, ohne darin aufzugehen. Von Christus als Bild des unsichtbaren Gottes (**Kolosser 1,15**) lässt sich bekennen: „Die Präsenz des Bildes und dessen zugleich manifestierte Alterität sind eins, aber unvermischt und ungetrennt“ (Hofmann, S. 31).

Sicherlich verbesserten Illustrationen die Absatzchancen einer Bibelausgabe auf dem Buchmarkt. Es lassen sich auch, v.a. ab dem 18. Jahrhundert, Tendenzen zu einer Verselbständigung, zu einer rein ästhetischen Funktionalisierung der Bilder feststellen (vgl. Keuchen, S. 177, 359). Die reiche Bebilderung gerade solcher Ausgaben, die z.B. als „illustrierte Familien-Bibel für häusliche Erbauung und Belehrung“ (Gustave Doré, Ba graph.1882 01) v.a. seit dem 19. Jahrhundert angeboten wurden, zeigt aber, dass es der Bibel-Illustration in ihrem Selbstverständnis um den Zusammenhang von Wort und Bild, um einen geistlichen Sitz im Leben der Betrachtung ging – sei es in der persönlichen, familiären oder liturgischen Andacht. Die Problematisierung des geistlichen Geschehenszusammenhangs als Ort der Bildbetrachtung führte zu einer Bedeutungsverschiebung der christlichen Kunst. Bei einer Trennung von Gehalt und Gestalt wird das Bild ein „bloßes Verweiszeichen für Anderes“, „als begrifflicher Absprung missbraucht [...] und dann sich selbst überlassen [...] oder ins Museum überstellt“ (Hofmann, S. 32). Bei bildlicher Präsentation biblischer Inhalte geht es von ihrem Selbstverständnis her



Abb. 6: Mittelalterlicher Prachteinband (Cod.bibl. 4° 32)

um die „Präsenz von Wahrheit als Da-sein“, um „ein vom Subjekt nicht verfügbares ‚Entgegenkommen‘“ (ebd., S. 39). „Sehen ist, als Erfahrung, rein hinnehmender Realbezug“, zur Antwort herausgefordert (ebd., S. 39).

Originärer Ort illustrierter Bibeln ist demzufolge nicht ein Museum oder eine Bibliothek, auch wenn gerade die Zusammenschau der Bibelproduktion über die Zeiten hinweg manche Engführungen im Verständnis der Bibel und ihrer künstlerischen Verarbeitung zu vermeiden hilft. Pastor Josias Lorck (1723–1785), dessen Sammlung Herzog Carl Eugen 1784 als Grundstock der Bibelsammlung der von ihm gegründeten heutigen Württembergischen Landesbibliothek erwarb, stufte die zahlreichen Bibelausgaben als „Zeugen von dem Bibelsegen Gottes und von dem Bibelfleiß der Menschen“ ein (Lorck, Bd. 1, S. 3). Die stärkste Ausprägung fand die Verknüpfung von Bibeltext, bildlicher Präsenz und liturgischer Verortung in Evangelarien mit mittelalterlichen Prachteinbänden. So erhielt ein im dritten Viertel des 10. Jahrhunderts in Süddeutschland entstandenes Evangeliar später einen Einband mit Goldschmiede- und Bronzearbeiten, Edelsteinen sowie Reliquienfach (Cod.bibl. 4° 32) (dazu Metzger, S. 30–31).

4. Kinder als Vorbild

Die Bedeutung der Bibel-Illustration wurde in den Vorreden häufig mit der mnemotechnischen Kraft des Bildes begründet. So wies die „Courieuse oder so-genannte kleine Bilder-Bibel“ (B graph.1704 01) mit Bezug auf ihre Bildrätsel darauf hin, daß „unser Gedächtnueß ehe den Eindruck der Bilder / als den Schall der Woerter behalte“ (Bl. B1v). Die Straßburger Evangelienharmonie (Bb deutsch 1526 02) betonte: „[...] durch solche figuren mag man Memorieren vnd in gedechtniß nehmen was einer lißt [...]“ (Bl. III r). Kratzenstein (B graph.1752 01) hob die objektive Seite des Memorierens hervor, weil es nicht nur um die menschliche Gedächtnisleistung geht, sondern die Bilder „ein gesegnetes Andencken in euren Seelen zurück lassen“ (Bl.)(2v). Johannes Buno (1617–1697) beschrieb in der Vorrede des Begleitbandes zu seiner „Bilder-Bibel“ (HBF 6107) die Wirkung der Bilder so, dass man „[...] Bibelfest werden kann“ (Bl. [2]r). Die Vorrede zum Bilder-Psalter (B deutsch 1710 01) stellte den Zusammenhang zwischen intellektueller Verarbeitung im Gehirn, sinnlicher Wahrnehmung durch die Augen und emotional-existenzieller Veränderung im Inneren heraus. Die Kupferstiche seien angefertigt „zur Ergötzung der Augen / zum Behuf der Gedächtnus / und zur Erbauung der Seelen“ (S. 6).

Luther fügte seinem Betbüchlein ein illustriertes „Passional“ „vmb der kinder vnd einfeltigen willen“ (Bl. c III r) hinzu (Theol.oct.11141). Keuchen (S. 55) deutet die Hinzufügung motivischer Details (z.B. Tiere) über den Textinhalt hinaus in den Graphiken der Merian-Bibel (Bb graph. 1630 01) so, dass dadurch die Attraktivität der Bilder für ein kindliches Publikum erhöht werden sollte. Allerdings meinte das „Kind“ als primärer Adressat der bebilderten Ausgaben bis zum 18. Jahrhundert weniger eine altersspezifische Definition als eine Einstufung der Voraussetzungen in Glaubenswissen und Glaubensreife (vgl. Keuchen, S. 31, 61, 70).

Bemerkenswert ist allerdings, dass mit der Bestimmung des primären Adressatenkreises bei den Verfechtern der Bibel-Illustration keine Abwertung einherging, so als handle es sich um eine allmählich zu überwindende Stufe der Glaubens- und Persönlichkeitsentwicklung. Im Anschluss an Matthäus 19,14 („Lasst die Kinder zu mir kommen [...] Denn Menschen wie ihnen gehört das Himmelreich“) gelten die Kinder im Gegenteil als geradezu vorbildlich. Selbst in der Erziehungsliteratur der Aufklärung, die sich durchaus einem anthropologischen Entwicklungsmodell einer möglichen und notwendigen Verbesserung von Charakter und Verhalten verpflichtet sah, wurde auf die Vorbildlichkeit der Kinder Bezug genommen. In Johann Sigmund Stoy's „Bilder-Akademie für die Jugend“ (1784) (HBFa 4657; HBFa 1218) geschah dies allerdings so, dass Glauben in Tun, geistliche in ethische Vorgänge überführt wurden. Ziel des kommentierten Bildbandes war für Stoy die „Bildung

Abb. 7: Bilder-Akademie für die Jugend (HBFa 1218), vgl. Katalog 7.5



Tab. XII.

eines *edlen* Herzens in der Jugend“ (Textteil, Bd. 1, Nachricht, S. [1]). Stoy erklärte die genannte biblische Szene (Tafel XLI) so: „Wenn ihr nun so in den Zustand eines einfältigen *schuldlosen* Kindes zurückkehret, so seyd ihr die größten und würdigsten unter meinen Nachfolgern [...] Herzlich sollte sich die Jugend freuen, von ihrem Christo so vorzüglich geliebt zu werden – Kindlich ihn wieder lieben, alles Gute ihm zu *Liebe thun*, alles Böse ihm zu Liebe hassen, ihn bald und gerne gehorchen [...]“ (Textteil, Bd. 2, S. 857). Kinder galten den Aufklärern mit ihrer optimistischen Sicht des Menschen als in sittlicher Hinsicht weniger negativ vorgeprägt, daher formbarer. Die Bedeutung Christi beschränkte sich dementsprechend, da von einer allen Menschen unabhängig vom Alter gemeinsamen Erlösungsbedürftigkeit nicht ausgegangen wurde, auf die eines Vorbildes für tugendhaftes Verhalten.

Demgegenüber betrachtete Schnorr von Carolsfeld mit der lutherischen Tradition die Kinder als Vorbild, weil sie in besonderer Weise zu einer Unmittelbarkeit der Begegnung mit der biblischen Botschaft – gerade in deren künstlerischer Gestaltung – in der Lage seien. Es entspricht demnach dem Widerfahrnis-Charakter der Offenbarung, der Wirkweise des Wortes Gottes wie der Bibel-Illustration, dass auf der Seite des Menschen primär Vertrauen, ein Sich-Festmachen, geschenkte Gewissheit und nicht kritische Distanz oder rationale Reflexion steht. Das Augsburger Bekenntnis als Grundbekenntnis der Reformation betonte im fünften Artikel, dass der Glaube nicht erarbeitet werden kann, sondern Gott durch „Evangelium und Sakrament“ als Mittel „den heiligen Geist gibt, welcher den Glauben, wo und wann er will, in denen, so das Evangelium hören, wirkt“ (BSLK 57,2-7). Während die Erziehungsliteratur der Aufklärung auf ein Sich-Strecken *nach vorne* in einer linearen Entwicklungslinie setzte, ging Schnorr von Carolsfeld davon aus, dass „[...] manch schöne Gottesgabe [...] nur Kraft eines bewußten Verlangens und *Ausstreckens* der Hände *nach oben* als wirkliches Eigenthum erworben werden kann“ (Schnorr, S. VIII). Rationaler Zweifel mochte dem Ideal einer breiten intellektuellen Bildung entsprechen, versperrte sich aber einen solchen Zugang zur christlichen Kunst, der ihrem Wesen und Gehalt entsprach. Schnorr von Carolsfeld war sozusagen an einer Herzensbildung gelegen, die auf Erfahrung, Partizipation statt auf kritischer Reflexion und Artikulation beruhte:

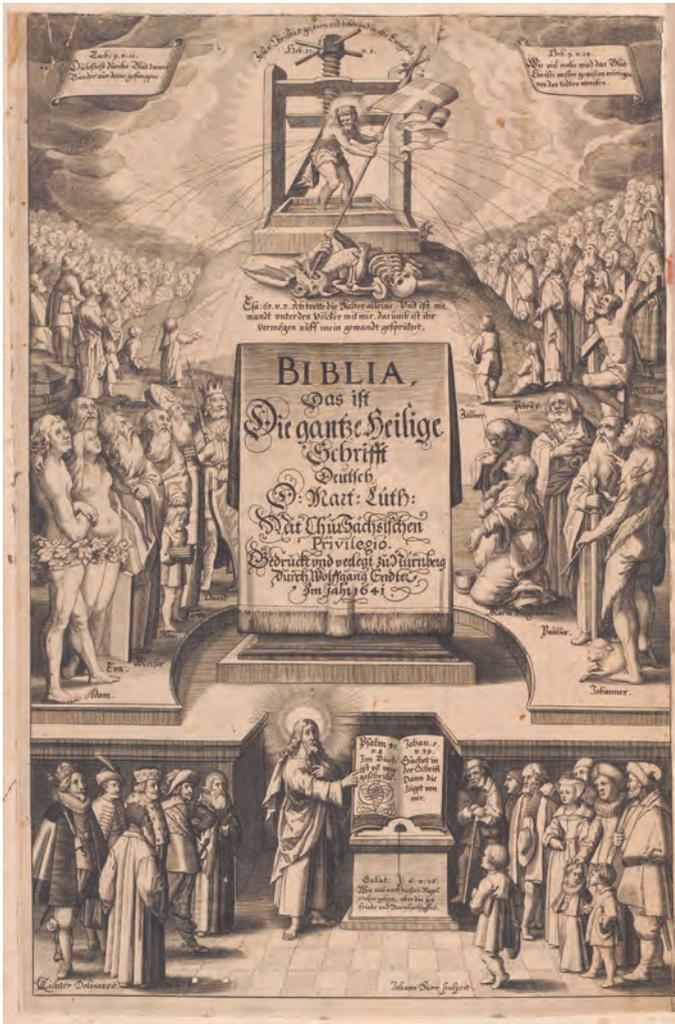
„Am deutlichsten erkennen wir die Anlage zum Verständniß der Kunst an dem Kinde. Dieses versteht die Sprache derselben in seinem rein natürlichen Zustande besser, als so viele, die zwar herangewachsen aber wenigstens nach dieser Seite hin nicht sind [...] Das Kind betrachtet seine Bilder *ohne jene Mäkeleien*, durch die der *trocken gewordene Verstandesmensch* sich selbst die Freude daran verkümmert. Die Bilder sind ihm Gedanken, die sich ihm verständlich mittheilen, die es zur Theilnahme, zur Mitwirkung anregen und es *beleben*“ (Schnorr, S. VII).

Der „unbefangene, gesunde Sinn des Volkes und der Jugend“ galt Schnorr von Carolsfeld als angemessen. Er wollte ein „Volksbuch“ hervorbringen (S. X). Schnorr von Carolsfeld wollte „die heilige Weltgeschichte vor die Augen halten“, nicht etwa nur für eine sittliche Erziehung verwertbare Teile derselben. Er hielt „die Forderung der Vollständigkeit des biblischen Bilder-Cyclus für wesentlich“ (S. X). Gerade die Direktheit und Offenheit für Erfahrung, wie sie für die intendierten Primäradressaten charakteristisch ist, entsprach dem Wesen der Kunst, „welche nicht aufeinanderfolgende Worte, sondern ganze Sätze auf einmal giebt“ (S. IX).

Die Wirkung des Ganzen umrahmt sozusagen die Wahrnehmung und Ausdifferenzierung von Details. Der Betrachter sollte dem Rechnung tragen, dass Bibel-Illustration Artikulation einer letztlich unverfügbaren, aber wirksamen Wahrheit ist, die Darstellungen der biblischen Geschichte „[...] das *Gepräge der Wahrheit* an sich tragen, aber nicht zu gewöhnlichen Wirklichkeitsbildern und Illustrationen historischer Romane umgeschaffen werden“ dürfen (S. IX).

Wenn 1937 in Stuttgart eine Suaheli-Bibel mit den Illustrationen Schnorrs von Carolsfeld gedruckt wurde (B graph.1937 02), so entsprang das nicht unbedingt einem kolonialistischen Denken, sondern setzte das Kunstverständnis Schnorrs von Carolsfeld um. Kunst, zumal solche zu biblischen Motiven, benötigte demnach zu ihrer Wirkung weder einer intellektuellen Vorbildung, sittlichen Reife oder kulturell-sprachlichen Prägung. „Sie bedarf keiner Verdolmetschung, sie ist eine *Weltsprache*, eine *Universalsprache*, *Allen zugänglich*, die *Augen haben*. [...] ihre eigenste Wirksamkeit beginnt da, wo andere Sprachen verstummen müssen“ (Schnorr, S. VII). Schnorr von Carolsfeld sah den universalen Gültigkeitsanspruch der biblischen Botschaft sich unmittelbar in einem universalen Wirkmodus ihrer künstlerischen Darstellung abbilden. Stilistisch verzichtete er bewusst auf Anleihen bei landestypischen Gegebenheiten in der Darstellung von Architektur, Kleidung oder Landschaft. Die Darstellungen sollten einen „urweltlichen, großartigen, allgemeinen und deshalb für alle Zeiten gültigen Charakter“ haben, „die bildende Kunst eine Welt- und Universal-Sprache, nicht die Sprache dieses oder jenes Landes“ sein (ebd., S. IX).

Abb. 8: Kupfertitel der Weimarer Kurfürstenbibel (Bb deutsch 1641 02)



Eine so verstandene Bibel-Illustration diene als Korrektiv zu der den Wirkungskreis einengenden Entscheidung für eine bestimmte Volkssprache bzw. für eine gelehrte Universalsprache wie Latein bei der Produktion von Bibelausgaben. Indiz für die Problematik war auch die Beigabe mehrsprachiger Bildlegenden in Kupferstich-Bibeln der Barockzeit.

Universalität nicht für die Kunst als Kommunikationsmittel, wohl aber für die Relevanz der Bibel konnte künstlerisch auch in anderer Weise artikuliert werden. So wurden auf dem Kupfertitel der bei Endter in Nürnberg gedruckten Weimarer Kurfürstenbibel (z.B. Bb deutsch 1641 02) die Vertreter aller Stände und Altersgruppen dargestellt. Gemeinsam sehen und hören sie Christus zu, wie er die von ihm zeugende Bibel auslegt. Die bleibenden, an äußeren Merkmalen erkennbaren Unterschiede ändern nichts an der für alle gleichermaßen geltenden Bedürftigkeit nach dem Evangelium, so die Bildbotschaft.

Auch Authentizität konnte als Begründung für Universalität in der Bibel-Illustration angesprochen werden. In vorreformatorischen bzw. katholischen Bibelausgaben stehen dafür Bezugnahmen auf das kirchliche Lehramt als Garant inhaltlicher Kontinuität.

So präsentierte eine 1492 in Venedig erschienene lateinische Bibel als erste Bibelausgabe mit einem Holzschnitt auf dem Titelblatt überhaupt eine Darstellung des Apostels Petrus mit der Beischrift „Tu es Petrus“ – eine Anspielung auf das Papsttum (B lat.1492 01). Die Titeleinfassung einer 1528 in Lyon gedruckten Vulgata zeigt den Papst im Kreis der Kardinäle sowie Medaillons mit den Porträts von zehn Kirchenlehrern (Ba lat.1528 01).

Pietistische Kreise verknüpften Authentizität hingegen eher mit einer möglichst großen, direkten Nähe zur Urchristenheit. Im 19. Jahrhundert bemühten sich Künstler, aufgrund landeskundlicher Studien biblische Szenen hinsichtlich der erwähnten Gebäude, Kleidung und Landschaften den Gegebenheiten im Heiligen Land nachzuempfinden. Solche Darstellungen fanden Eingang in eher enzyklopädisch-analytisch orientierte Bildfolgen, aber auch in Erbauungsliteratur des württembergischen Pietismus. So erschienen z.B. die reich mit solchen Illustrationen ausgestatteten „Zweimal zweiundfünfzig biblische Geschichten für Schulen und Familien“ von Christian Gottlob Barth (1799–1862) und Gottlob Ludwig Hochstetter (1790–1863) in Stuttgart 1896 in der 365. (!) Auflage (35/8029).

Der Versuch, die Betrachter in die biblische Lebenswelt über die zeitliche und räumliche Distanz hinweg zu versetzen, erinnert an die sich aus der Inkarnation (Fleischwerdung Christi) ergebende Spannung. Die von Schnorr von Carolsfeld betonte Universalität stellt den Ewigkeitscharakter der biblischen Botschaft, die Gottesbegegnung als Widerfahrnis, die himmlische Heimat des Christen, die Gottessohnschaft Christi heraus. Aber Christus nahm auch menschliche Natur an, kam zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gegend auf die Welt, sprach eine bestimmte Sprache als Muttersprache. Dementsprechend sind auch Christen nicht nur im Himmel, sondern auch in einem bestimmten historischen, raumzeitlichen Kontext beheimatet.

Abb. 9: Frühester Holzschnitt auf dem Titelblatt einer Bibel (B lat.1492 01)



Abb. 10: Turm zu Babel als Backsteinbau (Bb niederdt.1494 01)

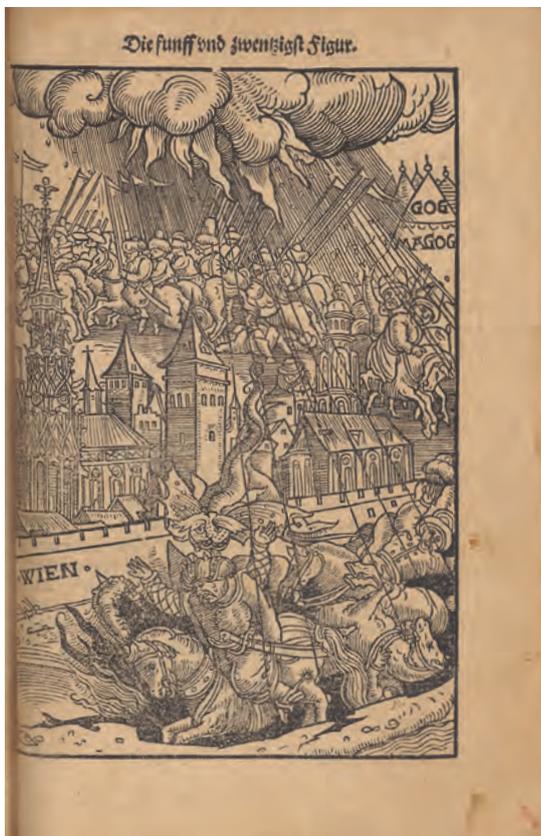
Etliche Künstler bemühten sich, das „Heute, wenn ihr seine Stimme hört, verhärtet euer Herz nicht“ (Hebräer 3,7-8) künstlerisch auszugestalten. Das „Heute“ sollte so anschaulich sein, dass der Betrachter verstand: Hier geht es um mich; hier bin ich gemeint. Daraus erklären sich insbesondere in volkssprachlichen Bibeln künstlerische Zitate bei der Lebenswelt der in der Region des Druckortes vermuteten Leserschaft. So wurde der Turmbau zu Babel in einer Lübecker Bibel (Bb niederdt.1494 01) in der für Norddeutschland typischen Backsteinbauweise gezeigt, in der Kölner Bibel (Bb niederdt.1478 02-1) hingegen als Natursteinbau. Besonders im 18. Jahrhundert umfassten die Titelblätter von Bibeln häufig eine Ansicht des jeweiligen Druckortes oder bestimmter dort befindlicher Gebäude. Eine 1739 in der Bergarbeiterstadt Freiberg in Sachsen gedruckte Bibel nahm bildlich Bezug auf den Bergbau und deutete diesen als Gleichnis für die exegetische Arbeit (Bb deutsch 1739 01). Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts treten neben regionale zunehmend soziale bzw. milieuspezifische Aspekte von Identität als Kriterien zur Herstellung von Bibel-Illustrationen, etwa in Bibelausgaben für Männer oder Frauen bzw. für bestimmte Berufsgruppen oder Freizeitaktivitäten im sportlichen Bereich.

Insbesondere in der Reformationszeit wurde in der Bibel-Illustration auf den zeitgeschichtlichen Kontext Bezug genommen. Kontroverstheologische Anliegen wurden in Bibelausgaben vor allem in den textlichen und bildlichen Beigaben zum eigentlichen Bibeltext verfolgt. Den Reformatoren ging es dabei nicht um eine Aktualisierung eines für zeitbedingt gehaltenen Dokuments oder Teilen davon. Im Gegenteil brachte sie gerade das Vertrauen in die Zuverlässigkeit und Wirksamkeit der Heiligen Schrift zu der Überzeugung, dass sich im Hier und Jetzt die biblischen Verheißungen erfüllen. Gerade die Betonung der Unmittelbarkeit der Beziehung des Einzelnen zu Gott im Glauben durch Luther legte es nahe, sich gleichzeitig mit der Geschichte des Volkes Israel, der Urgemeinde oder den angekündigten apokalyptischen Geschehnissen der biblischen Heilsgeschichte zu

sehen. So wurden illustrativ die antichristlichen Heerscharen von Gog und Magog mit den Türken bei der Belagerung Wiens gleichgesetzt (B deutsch 1530 01). Die Hure Babylon erhielt im September-testament Luthers aus der Cranach-Werkstatt eine Papst-Tiara (Bb deutsch 1522 01). Noch in den Wittenberger Lutherbibeln, die ab 1578 bei Krafft gedruckt wurden, wurden positiv besetzte biblische Personen bei der Kulturreform König Josias (2. Könige 23) durch die Gesichtszüge in den Holzschnitten mit Luther und seinem Landesherrn identifiziert, negative hingegen mit seinen Gegnern (Bb graph.1572 01).

Es handelte sich bei solchen partikularen, auf punktuelle räumliche oder zeitliche Gegebenheiten zugespitzten Bezugnahmen nicht um eine Infragestellung der universalen Relevanz der biblischen Botschaft, sondern um deren Fokussierung. „Den Menschen des späten Mittelalters und der Renaissance stand das zeitlos Menschliche so sehr im Vordergrund, daß sie nicht nach vergangener Ferne fragten, sondern sich und ihre Welt mit dem tieferen Gehalt der Erzählung, ob religiöser oder weltlicher, identifizierten und einig

Abb. 11: Gog und Magog als Türken vor Wien (B deutsch 1530 01)



fühlten“ (Schmidt, S. 18). Hier schließt sich der Kreis zu dem Anliegen, mit dem Kindlichen das Zeitlos-Ewige zu verbinden.

Allerdings löste sich Matthäus Merian für seinen umfassenden Zyklus der Bibel-Illustration von der Tradition der konfessionellen Vergewisserung. Ihm war an einer sozusagen zweiten, alle vorhandenen Gestalten des Christentums betreffenden Reformation gelegen, wozu eine Bewertung von Fürsten und Theologen durch Akzentuierungen in der Illustration nicht gepasst hätte (vgl. Strohm, Kupferbibel, S. 71–72). Sowohl Schnorr von Carolsfelds als auch Merians Illustrationen wurden häufig nachgedruckt bzw. nachgestochen, was bei deutlich zeitgeschichtlichen Akzenten kaum möglich gewesen wäre.

5. Ästhetik und Bibliophilie

Die hohe Zahl an Ausgaben und Auflagen der reformatorischen Flugschriften, aber auch Bibelausgaben verband bei den Druckern und Künstlern das kommerzielle mit dem theologischen Interesse. Bereits in der späten Reformationszeit gewannen ästhetische Aspekte aus bibliophilen Gründen an Gewicht. Charakteristisch dafür ist eine Formulierung aus dem Vorwort der bei Sigmund Feyerabend 1564 in Frankfurt gedruckten Lutherbibel (Bb deutsch 1564 01). Man habe „neuwe / schöne / künstliche“ Zierleisten zu den Holzschnitten anfertigen lassen, „wie denn ein so edel / theuwer Werck desselben wol wehrt“ (Bl.)(Illr) (dazu Pelizaeus, S. 50). Auch spätere Ausgaben gestanden der Bibel-Illustration einen ästhetischen Eigenwert zu, der die jeweilige Ausgabe zum Gegenstand bibliophiler Freude bzw. Lustempfindung machte. So vermerkte der Hamburger Pastor Joachim Morgenweg (1666–1730) in der Vorrede zu einer von ihm herausgegebenen Lutherbibel (Ba deutsch 1712 02), es habe „an zierlichen und kostbahnen Kupferstichen nicht ermangeln sollen“, weswegen er dem niederländischen Künstler Jan Goeree (1670–1731) einen

entsprechenden Auftrag erteilte. Zur Qualität der Stiche gab er zu verstehen: „Indessen werden Liebhaber / für ihren Augen eine geziemende *Belustigung* / wie ihrem Gemüth eine *angenehme Betrachtung* / darinn finden können“ (Vorbericht, §10). Morgenweg baute eine große Privatbibliothek und Kupferstichsammlung auf, betrieb Musik und Poesie (ADB 22 (1885), S. 234). Als Prediger am Waisenhaus Hamburg wusste er um die erzieherische Wirkung einer intermedial verschiedene Künste integrierenden Ästhetik.

Das Titelblatt des Bilder-Psalters (B deutsch 1710 01) nahm zwar auch Bezug auf das Lustempfinden, fügte diesem aber das Attribut der Heiligkeit hinzu, weil das Wesen des Gegenstands auch den Modus seiner Rezeption bestimmt: „[...] in anmuthigen Bildern [...] der lieben Jugend zu heiliger Belustigung und heilsamer Erbauung“. Johann Ulrich Kraus (1655–1719) nannte sein Werk „Heilige Augen- und Gemüths-Lust“ (Bb graph.1710 01).

Abb. 12: Hamburger Lutherbibel (Ba deutsch 1712 02)



Die Empfindung des Angenehmen bei der Wahrnehmung des Schönen sollte auch signalisieren, dass der Vorgang der Bildbetrachtung eine positive Beziehung stiftet, dass sozusagen etwas beim Betrachter ankommt. Da es sich um Illustrationen biblischer Motive handelte, brachte die ästhetisch motivierte Zuneigung zum schönen Buch eine spezifische Liebe zur Bibel mit sich, zumindest zu dieser oder jener bibliophil gestalteten Bibel.

Wenn jedoch, wie das in buchgeschichtlicher Perspektive durchaus seine Berechtigung hat, die Gestaltung von Bibeln als ein Beispiel neben und im Vergleich zu anderen, häufig mit nicht geringerem Aufwand hergestellten Druckerzeugnissen analysiert wird, droht die spezifisch theologische Bewertung in den Hintergrund zu treten. Schnorr von Carolsfeld grenzte sich von Bibliophilen ab, die Kunst allgemein und auch Bibeln vornehmlich als Sammelobjekt einstufen. Sie betrieben „Kunstliebhaberei und begnügen sich mit Absonderlichkeiten und Raritätenkram“, fühlten „sich nur von der Kunst angezogen, die ihre Sinne reizt und in angenehmer Spannung erhält“ (Schnorr, S. VII).

Weniger auf das Wesen der Kunst als auf deren angemessenen Gebrauch hob der Pietismus ab. So artikulierte Spener zwar in der Vorrede zu seiner Frankfurter Bibel (B deutsch 1699 01) einige Wertschätzung für eine bibliophile Gestaltung einer Bibelausgabe, machte aber deutlich, dass mit dem äußeren Sehen und Verzieren auch der im Inneren fundierte Glauben einhergehen muss. Spener schrieb, dass „derjenige die schrifft noch nicht gnug ehret / der das liebe Bibel-buch aufs köstlichste *einbinden / vergülden / ja mit gold und silber aufs reichlichste beschlagen* liesse / wo ers nicht recht braucht. Derjenige aber thut ihm die gröste ehr an / der immerfort mit derselbem im *lesen / hören und betrachten* umgehet / darinnen das himmlische Manna / seinen Jesum zu suchen / und zu *kosten / von solcher göttlicher speise sich zu nehren [...]*“ (Spener, Bl.)(8v). Der Zusammenhang von bibliophiler Illustration und dem in Wesen und Inhalt des illustrierten Buches begründeten Anspruch auf mehr als nur das Wohlgefallen des Betrachters unterscheidet die Bibel-Illustration oder die Liebe zu schönen Bibelausgaben von einer allgemeinen Bibliophilie.

Der Pietismus knüpfte an Luthers Schriftprinzip (vgl. Luthers Werke, WA 7, S. 97,21–23) an und gestaltete es zu einer Bibelfrömmigkeit weiter, die das Verhältnis zur Bibel in ausgeprägt sinnlicher Weise empfand und beschrieb. Das Sinnlich-Ästhetische wurde in einer bibelzentrierten Weise integriert und motivierte dadurch zu künstlerischer Aktivität. Eindrücklich sind die Formulierungen in der Vorrede zu der von der Herrnhuter Brüdergemeine Nikolaus Ludwig von Zinzendorfs (1700–1760) initiierten Ebersdorfer Bibel (Ba deutsch 1727 01). Der Genuss solle nicht an der Oberfläche bleiben, sondern zu einer Wechselbeziehung mit dem Gegenstand des Genusses führen: „[...] wenn wir an *statt einer einer blossen Beschauung*, eitelen Bewunderung, oder leckern Auskostens, mit der Begierde und Hunger unserer Seelen hinein fahren, und es durch ein gnugsames *Wiederkäu*en zu einer nahrhaften *Speise unsers Inwendigen* bereiten“ (Bl. a4r).

Im Gegensatz dazu war den Vertretern der Aufklärung nicht an einem Ankommen des Inhalts von Bibel und Bibel-Illustration im Inneren des Menschen, nicht an der Stiftung von Glauben oder an der erlösenden Kraft des Evangeliums gelegen. Vielmehr war ihnen gerade das Äußere, didaktisch Verwertbare der

Bibel-Illustration wichtig. Die Bibel sollte ihre durchaus für notwendig gehaltene Bedeutung in der Wechselbeziehung zu den außertheologischen Wissenschaften und den nicht-kirchlichen Lebensvollzügen bewähren. Dementsprechend wurde auf die – innerweltlichen – Realien als Motiv geachtet, auf das ethisch Verwertbare. Beispielhaft dafür steht die bereits erwähnte Bilder-Akademie Stoy's. Dieses Werk sollte als Grundlage der elterlichen Erziehung dienen, um „den Geist seines Kindes aufzuklären, und daßelbe zu einem wohlgesitteten und tugendhaften Christen zu bilden“ (Stoy, Bd. 2, S. 878). Die Bildtafeln zeigen biblische Szenen und umrahmen diese mit Bildern aus unterschiedlichen Bereichen des Lebens (z.B. aus der Berufswelt), aber auch mit dazu passenden Ereignissen der Geschichte, Sachverhalten der Natur sowie mythologischen und moralischen Erzählungen. Stoy erläuterte: „An die biblische Geschichte kettete ich, [...] alles, was man der Jugend, vornehmlich in den ersten zwölf Jahren, aus allen Theilen der Wissenschaften und von den vornehmsten Auftritten, Beschäftigungen, guten und bösen Handlungen der Menschen zu sagen hat“ (Stoy, Bd. 1, S. 11). Das Bild zu biblischen Motiven wird auf eine Ebene mit Bildern anderen Inhalts gestellt und in seiner Funktion als Werkzeug zur Wissensvermittlung gesehen. Es ging hier nicht mehr um die sinnlich wahrnehmbare Begegnung mit Gott, sondern um die Anschaulichkeit als „Unterrichtsprinzip“ (vgl. Keuchen, S. 212).

6. Nutzen durch Wahrheit

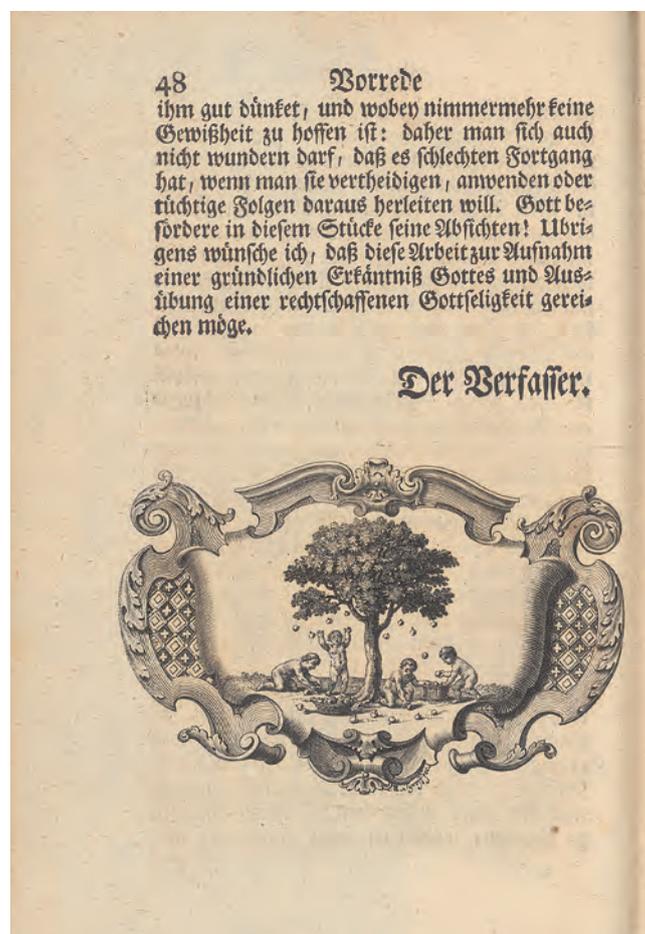
In zahlreichen historischen Bibelausgaben wird in der Titelformulierung, in der Vorrede oder in den Beigaben zum Bibeltext auf den „Nutz(en)“ Bezug genommen. Dieser Begriff dient in 2. Timotheus 3,16 zur Selbstbeschreibung der Bibel: „Denn alle Schrift, von Gott eingegeben, ist nütze zur Lehre, zur Zurechtweisung, zur Besserung, zur Erziehung in der Gerechtigkeit“. Hierbei handelt es sich um einen Bekenntnissatz, der einen Wirklichkeitszusammenhang artikuliert bzw. bezeugt.

Charakteristisch für die Aufklärung und die ihr folgenden Ansätze einer liberalen Theologie war die Problematisierung dieses Zusammenhangs dahingehend, dass aus dem Bekenntnis („ist nütze“) eine Bedingung gemacht wurde. Die Bibel erweist sich demnach ganz oder in Teilen als relevant, *sofern* sie nützlich ist. Beispielhaft dafür ist die 1872 gedruckte „Protestanten-Bibel“ (B deutsch 1872 03), die von Mitgliedern des liberalen Deutschen Protestantenvereins herausgegeben wurde. Das Alte Testament wurde bewusst weggelassen, in die kritische Kommentierung des Neuen Testaments und in die methodische Reflexion jedoch einiger Aufwand investiert. Auf Illustrationen wurde aus theologischen Gründen, nicht wegen fehlender Kapazitäten oder finanzieller Ressourcen verzichtet. Den Herausgebern ging es nicht um ein dankbares Sehen der Werke Gottes, um ein Offen-Sein für die Wirkung des Wortes Gottes, sondern um ein distanzierteres An-Sehen der Bibel. Der Betrachter fällt ein Urteil: „[...] da ist das *Ansehen* einer jeden ‚gotteingegebenen Schrift‘ *begründet* allein *durch* ihre *Nützlichkeit* zur Lehre“ (S. XXVII). Die Entscheidung „über den hohen oder geringen Werth einer biblischen Schrift“ sei „dem evangelischen Gewissen und seinem musternden Fleiße zu überlassen“

(S. XXV). Man solle „nach dem innewohnenden Geiste“ hinter dem Wortlaut der Schrift, nach einem zeitlosen Kern hinter einer für zeitbedingt gehaltenen Schale suchen (S. X). Illustrationen sind durch ihre sinnliche Begegnungsweise mit einem gerade vom äußerlich sichtbaren Wortlaut abstrahierenden und diesen kritisch hinterfragenden Ansatz nicht ohne weiteres kompatibel. Wenn nicht wie in diesem Beispiel ganz auf Bilder verzichtet wurde, konnte die Illustration eine andere Wesensbestimmung erhalten. Sie wurde dann dem Nützlichkeits-Postulat der Aufklärung unterworfen, sollte nicht zu Kontemplation und Gotteserfahrung anhalten, sondern die Effizienz der alltäglichen und innerweltlichen Vollzüge verbessern oder allgemein eine erzieherische Kraft entfalten.

In der bereits erwähnten „Bilder-Akademie“ Stoy erfuhren die Illustrationen eine solche Funktionalisierung und sollten zur Tugenderziehung beitragen (Stoy, Bd. 2, S. 878). Die biblischen Erzählungen wurden als kulturhistorische Dokumente präsentiert, deren Vorzug gegenüber anderen Texten in ihrer pädagogisch teilweise größeren Nützlichkeit bestand (vgl. Keuchen, S. 70). Plausibilität wurde für solche in der Bibel angesprochenen Vorgänge angenommen, für die sich Erklärungen in der Beobachtung der Natur finden ließen. Dieser erkenntnistheoretische Ansatz wurde durch zwei Abbildungen am Anfang der zu Stoy wesensverwandten, weil rationalistischen Wertheimer Bibel (Ba deutsch 1735 02-1) programmatisch vor Augen geführt. Deren Herausgeber Johann Lorenz Schmidt (1702–1749) gebrauchte, was bezeichnend ist, Komposita von Sehen (Ansehen, Einsehen), um den distanzierten Umgang mit der Bibel zu beschreiben: „[...] so ist es den Absichten dieser Schriften nicht zuwider, wenn man sich bemühet, solche einzusehen [...] Auf diese Art wird unser Glaube, welchen wir in das Ansehen derselben setzen, um ein Grosses

Abb. 13–14: Wertheimer Bibel
(Ba deutsch 1735 02-1)



bevestigt, wenn wir befinden, daß sie auf richtigen Gründen beruhen“ (S. 37f.). Die Wertheimer Bibel ist von dem Anliegen bestimmt, „die Wahrheiten so abzuhandeln, wie sie [...] unwidersprechlich können erwiesen werden“ (S. 22). Erkenntnis werde dadurch „nützlicher und brauchbarer“ (S. 19). Nützlichkeit ergibt sich demnach aus vernunftbasierter Evidenz. Das Titel- und Schlussbild übersetzen diese Überzeugung in Bildsymbolik. Zwei Jungen trinken in derselben Weise aus derselben – nämlich natürlichen – Quelle, artikulieren dadurch Konsens, denselben Geschmack bzw. Sinn („Idem sapor“). Auch dem Bereich der Natur entnommen ist das Schlussbild mit einer Allegorie auf das fruchtbare Lesen. Mehrere Jungen sammeln einträchtig Früchte eines Baumes ein.

Die mit der Definition der Nützlichkeit als Kriterium für Relevanz verbundenen theologischen Entscheidungen wirken bis heute nach, wurden jedoch insbesondere seit den 1960er Jahren modifiziert. Die Wertheimer Bibel, auch die reich illustrierte „Physica sacra“ Scheuchzers verfolgten apologetische Anliegen, waren nach außen gerichtet. Die Leser bzw. Betrachter sollten zu einer Akzeptanz der zumindest naturalistisch plausiblen Teile der Bibel bewegt werden. Mit den von der Studentenbewegung der späten 1960er Jahre ausgelösten soziokulturellen Umbrüchen wurde der empirisch-erfahrungsbasierte Ansatz der Erkenntnis von der Natur und Vernunft weg zur Geschichte und zu sozialen Strukturen hin verlagert. Der Blick richtete sich nun weniger auf andere, die für eine allerdings inhaltlich reduzierte Bibel gewonnen werden sollten, als auf die jeweils eigene Gruppe oder das eigene Selbst. Die Bibel wurde prioritär als Artikulation menschlicher Gedanken und das in einer durch soziale und historische Kontexte geprägten Weise verstanden. Die Autoren der biblischen Schriften wollten etwas erreichen und so sah man sich in der jeweiligen Gegenwart dazu aufgerufen, in analoger Weise etwas, was als nützlich erschien, zu erreichen, dadurch mit der Bibel und deren Autoren gleichzeitig zu werden. Die Bibel sollte so gebraucht werden, dass sie sich als motivierendes Element in einen auch unabhängig von ihr begründbaren gesellschaftspolitischen Prozess einordnen ließ. Exemplarisch für eine solche Politisierung nicht nur der Bibellektüre, sondern der Bibelproduktion sei hier auf eine 1973 unter dem Titel „Kirche in Bewegung“ erschienene Separatausgabe der Apostelgeschichte hingewiesen (B deutsch 1973 10). In der Einleitung werden die vielsagenden Fragen gestellt: „Kommen *wir* in diesem Bericht an irgendeiner Stelle vor? Wo ist *heute* ‚Kirche in Bewegung‘?“. Die eingestreuten Fotos, die „zum Nachdenken über diese Fragen anregen“ sollen, liefern dann die tagespolitischen Konkretionen, aus denen – von diesem Ansatz her verständlich – viel über die Anliegen der Herausgeber, aber wenig über die ursprüngliche biblische Botschaft zu ersehen ist. Da geht es z.B. um einen „Marsch der Armen auf Washington“ (S. 18), sich vom Kolonialismus befreiende Junge Kirchen in Afrika (S. 35), eine für den Frieden werbende Jugend (S. 53), Ostermarschierer in West-Berlin (S. 70).

Weniger sich selbst als Gott zu finden bzw. von Gott gefunden zu werden, wurde als Ziel der fast zur gleichen Zeit (1967) gedruckten Vulgata mit Lithographien des katalanischen Künstlers Salvador Dalí (1904–1989) formuliert. Dalís Mailänder Drucker Rizzoli verdeutlichte in der Einleitung zu seiner Luxusausgabe (B graph.1967 81-1), dass der Gehalt der Bibel zunächst mit Gott bzw. mit Ewigkeit zu tun hat und dass mit der Betrachtung eine in das Innere hineinwirkende Wahrneh-

mung einhergeht: „[...] imaginibus figuraret *contemplandi et intus percipiendi* aeternum illum, divinum et multiformem nuncium qui in Sacris Bibliis continetur“. Dem Zueinander von Text und Illustration entspricht demnach das Ineinander von Leser und Betrachter („lector et spectator“). Auch die Dalí-Bibel hatte den heutigen Menschen im Blick, aber so, dass bei dem Hier und Jetzt des Individuums sozusagen die Ewigkeit auf die Zeit auftrifft, der jeweilige Betrachter von der Text- wie Bildbotschaft getroffen wird („symbolis et arcanis significationibus scatentem, quae rationem necessitudinemque inter *hominem hodiernum* et Deum verum cuiuscumque temporis denotare videtur“). Das „Heute“ mochte in manchen Merkmalen des Kunststils zum Ausdruck kommen, veränderte aber inhaltlich nichts an der Bibel. Dalís umfassender Bibelzyklus machte seine Abwendung von den weltanschaulichen Voraussetzungen der Surrealisten und seine Rückkehr zum Katholizismus greifbar. Er schloss sich der insbesondere für die katholische Tradition charakteristischen Verortung der Bibel-Illustration im Vollzug der Liturgie an.

Die deutschsprachigen Plenarien des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts boten die Texte für die Schriftlesung im Gottesdienst. Sie waren dadurch in den begleitenden Illustrationen motivisch auf die gesamte, im Kirchenjahr nachvollzogene Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zur Vision des himmlischen Jerusalems ausgerichtet. Die Vorrede zu einer 1508 in Straßburg gedruckten Evangelienharmonie (Bb graph.1508 01) stellte den mit den Illustrationen („figuren“) bzw. der Bibelausgabe gegebenen „nütz“ für den Leser fest, statt diesen erst zur Aufgabe zu machen (Bl. IIIr). Die „betrachtung solcher grossen gütthats gottes“ (Bl. IIr) sollte so geschehen, dass es durch die Bilder zu einer „vorbildung“ kommt, wobei des Lesers „gemyet dest hoeher ermant / gereitzt / vnd gegen got seim schoepffer erhebt wird“ (Bl. IIIr). Die menschliche Aktivität des Betrachtens erfährt sich demzufolge sozusagen nicht nur als Interaktion, sondern als durchdrungen, vorgeprägt und initiiert durch die mittels Bild präsente Heilsgeschichte. Matthias Ringmann (1482–1511) schrieb auf dem Titelblatt eines von ihm verantworteten Bildbands mit den lateinischen Evangelientexten zur Passion (Bb graph.1507 01) den Illustrationen wegen Motiv, Ort und Zweck das Attribut der Heiligkeit zu („additis sanctissimis exquisitissimisque figuris“). Gliederung und Motivwahl einzelner Ausgaben stützte sich auf die Abfolge der kirchlichen Feiertage (z.B. Bb graph.1610 01).

Die Aufklärungstheologen und die ihnen folgenden Ansätze versuchten die Wahrheit bzw. Relevanz der Bibel von einem zu erweisenden oder herbeizuführenden Nutzen abhängig zu machen. Dagegen gingen Künstler wie Theologen, die sich der reformatorischen bzw. der katholischen Tradition verbunden wussten, von der umgekehrten Bewegungsrichtung aus. Mit der dem menschlichen Erkennen, Verstehen, Nachvollziehen, Bekennen, Artikulieren immer vorausgehenden Wahrheit, mit dem Wirken Gottes durch sein Wort ist der Nutzen gegeben, begegnet die Relevanz der Bibel als Widerfahrnis. Was nützlich ist, wird dann nicht vom Menschen – etwa aufgrund der Analyse einer bestimmten Situation und darauf basierenden Interessen – bestimmt, sondern es wird in der Begegnung mit dem Wirken Gottes durch Wort und Bild erfahren.

So bezog sich Kratzenstein in der Titelformulierung seiner Bilder-Bibel (B graph.1752 01) auf einen „*heilsamen* Nutzen“, sprach von einem „*heilsamen* Endzweck“ (Kratzenstein, Bl.)(2v) und konkretisierte diesen in der als individuelle

Neuschöpfung durch den Heiligen Geist gewirkten Wiedergeburt: „So ist folglich auch höchst nöthig, das Heils-begierige Christen dieses Gnaden-Mittel fein gebrauchen, damit der Heil. Geist durch dieselbe neue Geburt würcken könne“ (Bl.)(2r/v). Es sollte demgemäß nicht um das Produzieren, sondern um das Entdecken bzw. Wahrnehmen von Nutzen gehen: „Wie man denn insonderheit nicht nur die Göttlichen Eigenschaften aus ihren *Würckungen* und an denen Beyspielen um so viel nachdrücklicher in denen Geschichten *wahrnimmt*, und daher den *trefflichsten Nutzen* im Glauben und in der wahren Gottseeligkeit ziehen kann; [...] so hat man hohe Ursache auch denen Zuhörern die Historische Schriften anzupreisen, und sie zu vermahren: Suchet in diesen Schriften“ (Bl.)(3r, dort auch Zitat von 2. Timotheus 3,16).

Der Bibel-Illustration erwächst so die Aufgabe eines Nachvollzugs, einer Artikulation der Heilsgeschichte. Dies machte das einführende Bild (Bl. A2r) der Bildrätsel- bzw. Figurespruchbibel von 1704 (B graph.1704 01) deutlich. Auf den Spruchbändern liest man: „Des Himmels schönste Pracht“ [...] „wird alhie *nachgemacht*“ [...] „Und so zu *nutz* gebracht“. In der Erklärung des Titelblatts wird der Gabe-Charakter der Illustrationen, deren Durchdrungensein von der Strahlkraft der transzendenten Welt herausgestellt: „Des Himmels schönste Pracht [...] Gibt so viel Bilder uns / als es uns giebet Blikke [...] Und diese Strahlen-Krafft fängt auf die Unter-Welt [...] Zum Zeugniß daß ein Bild dem Himmel selbst gefällt“ (Bl. A3r).

Kontrovers blieb in der Bibel-Illustration die Frage, ob und inwieweit man Gott in menschlicher Gestalt, anthropomorph darstellen darf. Schnorr von Carolsfeld befürwortete anthropomorphe Gottesdarstellungen, denn in „der ganzen Schrift läßt Gott ja selber von sich menschlich und bildlich reden“ (Schnorr, S. 1 (Erklärung von Heinrich Merz zu Gen.1,1-3)). Bereits die alte Kirche, so Schnorr (S. X), „gestattete der Kunst ohne Einwendung in dem Wörterbuch ihrer Sprache das Wort ‚Gott‘ zu führen, das heißt, den Schöpfer unter der Gestalt eines Menschen darzustellen“. Die Illustration der Aufklärung neigte, soweit sie überhaupt geschah, dagegen eher zu symbolischen Darstellungsformen (vgl. Keuchen, S. 69). Die traditionell lutherische wie katholische Theologie betont – in unterschiedlichen Akzentuierungen – das Sich-Herabbeugen Gottes (Kondeszendenz), die Leiblichkeit

seines Wirkens, das Sich-Binden an äußerlich fassbare Heilmittel (z.B. Buchstaben der Bibel, Brot und Wein des Abendmahls), das „Kostet und seht, wie gütig der Herr ist“ (Psalm 34,8). In diesem Rahmen stellt der Anthropomorphismus kein Problem für das Fremdgötter- und Bilderverbot dar.

Bei symbolischen Gottesdarstellungen ist hingegen nicht auszuschließen, dass mit der primären Abstraktion

Abb. 15: Titelblatt der Figurespruchbibel (B graph.1704 01)



von allen leiblich-sichtbaren Ausdrucksformen in einem zweiten Schritt je individuelle oder gruppenspezifische Re-Konkretisierungen einhergehen. Man schafft sich dann die Gottesvorstellung, die einem selbst entspricht, die einen bestätigt und die von womöglich anstößigen Elementen befreit ist. Die Auseinandersetzungen um den Bildersturm in der Reformation waren von der Sorge getrieben, dass Darstellungen zu einer Verfügbarkeit und Verweltlichung Gottes führen könnten. In jüngster Zeit verlagert sich die Diskussion über das Bilderverbot von der Frage nach dem Ob zu derjenigen nach dem Wie der Darstellung biblischer Motive. Dabei geht es nicht um die Frage, was „heilsam“ für das Erlangen des ewigen Lebens ist, sondern was als sozialverträglich und unanstößig für das Selbstverständnis einzelner Gruppen in einer pluralistischen Gesellschaft wahrgenommen wird. Beispiele wären hier der Streit über die Darstellung Melchior, einer der drei Figuren der drei Könige bzw. Weisen aus dem Morgenland, oder über die Männlichkeit des neugeborenen Christus in der Weihnachtsskrippe. Der neue Bildersturm ereignet sich als „Cancel-Culture“ (vgl. DIE ZEIT, 15.10.2020; FAZ, 16.10.2020, 28.10.2020, 28.11.2020). Dabei gehörte das Anstößige (griechisch: skandalon) des Wortes vom Kreuz – wie auch der künstlerischen Darstellung des Gekreuzigten – von Anfang an zum Wesen des Evangeliums (1. Korinther 1,18.23).

Das Streben nach einem sozusagen innerweltlichen himmlischen Jerusalem, das von allem, was als Bürde des Lebens empfunden werden könnte, befreit ist, führt in vielen Fällen zu der bereits von Schnorr von Carolsfeld beklagten „Verschrumpfung des Sinnes für Kunst“ (Schnorr, S. VII). Ganz im Gegensatz dazu befeuerte die Hoffnung auf das kommende himmlische Jerusalem und das ewige Leben die künstlerische Kreativität. Der Pilgerstatus des Christen zwischen Jetzt und Dann versetzte in eine Spannung, die zu immer wieder neuer theologischer Reflexion und bildlicher Verarbeitung herausforderte.

Exemplarisch dafür steht ein seit 1718 in Mindener Lutherbibeln mehrfach nachgedrucktes Frontispiz, das den Grund, Ort und das Wesen von Kirche verdeutlicht (B deutsch 1718 04). Über dem Inneren eines Kirchenbaus schwebt das himmlische Jerusalem. Kirche ist unterwegs. Die Christen leben von Hoffnung. Vermittelnd zwischen der gegenwärtig vorfindlichen Kirche und dem ersehnten himmlischen Jerusalem zeigt der Kupferstich eine aufgeschlagene Bibel. Die Taube des Heiligen Geistes symbolisiert die Inspiration der Bibel als Wort Gottes. Das Zitat aus Johannes 5,39 verweist auf Christus als Mitte der Schrift. Ohr, Auge und Herz finden sich als Anhaltspunkte für Sinneswahrnehmung (Außenbezug) und Glaubensleben (Innenbezug). Die aufgezählten Bibelstellen fordern teilweise zum Sehen auf (Psalm 119,18) oder erzählen vom Sehen (Psalm 119,6). Die Bildaussage meint folgenden Sachverhalt: Indem der Bibelleser das Bild betrachtet, macht das Bild etwas mit ihm. Das Bild fängt – ähnlich wie das Textwort der Bibel – an, auf den Betrachter einzuwirken. Das Bild der aufgeschlagenen Bibel und das – nur durch Aufschlagen der Bibel mögliche – Nachlesen der genannten Bibelstellen öffnet die Augen für die Heilsgeschichte inmitten der Geschichte, für das

Abb. 16: Kirche und himmlisches Jerusalem (B deutsch 1718 04), vgl. Katalog 12.6



erhoffte, partiell schon präsente und wirksame himmlische Jerusalem inmitten des irdischen Gemäuers der vorfindlichen Kirche.

Der Bilder-Psalter (B deutsch 1710 01) benennt als Nutzen der vorgelegten Ausgabe, dass der Betrachter der Bilder im Zuge der Bildmeditation in den Heilsweg hineingenommen wird, der am Ende zur direkten seligen Schau Gottes (*visio beatifica*) führen wird:

„Der Höchste gebe / daß diese zu seiner Ehre / und deß Naechstens Erbauung abziehende Arbeit nicht ohne ersprießlichen *Nutzen* seyn moege: Er lasse hieran gottseelige Hertzen sich so lange ergötzen / biß sie dahin gelangen / so sie Ihn nicht mehr im *Bild und Spiegel* / sondern in vollem *Liecht* / von *Angesicht zu Angesicht* sehen werden“ (S. 7).

Ziel der Heilsgeschichte, des kirchlichen Lebens, der Bibellektüre und theologischen Lehre ist letztlich nicht ein möglichst präziser oder reiner Begriff Gottes. Vielmehr geht es um geschenkte Anschauung, „das sich Anschauen-lassen Gottes, das vom Subjekt zwar aktiv rezipiert, aber gerade nicht konstruiert oder fingiert wird“. Hofmann (S. 51) spitzt zu: „[...] der bildkritische Impuls des Begriffs kehrt sich hier um in den begriffskritischen Impuls des Bildes, das sich als solches nicht begreifen lässt, sondern im Sich-ansehen-lassen zu sehen gibt“. Wesentlich auf der Bibel-Illustration basiert der Wirk-Zusammenhang von Sehen und Glauben, von Betrachtung und Gotteserfahrung.

Dr. Christian Herrmann

Leiter der Abt. Sondersammlungen, Württembergische Landesbibliothek

Quellen:

Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, hrsg. vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss, Berlin 1930 (*BSLK*)

Biblia, Das ist Die gantze Heilige Schrifft Altes und Neues Testaments Teutsch D. Martin Luthers, hrsg. von Philipp Jakob Spener, Berlin: Salfeld, 1699 (B deutsch 1699 01) (*Spener*)

Bilder-Akademie für die Jugend. Abbildung und Beschreibung der vornehmsten Gegenstände jugendlicher Aufmerksamkeit - aus der biblischen und Profangeschichte, aus dem gemeinen Leben, dem Naturreiche und den Berufsgeschäften, aus der heidnischen Götter- und Alterthums-Lehre, aus den besten Sammlungen guter Fabeln und moralischen Erzählungen - nebst einem Auszuge aus Herrn Basedows Elementarwerke, herausgegeben von Johann Sigmund Stoy, Nürnberg 1784 (Textteil: HBF 4657-1 und -2; Bildteil: HBFa 1218) (*Stoy*)

Buno, Johannes: Bilder-Bibel, darinn die Bücher Altes und Neuen Testaments [...] in anemliche Bilder kürztlich gebracht, Hamburg: A. Lichtenstein, 1674–1680 (HBF 6107; Bb graph.1680 01) (*Buno*)

Courieuse oder so-genannte kleine Bilder-Bibel. Welche dabevor mit 800 Bildern 252 Biblische Sprüche erläutert, Hamburg: Henrich von Wiering, 1704 (B graph.1704 01) (*Figurenspruchbibel*)

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

Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit, Goethe Werke, Bd. 5, Frankfurt/Main: Insel, 1965 (*Dichtung und Wahrheit*)

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch, Nürnberg: Felsecker, 1671 (R 17 Gri 1) (*Grimmelshausen*)

Kratzenstein, Christoph Heinrich: Kinder- und Bilder-Bibel oder Auszug derer Biblischen Historien, 4. Aufl., Erfurt: Sauerländer, 1752 (B graph.1752 01) (*Kratzenstein*)

Lorck, Josias: Die Bibelgeschichte in einigen Beyträgen, Kopenhagen u.a. 1779–1783 (*Lorck*)

Luther, Martin: Ein Betbuchlin mit eim Calender und Passional hübsch zugericht, Wittenberg: Hans Lufft, 1538 (Theol.oct.11141)

Luther, Martin: Von dem bildsturmen (= Abschnitt von: Wider die himmlischen Propheeten, von den Bildern und Sakrament), Luthers Werke, WA 18, S. 67–84 (*Bildsturmen*)

Mattspurger, Melchior: Geistliche Herzens-Einbildungen Inn Zweihundert und Fünffzig Biblischen Figur-Sprüchen angedeutet, Augsburg: Bodenehr, 1687 (Ba graph.1687 01) (*Mattspurger*)

Merian, Matthäus: *Icones Biblicae. Praecipuas Sacrae Scripturae Historias eleganter & graphice repraesentantes*, Bd. 1, Straßburg: Zetzner, 1625 (B graph.1625 04) (*Merian*)

Neuer Bilder-Psalter, Das ist: Alle von Luthero verdeutschte Weissagungs- 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: Zacharias, 1710 (B deutsch 1710 01) (*Bilder-Psalter*)

Das nūw Testame[n]t kurz vnd grüntlich in ein ordnung vnd text. Die vier Euangelisten, mit schönen figuren durch auß gefürt Sampt den anderen Apostolen. Vnd in der keiserlichen stat speier volendet durch Jacobum Beringer Leuiten, Straßburg: Grüninger, 1526 (Bb deutsch 1526 02) (*Beringer*)

Scheuchzer, Johann Jacob: *Physique Sacrée, Ou Histoire-Naturelle De La Bible*, Amsterdam 1732–1737 (HBFb 550-1 bis -8) (*Scheuchzer*)

Schnorr von Carolsfeld, Julius: *Die Bibel in Bildern*, Leipzig: Wigand, 1860 (Ba graph.1860 01) (*Schnorr*)

Walther, Christoph: *Von vnterscheid der Deutschen Biblien vnd anderer Büchern des Ehrnwirdigen vnd seligen Herrn Doct. Martini Lutheri so zu Wittemberg gedruckt vnd an andern enden nachgedruckt werden*, Wittenberg: Lufft, 1563 (VD16 ZV 18738) (*Walther*)

Die Warheit im Gedicht Oder 50 außeresene Moralische Erfindungen zu sinnreicher Außbildung der wahren Gottseeligkeit, wie auch löblicher Tugenden und Sitten vorgestellt, Augburg: Kolb, 1715 (Allg.G.oct.3245)

Herzog Christophs (1550–1568), Stuttgart 2012 (*Pelizaeus*)

Schmidt, Philipp: *Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700*, Basel 1962 (*Schmidt*)

Strohm, Stefan u.a.: *Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, 2. Abt., Bd. 1: *Deutsche Bibeldrucke 1466–1600*, Stuttgart 1987 (*Bibelkatalog*)

Strohm, Stefan: *Die Kupferbibel Matthäus Merians von 1630*, Stuttgart: Müller und Schindler, 1985 (*Strohm, Kupferbibel*)

Zwink, Eberhard (Hrsg.): *Die Bibel und Württemberg. Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek. Katalog zur Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 13. Mai bis 31. Juli 2009*, Stuttgart 2009

Sekundärliteratur:

Herrmann, Christian: *Komplexe Buchkunst. Prachtbibel mit Dalí-Illustrationen*; in: *WLB-Forum* 22 (2020), 2, S. 53–54

Herrmann, Christian: *Nützlichkeit und Wahrheit. Das Bibelverständnis als Motivation zur illustrativen Gestaltung von Bibelausgaben*; in: *WLB-Forum* 22 (2020), 2, S. 46–52

Hofmann, Peter: *Bildtheologie. Position – Problem – Projekt*, Paderborn 2016 (*Hofmann*)

Keuchen, Marion: *Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart*, Göttingen 2016 (*Keuchen*)

Metzger, Wolfgang: *Goldschmiedeeinband mit romanischem Bronzerelief*; in: *Trost, Vera (Hrsg.): Haute Couture für Bücher. 1000 Jahre Einbandkunst in der Württembergischen Landesbibliothek. Ausstellung vom 27. November 2013 bis 22. März 2014*, Stuttgart 2013, S. 30–31 (*Metzger*)

Pelizaeus, Anette: *Eine Bibel für Württemberg. Bibeln als Glaubenszeugnisse im Zeitalter*

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 Einzigen (**Deuteronomium 6,4**), aus dem Jesus selbst gelebt hat und das er mit seinem ganzen Leben bekräftigt hat (**z.B. Markus 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 (**Lukas 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. Johannes 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?“ (**Johannes 1,38**), antwortet Jesus: „Kommt und seht!“ (**Johannes 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 deren 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 [...]“ (**Psalm 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 (**Genesis 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. **Lukas 24,31**). Jesus selbst öffnet dem Blindgeborenen die Augen (**Johannes 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 (**Genesis 32,23-31**) mit einem Mann, „bis die Morgenröte aufstieg“ (**Genesis 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“ (**Genesis 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“ (**Genesis 32,31**). In der Ausstellung ist genau diese Szene in einer Bibelillustration des jüdischen Malers und Grafikers Ephraim Moses Lilien (1874–1925) aufgenommen (3.3). 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 (**Exodus 3**), aber Moses sieht nur die wundersame 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“ (**Exodus 33,11**), sagt Gott Moses: „Du kannst mein Angesicht nicht schauen; denn kein Mensch kann mich schauen und am Leben bleiben.“ (**Exodus 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.“ (**Exodus 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 (**Johannes 20,20-29**) – sagt: „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“ (**Johannes 20,29**). Gottes Herrlichkeit geht Menschen wie Stephanus im Augenblick des Todes auf (**Apostelgeschichte 7,56**), dann wird – so hat es auch der Jesuit Michel de Certeau formuliert am Ende seiner Einführung in den christlichen Glauben „La faiblesse de croire“ – alles Licht, das ist ein Erkennen, das kein (Sinn-)Bild mehr braucht. 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 den das Bilderverbot (**Exodus 20,4; 34,17**) eingeschrieben ist. Sehen lässt erkennen, führt zu Gedankenbildern, aus denen Worte wachsen, mit denen Menschen Zeugnis von ihren Gottese Erfahrungen 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 sog. „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.“ (DH 806). 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 (Boesflug, *Das Bild als Illustration*, S. 295–299).

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*“ (Lentes, *Zwischen Adiaphora und Artefakt*, S. 219) 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 Bilder sind als „*Adiaphora*“, als „*neutrale Objekte*“, von Bedeutung, „*weil sie Zeugnis ablegen, das Gedächtnis fördern und Zeichen des Heiligen in der Welt sind*“ (Lentes, *Zwischen Adiaphora und Artefakt*, S. 220). 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 (9.7). 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 sog. „*Biblia pauperum*“, deren „*Prototyp*“ „*wohl am Ende des 13. Jahrhunderts in einem benediktinischen Kloster*“ entstand (Saint-Martin, *Formen und Funktionen des Bildes*, S. 239), die vor allem von den Bettelmönchen als „*didaktische Hilfe für den Unterricht und die Predigt*“ (ebd.) 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, „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“ (Saint-Martin, Formen und Funktionen des Bildes, S. 238)

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“ (**Kolosser 1,15**) – auszurichten. Entschlüsselung der vielen „Bilder“ und Anleitung bei diesem Bildungsprozess zu geben, gehören zu den Aufgaben einer ästhetischen Theologie und poetischen Dogmatik.

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 1960–1966 entstanden, von Chagall auch mehrfach in unterschiedlichen Farbschattierungen gemalt. 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“ (Exodus 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“ (Exodus 3,5) berührt, und dann stellt Gott sich vor, als der „Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs“ (Exodus 3,6). Moses verhüllt sein Gesicht, „denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen“ (Exodus 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“ (Exodus 3,14), und das ist der HERR, JHWH, „der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs“ (Exodus 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 sog. „Tetragramm“ – JHWH – deutlich wird, in der neuen 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 knieenden 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 Bibeltextes 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-wahrnehmender Schau kehrt alles um: das Objekt erweist sich als mächtiges Subjekt, als Anspruch und Sage, wird zum be-deutenden 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. Fürderhin wird Gott nicht mehr in und hinter den Dingen gesucht, sondern alles in Ihm erschaut, in seinem Licht und unter einem Wort betrachtet.“ (Salmann, Im Bilde sein, S. 222)

Der biblische Text Exodus 3,14-15 wird in Verbindung mit dem im Dekalog ausgesprochenen Verbot, ein Gottesbild aufzustellen (**Exodus 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“ (**Kolosser 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 Umriss, dann aber schauen wir Gott von Angesicht zu Angesicht“ (**1. Korinther 13,12**), und alles wird „offenbar“ sein. „Offenbarung ist“, so Elmar Salmann, „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.“ (Salmann, Im Bilde sein, S. 229).

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), Ephesus (431) und Chalcedon (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“ (DH 301/302), immer mehr das Antlitz Jesu Christi gemalt. Bilder Christi, des „Bildes des unsichtbaren Gottes“ (**Kolosser 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-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 wird und erst mit dem 2. 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 (**Exodus 20,4; Deuteronomium 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 sog. 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 (Lange, *Der byzantinische Bilderstreit*, S. 173). 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 (ebd.). 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 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“ (Lange, *Der byzantinische Bilderstreit*, S. 178). 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 2. Konzil von Nikaia (Nizäa) am 13.10.787 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“ (DH 600). Unterschieden wird zwischen der Anbetung, der „latreia“, die „allein der göttlichen Natur zukommt“ (DH 601), 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“ (DH 601, unter Rückbezug auf Basilius den Großen), und „wer das Bild verehrt, verehrt in ihm die Person des darin Abgebildeten.“ (DH 601). 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, 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 [...]“ (DH 601). Hören auf das Wort und Sehen des Bildes haben insofern Bedeutung für theologisches 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“ (Marion, Die Öffnung des Sichtbaren, S. 79).

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 (vgl. 11.3). Die Wächter und Soldaten am Grab sind starr vor Schreck, fallen um oder schlafen noch; Jesus Christus, der Auferstehende, 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.

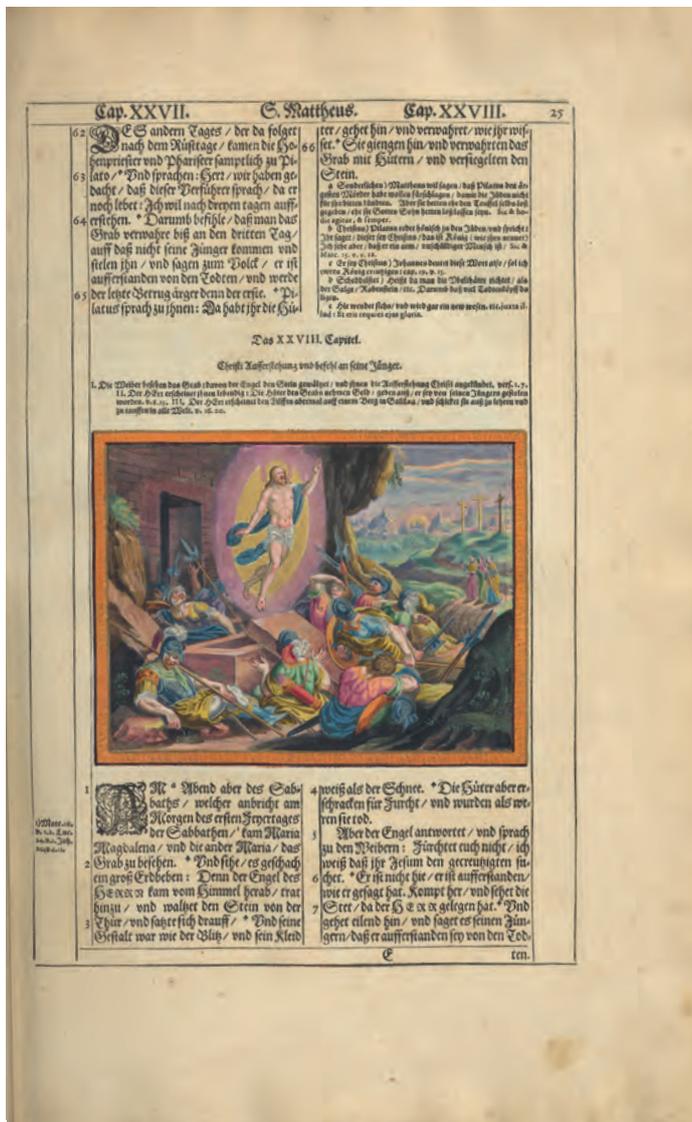
Vielleicht lassen viele Illustrationen der Moderne, der Barockzeit, aber auch des 19. Jahrhunderts, die von einer solchen expressiven Figürlichkeit geprägt sind, das Bilderverbot vergessen; im Vordergrund steht, auch in der Folge aufklärerischer und pädagogischer Impulse, das katechetische Interesse, 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 Maria von Magdalas an das Grab (**Johannes 20,1-18**) in den Tönen rot und schwarz vor Augen, 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 (10.5). 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.

Abb. 1: Merian-Bibel, 1630: Auferstehung Christi

Salvador Dalí hat in seiner „Biblia sacra“ und der Illustration der Begegnung

Maria von Magdalas mit dem Auferstandenen (**Johannes 20,17**), dem Motiv des „Noli me tangere“, die Bilderkritik noch weiter radikalisiert (4.11). 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 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 rätselvollen Darstellung eines inneren Sehens der Maria von Magdala sichtbar gemacht. Die „Öffnung des Sichtbaren“ in der Ikone, von der Jean-Luc Marion spricht, tritt hier in einer ganz besonderen Weise vor Augen.

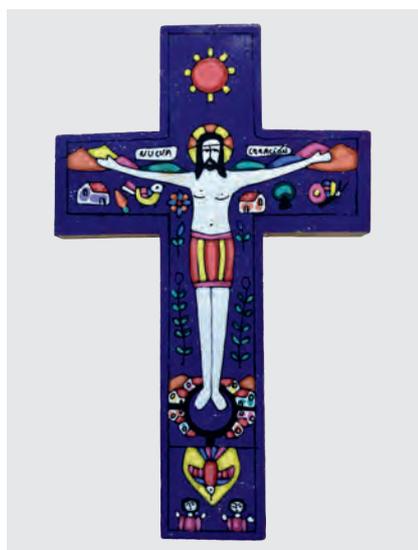
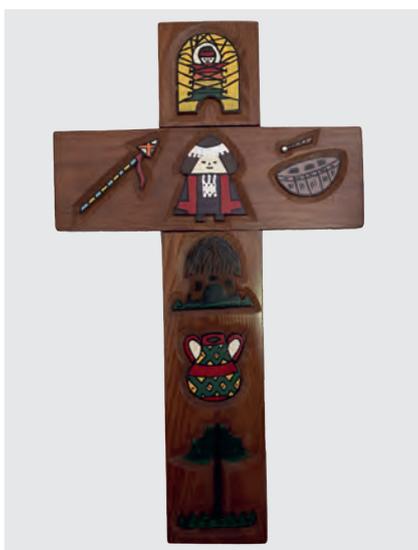
Sieger Köder hat in seinen Bibelillustrationen immer wieder die Brücke gebaut zwischen der jüdischen und



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 2. 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 freigelegt und Götzenbilder zerstört, er ist selbst als das „Bild des unsichtbaren Gottes“ (**Kolosser 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.

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 (5.11). 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

Abb. 2a und 2b: Kruzifix aus Chile bzw. aus El Salvador.
© Margit Eckholt 2021



Beckens zu sitzen, die eine Hand ist in eine in schwarz gemalte Mulde getaucht. Der Maler wird die Szene der Heilung des Blindgeborenen (**Johannes 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 (**Lukas 11,20**) – hingewiesen. Hier ist die Christusikone nur angedeutet, das 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“ (**Johannes 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. Erinnerung wird hier an die Seligpreisungen Jesu (**Matthäus 5,3-12; Lukas 6,20-40**) oder die Gerichtsszene, in der Jesus die Menschen fragt, ob sie Kranke und Notleidende begleitet oder Gefangene besucht haben (**Matthäus 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.

Abb. 3: Marc Chagall:
Brennender Dornbusch,
Exodus-Zyklus 1966, aus WLB
Stuttgart: Ba graph.2000 03.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Wort und Bild sind in den Bibelillustrationen zusammengeführt: Das Wort, der Schriftzug, gibt Orientierung, wie in Chagalls Darstellung des brennenden Dornbusches, 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 **Lukas 4,16-19; Jesaja 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. „Bildfromm“? – 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 sich 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.

Abb. 4: Egbert Verbeek:
Verkündigung. Wandelbild, Öl auf
Holztafeln, 1998, geöffnet: 1998
160 x 134 cm. © Foto:
Eva Pöll-Verbeek. ©
VG Bild-Kunst, Bonn 2021



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 „wohlfeilen Bilder-Bibel für die Katholiken“ (1844), ist die „Madonna“ im Bild dargestellt (8.3). 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 (**Lukas 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 im ehemaligen Exerzitenhauses Edith Stein im

Benediktinerkloster Siegburg eine moderne Version der Verkündigungsszene gemalt: 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, er bzw. sie wird, von einem anderen „Blick“ getroffen und ihm bzw. 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 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. „Bildfromm?“ – ja, weil hier die Freiheit der Existenz in besonderer Weise angesprochen ist und zur Ausbildung einer je eigenen Lebensform und christlichen Praxis herausgefordert wird.

Prof. Dr. Dr. h.c. Margit Eckholt

Lehrstuhl Dogmatik / Fundamentaltheologie, Universität Osnabrück

Literatur:

Boespflug, François: Christliche Kunst außerhalb Europas (16.-21. Jahrhundert). Einige Orientierungspunkte (Daten, Paradigmen, Probleme); in: Hoeps, Reinhard (Hrsg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. 1: Bild-Konflikte, Paderborn u.a. 2007, S. 376–399

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

Certeau, Michel de: La faiblesse de croire. Texte établi et présenté par Luce Giard, Paris 1987 (deutsche Übersetzung: GlaubensSchwachheit, Stuttgart 2009)

Eckholt, Margit: In der Spur Jesu Christi. Von Gott reden auf dem Weg der Ausgestaltung von Lebensformen; in: Walter, Peter (Hrsg.): Gottesrede in postsäkularer Kultur, Freiburg/Breisgau 2007, S. 134–166

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

Lentes, Thomas: Zwischen Adiaphora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation; in: Hoeps, Reinhard (Hrsg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. 1: Bild-Konflikte, Paderborn u.a. 2007, S. 213–240

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

Marion, Jean-Luc: Idol und Bild; in: Casper, Bernhard (Hrsg.), Phänomenologie des Idols, Freiburg/Breisgau u.a. 1981, S. 107–132

Nancy, Jean-Luc: Noli me tangere. Aus dem Französischen von Christoph Dittrich, Zürich u.a. 2008

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

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

Wessely, Christian (Hrsg.): Kunst des Glaubens – Glaube der Kunst. Der Blick auf das „unverfügbare Andere“, Regensburg 2006

Sehen, Hören, Lesen

Medienvielfalt und Frömmigkeit

**„Wenn man gleich dauon singet und saget,
klinget und predigt, schreibt und lieset,
malet und zeichent [...].“**

(WA 10/II, S. 458,30–32)

Die Verkündigung der biblischen Botschaft ist ein multimediales Ereignis, das im Gesang, dem gesprochenen und geschriebenen Wort wie auch in der bildenden Kunst seinen Ausdruck findet – ein Umstand, dessen sich bereits Martin Luther bewusst war, als er das Vorwort zum *Passional* verfasste, der ersten evangelischen Bilderbibel, die erstmals 1529 als Anhang zu seinem *Betbüchlein* publiziert wurde. Was jedoch auf den ersten Blick wie eine basale Feststellung anmuten mag, war zur Entstehungszeit des *Passionals* keinesfalls unumstritten und ist auch im Blick auf den lutherischen Protestantismus erst in jüngerer Zeit zunehmend in den Fokus der Forschung getreten: Während es nicht an Beiträgen mangelt, die die katholische Frömmigkeitskultur der Frühen Neuzeit als besonders sinnenfreudig beschreiben und dabei stets auf die affektive Dimension der (privaten) Gebets- und Andachtspraxis einerseits wie auch die kalkulierte, theatralische Verzahnung von Bild und Liturgie im Kirchenraum andererseits verweisen, eilte dem Luthertum lange Zeit der Ruf voraus, einer eben solchen zumindest skeptisch, wenn nicht gar ablehnend gegenüberzustehen.

Dabei lässt sich das bis in die 2000er Jahre dominierende Narrativ folgendermaßen zusammenfassen: Beginnend mit Luther selbst, seien die Reformatoren darum bemüht gewesen, „die Kirchenbräuche von überflüssigen, äußerlichen Zeremonien zu reinigen“ und „dekorativen Pomp, Bilder und Weihrauch aus dem Sakralraum zu verbannen“, um die „unsichtbare Wahrheit und Präsenz des ewigen Gottes [...] verbal zu bezeichnen, zu erklären und innerlich erfahrbar zu machen“ (Brossette 2002, S. 49). Ergebnis dieser Bemühungen sei eine „anti-rituelle Struktur des protestantischen Sakralkultes, der eine Aufmerksamkeit des Ohres, nicht der Augen“ (Schütte 1995, S. 424) fordere – resultierend aus dem Umstand, dass der „Primat des Wortes vor aller zeichenvermittelten sinnlichen Erkenntnis [...] Kernstück von Luthers Lehre“ (Berns 1995, S. 167) gewesen sei. Katholischer Sinnlichkeit stand innerhalb dieses Horizonts ein protestantischer Dreiklang aus Entsinnlichung, Entemotionalisierung und Entästhetisierung gegenüber, der seine deutlichste Ausformulierung in den reformierten Konfessionskulturen gefunden und sich der Wortzentriertheit des Wittenberger Reformators sowie der Theologen in seiner Nachfolge zu verdanken habe: „Und ist Christi Reich ein hoer Reich, nicht ein sehe Reich. Denn die augen leiten und füren uns nicht dahin, da wir Christum finden und kennen lernen sondern die ohren müssen das thun“ (WA 51, S. 11,29–32), so die vielzitierte – und dabei irreführend aus ihrem Kontext gelöste (Wegmann 2011, Steiger 2018) – Aussage, die Luther 1545 in Merseburg getätigt hatte und in Glaubensfragen das menschliche Ohr zum alles entscheidenden Sinnesorgan zu erklären schien.

Wie die jüngere Forschung zu Recht angemerkt hat, wurde auf diese Weise ein recht eindimensionales Bild geschaffen, innerhalb dessen der Protestantismus als „unsinnlich und abstrakt“ auftrat, „konzentriert auf das Wort Gottes, das sich allenfalls musikalisch umrahmen lässt“ (Laube 2007, S. 195). Grundlage war dabei

stets die der reformatorischen Bewegung zugeschriebene Tendenz hin zu einer „stärker schriftbezogenen und kognitiven Frömmigkeit“ (Hamm 2000, S. 488): Luthers Beharren darauf, dass der Heiligen Schrift in Lehr- und Glaubensfragen die alleinige Autorität zukomme und das Wort Gottes von allen Menschen gehört, gelesen *und* verstanden werden solle; die fundamentale Überzeugung, dass sich der allein rechtfertigende Glaube einzig der Verkündigung des Evangeliums, dem *verbum externum*, verdanke (Römer 10,17) – all dies trug dazu bei, dass das Luthertum konsequent ‚vom Wort her‘ gedacht und betrachtet wurde. Das bedeutete, dass innerhalb dieses Deutungsrahmens nicht nur die oftmals reich ausgestatteten lutherischen Kirchenräume zu reinen ‚Predigträumen‘ avancierten, in denen das Wort von der Kanzel auf das passive, durch Prediger und Katecheten ‚gedrillte‘ Publikum herabschallte oder von diesem durch den Gesang rezitiert wurde. Auch die bildliche Ausstattung selbst, ob in den Kirchen oder in den Bibeln und Erbauungsbüchern, wurde zum Vehikel des biblischen Textes und Medium der Didaktik, zum Buchstaben, Wort oder gar Satzzeichen erklärt. Die Bilder wurden demnach im Luthertum der ihnen eigenen Wirkmacht beraubt, waren hier ‚dem Schriftwort untergeordnet‘, erfüllten als ‚schriftgetreue‘ Illustrationen primär einen belehrenden Zweck und sollten „mehr lesend denn durch die Affekte der Sinne“ (Belting 2002, S. 19) aufgenommen werden. *Wenn* dem Bild hier noch eine Autorität zugesprochen wurde, so doch eine geliehene – „geliehen aus dem Wort“ (Belting 1990, S. 523).

Eingedenk des lutherischen Selbstverständnisses ist ein solcher Ansatz ‚vom Wort her‘ natürlich richtig und soll hier auch nicht aufgegeben werden. Zweierlei sei jedoch vorausgeschickt, bevor im Folgenden ein näherer Blick auf die vielfältigen Rezeptionsformen biblischer Motive im Luthertum der Frühen Neuzeit gerichtet wird: Zum einen beginnt die Schwierigkeit bereits damit, dass der Begriff des ‚Wortes‘ auch für die Reformatoren nicht eine bloße Aneinanderreihung von Buchstaben oder die auf der Kanzel genutzte Sprache, sondern eine allumfassende Botschaft bezeichnet, die in der Bibel lesbar niedergeschrieben stehen mag, deren Kern sich dem Einzelnen allerdings allein durch das Wirken des Heiligen Geistes auch als ‚wahr‘ offenbart, womit der Glaube gerade keine individuelle, kognitive Eigenleistung des Menschen ist. Wer etwa, so Luther, Gottes „[D]is ist meyn lieber son, an wilchem ich eyn wolgefallen hab“ (Matthäus 3,17) lediglich ‚wörtlich‘ verstehe, die Taufe Jesu aber nicht im Herzen als liebende Zuwendung Gottes zum Menschen erfasse, lasse das göttliche Wort „ym Buch liegen odder auff dem papyr stehen“ (WA 20, S. 229,24). Auch der Umstand, dass der Reformator im Zuge seiner Auslegung von 2. Korinther 3,6 („non in litera, sed in spiritu“) eine kraft- und wirkungslose Predigt mit dem Buchstaben im Buch vergleicht („wort ym maul vnd buchstaben im buch“, WA 34/II, S. 162–165) und sie darin dem Gesetz zuordnet, da sie zwar das Wort ‚lehre‘, aber die Herzen nicht erreiche, überrascht vor diesem Hintergrund nicht. Lesen und Hören offenbaren dem Einzelnen das Wahrsein der sich an ihn richtenden evangelischen Botschaft nicht ‚automatisch‘, auch wenn das Gelesene oder Gehörte ‚verstanden‘ und memoriert wurde – ohne den Geist Gottes bleibt der Buchstabe leer und ist auch das Ohr keinem anderen Sinnesorgan überlegen.

Zum anderen, und daran anknüpfend, gilt schon bei Luther, dass es das Wort und seine Verkündigung notwendigerweise auch mit dem Visuellen zu tun haben,

insofern sich der Geist Gottes „an das verbum externum bindet und sich daher auch in sichtbaren Zeichen und Bildern inkarniert“ (Steiger 2002, S. 121). Da Christus als Zentrum der biblischen Botschaft Ebenbild des unsichtbaren Gottes ist (Kolosser 1,15) und sich selbst immer wieder des Gleichnisses (und damit des sprachlichen Bildes) bedient, kommt das Evangelium *a priori* nicht ohne die *imago* aus und bedarf auch „die Wortverkündigung der Bild(wort)haftigkeit, da sie den Menschen sonst nicht erreicht“ (ebd., S. 119). Das bedeutet einerseits, dass die Predigt – und dies ist ein besonders unter lutherischen Theologen der Barockzeit beliebter Topos – der in der Heiligen Schrift bezeugten bildhaften Redeweise Gottes nachzueifern und sich dabei (vgl. Galater 3,1) am Gemälde, der Prediger derweil am Maler zu orientieren hat (Steiger 2017). Andererseits bedeutet dies jedoch *auch*, dass das materielle Bild potentiell Teil der Wortverkündigung ist, und dies nicht einfach im Sinne einer ‚buchstabengetreuen‘ Illustration dessen, was das Schriftwort besagt: Vielmehr fungiert es, ähnlich wie die Musik, als Medium, das mittels seiner ganz eigenen Sprache dazu beiträgt, dem Menschen eben jene lebensverändernde Botschaft der Zuwendung Gottes ins Herz zu prägen, auf die nach lutherischem Verständnis die Heilige Schrift zuläuft. Wort und Bild stehen, kurz gesagt, im frühneuzeitlichen Luthertum in keinem Konkurrenzverhältnis. Vielmehr amplifizieren sie sich gegenseitig, hat auch das Bild Anteil an der zu vertiefenden Beziehung zwischen Gott und Mensch und damit seinen festen Platz in der lutherischen Frömmigkeitskultur, innerhalb deren selbstverständlich auch die affektive Dimension eine entscheidende Rolle spielt.

Bibelbild und Gebetspraxis: Von Luthers „Passional“ zu Matthäus Merians „Icones Biblicae“

All dies vorausgesetzt, sei nun der Blick auf die Praxis gerichtet. Luthers einleitend erwähntes *Betbüchlein*, das erstmals 1522 bei Hans Lufft in Wittenberg erschien und 1529 um ein mit 50 Holzschnitten versehenes *Passional* erweitert wurde, bildet hier den geeigneten Ausgangspunkt: Das *Passional* gilt (s. o.) als erste evangelische Bilderbibel, die den Bogen schlägt von der Schöpfungsgeschichte bis zur Aussendung der Jünger. Als „leyen Bibel“ richtete sie sich, wie der Reformator in der Vorrede betonte, an die Kinder und Lateinunkundigen, da diese „durch bildnis und gleichnis besser bewegt werden, die Goettlichen geschicht zu behalten, denn durch blosser wort odder lere“. Dennoch habe er „etlich mehr geschicht aus der Biblia dazu gethan, und sprueche aus dem text dabey gesetzt, das es beides deste sicher und fester behalten werde“. Entsprechend liegt der Schwerpunkt auf den auf der Versoseite platzierten Holzschnitten von der Hand des Meisters der Jakobsleiter, denen auf der Rectoseite die zugehörige, stark gekürzte biblische Passage gegenübergestellt ist. Bild und Text ergänzen sich hier folglich gegenseitig und sollten dem Einzelnen in ihrem Verbund zur tieferen Verinnerlichung der evangelischen

Botschaft dienen, um, wie Luther fortfährt, gegen die allgegenwärtigen teuflischen Umtriebe gewappnet zu sein (WA 10/II, S. 458,18–459,1f.).

Dass Luther den Holzschnittzyklus mit dem Titel des ‚Passional‘ versah, ist dabei nicht unerheblich. Ursprünglich bezeichnete dieser Terminus eine nach dem liturgischen Kalender geordnete, dreiteilige Legendensammlung, zu der neben dem Leben Jesu und der Passionsgeschichte auch das Marienleben sowie die Apostel- und Heiligenlegenden gehörten; im Spätmittelalter firmierte unter diesem Titel dann vornehmlich der dritte Teil, der die Märtyrer- und Heiligenlegenden enthielt – Zusätze, die „der teuffel eyngeworffen“ habe (WA 10/II, S. 375,13). Für den Reformator gab es offenbar nur *ein* ‚Passional‘, das diesen Namen auch verdiente, und das war freilich die Bibel selbst, in die es sich zu vertiefen galt.

Dabei ergibt ein näherer Blick, dass sich Luthers Grundsatz, demzufolge die Heilige Schrift im Leiden Christi ihr Zentrum findet, auch in der Konzeption seiner ‚Laienbibel‘ niederschlug, die eine deutliche Akzentuierung der Passion erkennen lässt. Gleich sechzehn der – qualitativ sehr heterogenen – Holzschnitte sind der Passion gewidmet, den Geschichten des Alten Testaments dagegen elf; die übrigen Holzschnitte stellen Szenen aus dem Leben Jesu sowie dem nachösterlichen Geschehen dar, um schließlich mit der Ankündigung des Jüngsten Gerichts und der Aussendung der Jünger zu enden. Auffällig und programmatisch ist hierbei die Nahtstelle zwischen Altem und Neuem Testament: Ersteres endet im *Passional* mit der Aufrichtung der Ehernen Schlange, stellt dem Holzschnitt jedoch zusätzlich zu Numeri 21,6-9 auch Johannes 3,14f. gegenüber (Abb. 1). Ähnliches gilt für die sich anschließende Verkündigung an Maria; auch hier wird eine auf Christus ausgerichtete Lesart des Alten Testaments in den Vordergrund gerückt, wenn den Worten Gabriels (Lukas 1,30f.) die Prophezeiung Jesajas (Jesaja 7,14) vorangestellt ist. Dem Leser wurde somit am Übergang vom Alten zum Neuen Testament auf recht simple Weise eine Bibelhermeneutik nahegebracht, die auch auf bildlicher Ebene ihre Entsprechung fand: Manche der Holzschnitte weisen deutliche Ähnlichkeiten in Bildkomposition und -aufbau auf, bspw. die Einsetzung des Pessachfestes (Exodus 12,3-7) und das Letzte Abendmahl (Matthäus 26,26-28 u.a.) oder auch die Aufrichtung der Ehernen Schlange und die Kreuzigung. Schon in dieser interpiktorialen Beziehung zeigt sich, dass die Rede von der Illustration zum Zwecke einer besseren Memorierbarkeit biblischer Geschichten (Harjes 2008, S. 82f.) zu kurz greift – selbstverständlich war es Luther darum zu tun, die Gläubigen in einem dezidiert reformatorischen Blick auf die Heilige Schrift zu schulen, wozu sich Bilder bisweilen besser eignen als ‚blosse wort odder lere‘.

Abb. 1: Passional:
Aufrichtung der Ehernen
Schlange



In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass das *Passional* als Anhang zum *Betbüchlein* publiziert wurde, das keineswegs eine Sammlung vorformulierter Gebetstexte, sondern vielmehr eine elaborierte Einweisung in die Gebets- und Glaubenspraxis bietet (Beyer 2007, Münch 2020). Ursprünglich umfasste diese die Auslegung von Dekalog, Credo, Vaterunser und Ave Maria, einige Psalmen und den

Titusbrief, wurde jedoch ab 1523 sukzessive um mehrere Sermones erweitert, zu denen auch der *Sermon von der Betrachtung des Heiligen Leidens Christi* und der *Sermon von der Bereitung zum Sterben* (beide 1519) gehörten. Es versteht sich von selbst, dass diese Einbettung Konsequenzen für die Rezeption des *Passional*s hat: Wenn sich die beiden letztgenannten Sermones wiederholt der Begriffe des ‚Bildes‘, ‚Betrachtens‘ und ‚Einbildens‘ bedienen, die stets auf Christus zu beziehen sind, so bot das *Passional* nun eine geeignete visuelle Grundlage, um das Gelesene in die Tat umzusetzen – von der Theorie zur Praxis, sozusagen. Insbesondere der im *Sermon von der Betrachtung des Heiligen Leidens Christi* im Fokus stehende „Affekt des Erschreckens über die Größe und Schwere der eigenen Sünde“ (Steiger 2005, S. 182) als zentrales Merkmal und Grundpfeiler der Lutherschen Passionsfrömmigkeit konnte somit direkt am Objekt eingeübt werden.

Eingedenk dessen ist es auch kaum überraschend, dass in der Forschung die Vermutung geäußert wurde, die Holzschnitte zur Passionsgeschichte seien von der berühmten *Kleinen Passion* Albrecht Dürers von 1511 inspiriert (Münch 2009, S. 71–73), was sich im Blick auf spätere Ausgaben insofern bestätigt, als etwa in der 1538 bei Hans Lufft gedruckten Ausgabe viele der Bilder tatsächlich durch Kopien der Dürerschen Holzschnitte ersetzt wurden: Wenn Luther in seinem *Sermon* zuerst die spätmittelalterliche Passionsfrömmigkeit für ihre Konzentration auf den Zorn über die Juden einerseits und den Affekt der *compassio* andererseits kritisiert, um dann ausführlich die ‚richtigen‘ Affekte der Passionsbetrachtung in den Blick zu nehmen, so folgt daraus für das *Passional*, dass der Gläubige dazu aufgefordert war, auf Basis einer beliebten, allerdings ‚korrigierten‘, neu kontextualisierten und erweiterten Bilderfolge ein Sehen zu erlernen, das gleichsam auf ihn zurückgewendet wurde und ihn in seinem Innersten betraf. Selbst wenn die Bilder also ‚die gleichen‘ blieben, der Blick auf sie blieb es, zumindest im Idealfall, nicht.

Über ihren Charakter als Veranschaulichung biblischer Geschichten und hermeneutischer Grundprinzipien hinaus sind also bereits die Holzschnitte zur ersten evangelischen Bilderbibel auch Gebets- und Meditationsgrundlage und damit vielfältig einsetzbare Medien, die, wie Luther betonte, dazu dienen sollten, „dran furcht und glauben gegen Gott [zu] ube[n]“. Gerade deshalb sprach er sich nicht nur dafür aus, „solche geschichte auch ynn Stuben und ynn kamern mit den spruechen [zu malen], damit man Gottes werck und wort an allen enden ymer fur augen hette“ (WA 10/II, S. 458,25–27): Im selben Jahr, in dem das *Betbüchlein* erstmals gemeinsam mit dem *Passional* veröffentlicht wurde, ließ Luther auch manche der Holzschnitte in die erste Ausgabe seiner bei Joseph Klug in Wittenberg gedruckten *Geystlichen Lieder* einfügen. Damit brachten die Singenden nicht nur die Bilder zum Klingen, indem sie ihnen ‚Stimme‘ verliehen; umgekehrt stellten die Bilder den Gesang auch in den Kontext der Heilsgeschichte. Wenn etwa Luthers *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* die Darstellung des Pfingstwunders voranoder, wie in der Ausgabe von 1535, gegenübergestellt ist, so dient diese auch hier nicht der bloßen Illustration: Die Jünger sind, bekrönt von der Heiliggeisttaube, um die Muttergottes geschart, die, den Mund leicht geöffnet, ein aufgeschlagenes Buch in ihren Händen hält – so, wie auch der zeitgenössische Betrachter das geöffnete Gesangbuch vor sich hatte. Die im Lied ausformulierte Bitte an Gott, er möge die Herzen der Menschen mit seinem Geist erfüllen, wird kraft dieses medienreflexiven

Moments zum einen den im Bild Dargestellten in den Mund gelegt, womit „[d]ie nothen“ nicht nur, wie Luther es 1532 formulierte, „den text“, sondern auch das Bild „lebendig“ machen (WA.TR 4, Nr. 2545b, S. 518,6f.). Zum anderen reihten sich die Singenden auf diesem Wege in die direkte Nachfolge der Apostel ein, die im ganz wörtlichen Sinne als ‚Vor-Bild‘ zu verstehen sind – mit allen sich daraus ergebenden Ansprüchen an das religiöse Leben des Betrachters.

Kaum deutlicher könnte also zum Tragen kommen, was Luther meinte, als er vom gesungenen, gelesenen *und* gemalten Wort Gottes sprach: Schon 1529 gilt, dass gerade das Zusammenspiel verschiedener Medien der intensiven Pflege der Gott-Mensch-Beziehung dienen sollte und hierfür als geeigneter erachtet wurde als das ‚bloße Wort‘. Die geringe künstlerische Qualität sollte folglich nicht dazu verleiten, den Holzschnitten ihre rezeptionsästhetische Komplexität abzuspochen. Vielmehr zeigt das Beispiel des *Passionals*, dass die reformatorische Druckgrafik stets eines genauen Blicks bedarf – und dies nicht nur, weil sie uns einen aufschlussreichen Eindruck davon vermittelt, wie reformatorische Ideen an den ‚gemeinen Mann‘ gebracht wurden, sondern auch aufgrund des großen Einflusses, den sie auf die weitere Entwicklung der protestantischen Kunst und Frömmigkeitskultur haben sollte. Immerhin blieb Luthers *Passional* nicht ohne Nachfolger: Vielmehr wurde mit ihm der Grundstein gelegt für die reiche Tradition der evangelischen Bilderbibeln, die im 17. Jahrhundert ihren künstlerischen Höhepunkt erreichen sollte.

Wie der Terminus vermuten lässt, sind mit ‚Bilderbibeln‘ nicht die illustrierten Bibeln der Frühen Neuzeit gemeint: Während letztere den vollständigen Bibeltext enthalten, in den Holzschnitte, später dann Kupferstiche oder Radierungen eingefügt sind, liegt im Falle ersterer das Augenmerk auf den zumeist ganzseitigen Darstellungen biblischer Szenen, wobei der beigegebene, etwa vier bis acht Zeilen umfassende lateinische und/oder volkssprachliche Text i. d. R. nicht der Heiligen Schrift entstammt, sondern in Gedichtform die dargestellte Passage zusammenfasst, auslegt und kommentiert. Viele der Holzschnitte und Kupferstiche fanden allerdings tatsächlich rasch Eingang in die gedruckten Vollbibeln, beginnend mit den *Biblischen Figuren des Alten vnd Newen Testaments* mit Holzschnitten des Nürnberger Künstlers Virgil Solis, die erstmals 1560 bei Sigmund Feyerabend in Frankfurt publiziert wurden und bis in die Zeit um 1600 „in einer nicht enden wollenden Reihe von Bibeln“ (Schmidt 1962, S. 238) erschienen.

Die zweifelsohne bekannteste Bilderbibel schuf jedoch der aus Basel stammende Matthäus Merian d. Ä. (Wüthrich 2007), der 1625–1627 die *Icones Biblicae* in Frankfurt publizierte, wo er 1623 das Verlagshaus seines Schwiegervaters Johann Theodor de Bry übernommen hatte. Die 233 Radierungen zum Alten und Neuen Testament erschienen, beginnend mit den fünf Büchern Mose, in vier Bänden im Oktavformat und wurden konfessionsübergreifend breit rezipiert. Ob in der Druckgrafik oder in der Malerei, Spuren der *Icones* lassen sich vielerorts bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nachverfolgen (s. u.). Ihre große Popularität verdanken die Radierungen gleichwohl in erster Linie dem Bibeldruck: Anlässlich des Jubiläums der *Confessio Augustana* erschien 1630 bei den Erben Lazarus Zetzners in Straßburg, an die Merian 1629 die Kupferplatten verkauft hatte und die im selben Jahr auch eine Gesamtausgabe der *Icones* druckten, eine stattliche dreiteilige

Ausgabe der Lutherbibel im Folioformat. Diese enthielt alle Radierungen der *Icones*, die in den zweispaltig gesetzten Text eingefügt wurden. Gemeinhin als *Merianbibel* bekannt, markiert das monumentale Werk, dessen Folgeausgaben ab 1704 bei Merians Erben in Frankfurt erschienen, „a high point in the history of illustrated Lutheran Bibles“ (Heal 2017, S. 145). Dass noch Goethe wiederholt auf dieses reich bebilderte *magnum opus*, die Bibel seiner Kindheit, zu sprechen kommen sollte, lässt erahnen, warum in der Forschung lakonisch vermerkt wurde, die *Merianbibel* bedürfe „kaum weiterer Erläuterungen“ (Schmidt 1962, S. 304).

Dieser durchschlagende Erfolg lässt sich sicherlich mit der hohen künstlerischen Qualität begründen, die Merians Radierungen auszeichnet. Der Einfluss des Manierismus ist hier, blickt man auf die fließende Bewegtheit der Figuren, die z. T. ausgesprochen theatralisch anmutenden Gesten und die nicht von der Hand zu weisende Vorliebe für Kriegsszenarien, kaum zu übersehen. Dabei sind die Bildkompositionen nicht grundstürzend originell: Für viele der Figurengruppen, die Merian in detailreichen Landschaften und Palastanlagen verortete, lassen sich Vorbilder im Œuvre Hans Holbeins d. J., Tobias Stimmers u. a. ausmachen, wobei er besonderen Gefallen an den Werken Raffaels und seines Umfelds gefunden hatte. Merians Freude am Bildzitat wurde in der älteren Forschung als „akademische[r] Figurenkram“ (Hartlaub 1939, S. 31) gerügt, der wenig eigene Schöpfungskraft erkennen lasse, jedoch „eine Entwicklung der Bibelillustration ein[geleitet]“ habe, die „immer weiter weg vom reformatorischen Zweck der Bibelbilder zum rein Darstellerisch-Künstlerischen“ geführt und „zuletzt in dem bekannten Pathos der Nazarener und ihrer Nachfolger“ geendet habe (Schmidt 1962, S. 306f.).

Erst einmal abgesehen davon, dass das ‚Abkupfern‘ in der Frühen Neuzeit gängige Praxis und Merian zumindest in den Hintergrundlandschaften eigenständig war, ist die Frage zu stellen, worin der ‚reformatorische Zweck‘ von Bibelbildern besteht: Schon für Luthers *Passional* gilt ja, dass die Holzschnitte nicht nur illustrativ oder zum Zwecke der besseren Memorierbarkeit eingesetzt wurden. Ihren Wert schöpften sie gleichwohl, das ist richtig, nicht aus ihrer künstlerischen Qualität; diese war für Luther kein entscheidendes Argument in der Frage nach der Bedeutung materieller Bilder für die *praxis pietatis* – zumal künstlerischer Aufwand einen Preis gehabt hätte, der für die breite(re) Masse kaum erschwinglich gewesen wäre. Das zeigt sich auch noch im Falle der *Merianbibel*, die sich selten in den Häusern des schlechter betuchten Teils der Bevölkerung befunden haben dürfte, immerhin betonten die Herausgeber in ihrer Vorrede wohl nicht ohne Grund, in der Konzeption des Werks keine Kosten und Mühen gescheut zu haben – diese wollten freilich gedeckt bzw. bezahlt sein. Hieraus jedoch abzuleiten, dass die Bilder einen primär ‚dekorativen‘ Zweck erfüllten und sich vor allem an zahlungsfähige Kunstliebhaber richteten, wäre indes eine verkürzte Annahme. Selbstverständlich sollten die „schöne vnd kunstreiche Kupfferstück [...] nicht allein zur zierde dienen/ die Augen des Lesenden vnd Anschawenden zu belustigen/ sonden [sic] auch zu mehrerem nachdencken der Historien vnd Geschichten/ die dardurch artig repraesentirt vnd fürgebildet werden/ ersprießlich seyn“ (*Merianbibel* 1630, Bl. 5r).

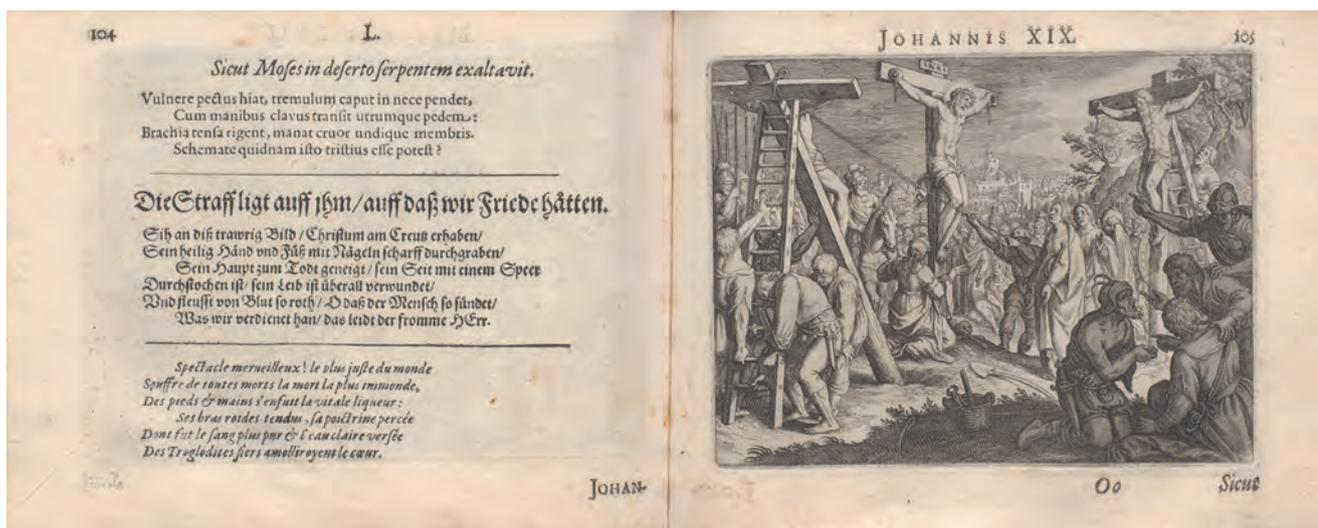
Ähnliches hatte Merian in seiner Vorrede zum ersten Band der *Icones* betont, in der er den Sinn und Zweck seiner Bilderbibel zusammenfasste. Da es „ausser zweiffel“ stehe, dass der Mensch durch äußere Dinge in seinem Innersten

bewegt werde („objecta moveant sensus“), sollten die Radierungen „die gemüther derjenigen/ so sie beschawen/ nicht allein belustigen/ sondern in die Heilige Schrift selbst/ darauß sie genommen/ gleichsamb mit der hand führen/ vnnd also zu Gottseliger betrachtung der Wunder vnnd Thaten deß Herren/ zu Nachsinnung seiner Vnerforschlichen Weißheit/ vnd dannenhero quellender Gottesforcht leiten“. Die Bilder sollten folglich der Vertiefung des Glaubens dienen – allerdings nicht für sich allein, wie Merian fortfährt. Denn wie schon im Falle früherer Bilderbibeln üblich, sind den auf der Rectoseite platzierten Radierungen jeweils auf der Versoseite zwei lateinische Distichen sowie ein Vier- oder Sechsziler auf Deutsch und Französisch gegenübergestellt, die aus der Feder des reformierten Theologen Johann Ludwig Gottfried stammten. Entsprechend vermerkt der Künstler: „[...] warzu dann auch die hinbeigefügte Carmina, verß oder Reymen gerichtet sind/ damit also die Schrift den Kunststücken/ vnd hinwider diese der Schrift die Hand bieten/ vnd eines das ander erklären möge“ (*Icones* I, Bl. A4r; Bl. B1v).

Abermals ist also die Zusammenschau von Text *und* Bild entscheidend, die dem Leser bzw. Betrachter einen religiösen Mehrwert bieten und eine Bedeutungsdimension eröffnen sollte, die ihm ansonsten verschlossen blieb. Dabei zeigt sich, dass auch hier jener typologische Aspekt eine zentrale Rolle spielt, der bereits in Luthers *Passional* bedeutsam war: Schon in Merians Vorrede ist davon die Rede, die von ihm „entworfenen Historien“ zu den fünf Büchern Mose seien größtenteils „Vorbilde auff Christum vnd das Christenthumb“ (*Icones* I, Bl. A4r). Entsprechend enthalten etliche der beigegebenen Gedichte oder aber ihre mottoartigen Überschriften Verweise auf das Neue Testament, die dem Bild eine christliche Lesart bzw. christologische Deutung angedeihen lassen, so bspw. im Falle der Sintflut („Vorbild der Tauff vnd Kirchen Gottes in Trübsalen“), des Traums Jakobs („Christus die Thür vnd Leiter zum Himmel“) oder der Aufrichtung der Ehernen Schlange („Also muß deß Menschen Sohn erhöhet werden“). Ähnliches gilt umgekehrt für das Neue Testament: Hier mehren sich insbesondere in den Texten zur Passion die Verweise auf das Alte Testament, so etwa im Falle der Kreuzigung („Sicut Moses in deserto serpentem exaltavit“ bzw. „Die Straff ligt auff ihm/ auff daß wir Friede hätten“, *Abb. 2*) und der Grablegung („Sicut Jonas tribus diebus in ventre balaenae“).

Bezeichnenderweise – und man erinnere sich an das *Passional* – enthält der Abschnitt zur Passionsgeschichte nun auch die beiden einzigen, direkt an den Leser gerichteten Aufforderungen zur Bildbetrachtung: Allein die Sechsziler zur Schau-
stellung Christi („Sehet welch ein Mensch“) und zur Kreuzigung beginnen mit dem Appell „Schaw an O Mensch diß Bild“ bzw. „Sih an diß trawrig Bild“ und verweigern damit an entscheidender Stelle jede distanzierte Rezeption. Während die übrigen

Abb. 2: *Icones biblicae*: Kreuzigung



Gedichte mal summarisch-deskriptiven Charakter besitzen, mal moralisierende Leitgedanken formulieren, dabei aber nicht ausdrücklich Bezug auf das Bild *als Bild* nehmen, bleibt es in diesen beiden Fällen nicht dem Rezipienten überlassen, hier selbst einen Bezug herzustellen. Die von großer Emotionalität geprägten Radierungen Merians stehen hier ganz im Mittelpunkt: Der Leser *soll* hinsehen, den gemarterten Leib Christi in den Blick nehmen und „mit zittern vnd zagen“ dessen gewahr werden, dass genau er Grund für dieses Leiden ist: „Also hat Gott an ihm dein Missethat gerochen“ bzw. „Was wir verdienet han/ das leidet der fromme HErr“ (*Icones* IV, S. 98.104). In der Verurteilung und Kreuzigung, dem Zentrum der Heiligen Schrift, gehen Text und Bild also ihre engste Verbindung ein und wird gerade die affektive Dimension der Bildbetrachtung in den Fokus gerückt, die dem Rezipienten ins Bewusstsein ruft, dass die biblische Botschaft genau ihm und keinem anderen gilt – und damit auch alles Vorhergehende und Nachfolgende, von der Schöpfung und dem Sündenfall bis zum Ausblick auf das Neue Jerusalem, die von diesem definierenden Zentrum aus immer wieder einer erneuten Betrachtung bedürfen.

Blickt man vor diesem Hintergrund auf die *Merianbibel*, so zeigt sich freilich ein anderes Bild. Schreibt im Falle der *Icones* der Text dem Bild eine konkrete Bedeutung zu, so geht diese durch die Einordnung der Radierungen in den Kontext der Vollbibel verloren und erhalten letztere ein gänzlich anderes Gewicht. Das bedeutet nicht, dass sie dadurch lediglich illustrativen Charakter annähmen: Die Bilder ziehen unweigerlich die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich und lenken sie damit auf einen bestimmten Aspekt der biblischen *narratio*. Gerade darin fungieren sie als Basis ‚zu mehrerem nachdencken der Historien‘ – allerdings mit offenem Ausgang. Zwar bleibt der hermeneutische Aspekt an vielen Stellen durch die

Randglossen und Paratexte erhalten. Ebenso wird dem Betrachter weiterhin eine Bedeutung der biblischen Geschichten für seine unmittelbare Gegenwart nahegelegt, insofern die dargestellten Szenen häufig mit bekannten Alltagsgegenständen angereichert sind und sich vor zeitgenössischen Architektur- oder Stadtkulissen abspielen, weswegen auch von einer „Enkulturation der Bibel in mitteleuropäisches Milieu“ (Reents/Melchior 2011, S. 134) gesprochen wurde. Doch welche Schlüsse der Betrachter hieraus jeweils zieht, ist nunmehr deutlich weniger reguliert und bleibt weitgehend ihm selbst und seiner persönlichen Andacht überlassen.

Ein besonders schönes Beispiel für diesen Gegenwartsbezug, das uns nun auch in den Kirchenraum führt, stellt Merians Radierung zu 1. Könige 8 dar (*Abb. 3*). Die hier beschriebene Einweihung des Salomonischen Tempels gerät im Bild zur frühneuzeitlichen Kirchweihe: Der Betrachter erhält Einblick in einen rippengewölbten Sakralraum, der mit seinem markanten Chorabschluss „deutliche Übereinstimmungen mit dem Basler Münster“ zeigt. Damit erwies Merian wohl nicht nur „seiner Vaterstadt die Reverenz“ (Drescher 2003, S. 89), wo v. a. die Lutherbibel gelesen wurde und man diese Bezugnahme direkt als solche erkannt haben dürfte. Letztere hat, gerade deshalb, durchaus brisante theologi-

Abb. 3: Merianbibel: Einweihung des Salomonischen Tempels



sche Implikationen, immerhin war das Münster 1529 erster Schauplatz der gewalt-samen Bilderstürme gewesen, denen die obrigkeitliche Anordnung zur ‚Säuberung‘ der Kirchen und die Einführung der Reformation in Basel folgten. Wenn daher ausgerechnet dieses Kirchengebäude zum Ersten Tempel und ‚Prototypen‘ erklärt wird, so stellt sich die Frage, ob die Basler Bilderlosigkeit hier als Ursprungs- und Idealzustand des Kirchenraums zu gelten hat.

Zumindest aus reformierter Perspektive wäre diese mit ‚Ja‘ zu beantworten: Mochten Bilder religiösen Inhalts im privaten oder profanen Raum zulässig sein, am Ort des Gottesdienstes waren sie gleichwohl – von Glasmalereien abgesehen – nicht zu dulden, und es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die in 2. Könige 18,1-6 geschilderte Zerstörung der Ehernen Schlange und anderer „Bilder stumm“ in den *Icones* zum „Exempel wahrer Reformation durch die Obrigkeit“ erklärt wird (*Icones* II, S. 126). Überhaupt ist Idolatrie ein in den *Icones* häufig aufgegriffenes Thema, wobei die Zerstörung der *idola* in den Gedichten Gottfrieds stets als notwendiges, gottgefälliges Werk präsentiert wird. Doch so suggestiv diese Formulierungen – die in der *Merianbibel* freilich entfielen – auch anmuten mögen, die konfessionelle Positionierung verbleibt aufs Ganze betrachtet im Rahmen der Andeutung, was auch mit ökonomischen Interessen zusammenhängen dürfte: Man wollte keinen potentiellen Käufer vergraulen, und die konfessionsübergreifende Rezeption der Radierungen spricht dafür, dass es hier nichts gab, woran man größeren Anstoß genommen hätte. Immerhin konnten sich die Vertreter aller Konfessionen darauf einigen, dass ‚Götzendienst‘ grundsätzlich abzulehnen war – ‚nur‘ die Frage, was darunter zu verstehen und wie diesem zu begegnen war, war nach wie vor nicht abschließend geklärt und bleibt auch bei Merian unbeantwortet.

Luther dagegen hatte in der Vorrede zum *Passional* klare Worte gefunden. Im selben Jahr, in dem die Basler Kirchen verwüstet wurden, adressierte er im Anschluss an seine Parteinahme für das religiöse Bild explizit die Bilderstürmer: „Misbrauch und falsche zuuersicht an bilden“ habe er „alle zeit verdampt und gestrafft, wie yn allen andern stuecken. Was aber nicht misbrauch ist, habe ich ymer lassen und heissen bleiben und halten, also das mans zu nuetzlichem und seligem brauch bringe“ (WA 10/II, S. 359,5-8). Damit bekräftigte Luther, was er wenige Jahre zuvor im Streit mit Karlstadt betont hatte, der unter Berufung auf das Bilderverbot des Dekalogs die Entfernung der Bilder aus den Kirchen forderte: „Das wyr auch solche bilder muegen an die wende malen umb gedechtnis und besser verstands willen, Syntemal sie an den wenden ia so wenig schaden als ynn den buechern, Es ist yhe besser, man male an die wand, wie Gott die welt schuff, wie Noe die arca bawet und was mehr guter historien sind [...]“ (WA 18, S. 82,27-83,3). Damit eröffnete der Reformator eine *via media*, die ein Festhalten am sakralen Bild ermöglichte und für die lutherische Kunstproduktion sowie den Kirchenbau der Folgejahrhunderte prägend sein sollte. Während die reformierten Kirchenräume weitgehend bilderlos blieben, die katholischen derweil zu prachtvollen Bilderbauten avancierten, in denen man insbesondere den Viten der Heiligen viel Platz einräumte, wurden biblische Zyklen zum Markenkern des lutherischen Protestantismus – und es waren zuvörderst die Radierungen Merians, die nach dem Dreißigjährigen Krieg ihren Weg aus dem Buch an die Wände, Emporen und Decken etlicher umgebauter und neu errichteter Sakralbauten fanden. Im Folgenden seien daher mit den Dreifaltigkeits-

kirchen in Schweidnitz und Speyer exemplarisch zwei dieser Kirchen vorgestellt, die Zeugnis davon ablegen, dass von einem ‚unsinnlichen‘ Protestantismus oder vom ‚einen‘ Zweck der Bibelbilder kaum die Rede sein kann.

Sehen und singen: Die Schweidnitzer Friedenskirche

Im Zuge der Rekatholisierung Schlesiens hatten die dortigen Protestanten die Enteignung ihrer Kirchen mitansehen müssen, allerdings war ihnen im Westfälischen Frieden im Gegenzug zugestanden worden, in den drei Erbfürstentümern Glogau (Głogów), Jauer (Jawor) und Schweidnitz (Świdnica) jeweils eine Friedenskirche zu erbauen. Die Auflagen zielten gleichwohl darauf ab, die Sicht- und Hörbarkeit der verbliebenen Lutheraner zu begrenzen: Die Kirchen waren auf eigene Kosten außerhalb der Stadtmauern und aus Holz und Lehm zu errichten und durften ferner keine Glockentürme besitzen, da Glockengeläut die Messe störe (Caspary 2009). Diese Einschränkungen und der Umstand, dass die Kirchen einer großen Zahl von Gläubigen Platz bieten mussten, stellten die Protestanten vor große Herausforderungen, denen sich der Breslauer Architekt Albrecht von Saebisch stellte. Als letzte der drei Fachwerkkirchen, von denen die Glogauer 1758 einem Brand zum Opfer fiel, wurde 1656/57 die Schweidnitzer Kirche als Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes errichtet und im Inneren mehrfach erweitert, bis sie im frühen 18. Jahrhundert vorläufig fertiggestellt war. Mit ihrer umlaufenden Doppelpore bot die Kirche *Zur Heiligen Dreifaltigkeit* nunmehr Platz für etwa 7500 Personen – Dimensionen, die, obschon flächenmäßig kleiner, jene der Kirche *Zum Heiligen Geist* in Jauer nochmals übertrafen.

Ähnliches gilt für die Ausstattung des Innenraums, die als „einzigartige Mischung aus Formen, Farben, ausgesuchten Inhalten und frommen Intentionen“ beschrieben wurde: „Hunderte Decken- und Emporenmalereien, Dutzende von Skulpturen, die die Dekoration des Altars, der Kanzel und des Taufbeckens bilden, die Ausgestaltung der Logen und Epitaphien“ (Oszczanowski 2012, S. 6) sowie die beiden Orgeln bilden hier ein Gesamtensemble, das einen Willen zur Sicht- und Hörbarkeit zu erkennen gibt, den die katholische Seite zu unterdrücken bemüht war. Just diese Erfahrung der Repression dürfte entscheidend dazu beigetragen haben, dass für die Dreifaltigkeitskirche ein elaboriertes Bildprogramm entworfen wurde, das den Kirchenraum als Ort der Zuflucht und der Gegenwart Gottes markierte und der lutherischen Gemeinde Trost und Zuversicht spendete. Größtes Gewicht kommt hierbei dem Blick nach oben zu, erhielt doch die flache Holzdecke 1693–1696 eine fulminante Ausmalung (Abb. 4), die den versammelten Gläubigen einen Blick in den Himmel suggerierte und das gottesdienstliche Geschehen in eine eschatologische Dynamik einband, innerhalb deren den biblischen Motiven eine Schlüsselrolle zukommt.



Abb. 4: Decke der Schweidnitzer Dreifaltigkeitskirche

Im Zentrum steht dabei eine große, oktogonale Trinitätsdarstellung, die im Schnittpunkt der Achsen in die Decke eingelassen ist: Vor leuchtendem Goldgrund und von Engeln umgeben thronen Christus und Gottvater auf einer Wolkenbank; der von ihren Mündern ausgehende Odem vereint sich in der Heiliggeisttaube zu ihren Füßen, die durch einen Ring aus dunklen Wolken herabschwebt. In dieser Abwärtsbewegung und der Form des Gemäldes manifestiert sich bereits das grundlegende Verhältnis von ‚Oben‘ und ‚Unten‘, das dem Bildprogramm eingeschrieben ist: In der christlichen Zahlensymbolik ist die Zahl Acht traditionell eng mit der Auferstehung und der Taufe verknüpft,

was sich u. a. in unzähligen achteckigen Taufsteinen niederschlug, darunter auch jenem der Friedenskirche, dessen Deckel (wie übrigens auch der Altar) mit einer skulpturalen Darstellung der Taufe Jesu versehen ist. Nach lutherischem Verständnis ist das Sakrament der Taufe als Hinwendung der gesamten Trinität zum Menschen zu verstehen, sie markiert die Aufnahme des Täuflings in die christliche Gemeinschaft und dessen Annahme zum Heil – und auf eben diese Beziehung zielt das Deckengemälde ab, das nicht nur auf das Patrozinium der Kirche verweist, sondern auch jeden Besuch derselben zur Rückkehr in die Taufe erklärt. Nicht grundlos ist die Perspektive so gewählt, dass beim Betrachter der Eindruck entsteht, die Taube schwebt soeben in den Kirchenraum herab: Der Blick nach oben trifft hier auf die Zuwendung Gottes durch seinen Geist.

Diese Beobachtung impliziert nun nicht nur, dass es ein ‚Unten‘ und ein ‚Oben‘ gibt, sondern auch, dass die Präsenz Gottes im ‚Unten‘ zwar bereits gegeben, aber stets nur mittelbar, folglich erst im ‚Oben‘ unmittelbar zu erfahren ist bzw. sein wird (vgl. **1. Korinther 13,12**). Gestützt wird diese eschatologische Spannung durch die übrige Deckengestaltung, für die u. a. Merians Radierungen zur Johannesoffenbarung Pate standen: In den Kreuzarmen sind vier Gemälde in die Decke eingelassen, die jeweils eine Szene aus der Apokalypse darstellen, wobei neben der *Merianbibel* auch ein Kupferstich Johann Sadeler I. und womöglich Christoph Weigels *Biblia Ectypa* (1695) vorbildhaft waren. Gemeinsam entwerfen die Gemälde eine Erzählung, die den Gläubigen den Sieg über ihre Widersacher und den Eintritt in das himmlische Königreich in Aussicht stellt: Der Zyklus beginnt im westlichen Kreuzarm mit der Anbetung Gottes und des Lammes durch die 24 Ältesten (**Offenbarung 4-5**), der sich im südlichen und nördlichen Kreuzarm der Fall Babylons (**Offenbarung 14,1-15**) und das Jüngste Gericht (**Offenbarung 20,11-15**) anschließen, um mit dem Ausblick auf das Neue Jerusalem (**Offenbarung 21,10-22**) im östlichen Kreuzarm zu enden. Dabei scharen sich um die Gemälde unzählige Putti, deren Attribute, wie bereits die Apokalypse selbst, hochgradig bildhaften Charakter

besitzen und oftmals den biblischen Visionsberichten und den Prophetenbüchern entnommen sind, bspw. der siebenäugige Stein (**Sacharja 3,9**) oder auch Gürtel und weißer Rock (**Jesaja 22,20-22**). Hierin kommt zum einen eine strikt christologische Deutung des Alten Testaments zum Tragen, insofern die präsentierten Attribute – unter denen sich auch die Ausstattungsgegenstände des Salomonischen Tempels befinden – auf Christus und sein Erlösungswerk zu beziehen sind. Zum anderen werden dem Betrachter damit nochmals die biblischen ‚Schlüsselsymbole‘ vor Augen geführt, die ihm am Jüngsten Tag den Weg in das himmlische Heiligtum bahnen (**vgl. u. a. Hebräer 9**), wo die Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht möglich sein wird, wie es das Zentrum der Decke verspricht.

Dass nun im Kirchenraum bereits ‚ein Stück Himmel‘ erfahrbar ist, dürfte ob der Deckengestaltung auf der Hand liegen, allerdings ist darauf hinzuweisen, dass diese ‚Himmelsöffnung‘ nicht ohne die gottesdienstlichen Handlungen zu verstehen ist. So haben sich oberhalb des Altars und der Kleinen Orgel einige Putti um einen reich gedeckten Tisch versammelt: Hier besteht ein direkter Zusammenhang mit dem Altarsakrament, dessen Empfang auf diesem Wege als Vorgeschmack der himmlischen Freuden markiert wird (**vgl. Matthäus 22,1-14; Offenbarung 19,7-9**), die sich mit dem darüber befindlichen Ausblick auf das Neue Jerusalem ankündigen. Zu bedenken ist dabei, dass Christus nach lutherischem Verständnis in den Abendmahlselementen leiblich präsent ist, wobei es das Wort ist, das diese Präsenz stiftet. Die Felder der umlaufenden Emporen, die mit unzähligen Bibelversen versehen sind, unterstreichen diesen zentralen Gedanken nochmals: Ohne das Wort, an das sich der Geist Gottes bindet und durch das auch die äußeren Zeichen (Brot, Wein, Wasser) zu Gnadenmitteln werden, ist das ‚Loch in der Decke‘, das den Blick auf die Trinität freigibt, nicht denkbar – Gott lässt sich dort nieder, wo sein Wort verkündet wird.

Vor diesem Hintergrund ist daran zu erinnern, dass im Luthertum die Musik als entscheidender Teil der Wortverkündigung zu gelten hat, was in Schweidnitz auf außergewöhnliche Weise zur Anschauung kommt, insofern die Decke von einer kaum zu überblickenden Zahl musizierender Engel bevölkert ist, die insbesondere um die Dreifaltigkeit gruppiert sind. Der zugrundeliegende Gedanke ist seit dem Mittelalter fest etabliert: Durch die irdische Musik stimmen die Gläubigen im Diesseits temporär in den vielstimmigen Lobpreis der Engel (**Jesaja 6,1-3 u. a.**) ein, der nach dem Jüngsten Tag kein Ende finden wird. Entsprechend präsentiert uns das Himmelsorchester von der Harfe über die Orgel bis hin zum Cembalo nahezu die gesamte Bandbreite traditioneller und zeitgenössischer Instrumente, mit denen Gott zu loben ist (**vgl. Psalm 150**). Dazwischen schweben Putti, die geöffnete Bücher und Notenblätter vorzeigen, in bzw. auf denen verschiedene Attribute Gottes („Allmächtig“, „Ewig“ etc.) und das ihm Gebührende („Lob“, „Preis“, „Ehre“ etc.) vermerkt sind; westlich der Trinität halten zwei von ihnen einen Kodex in die Höhe, in dem die Akklamation der Vier Gestalten (**Offenbarung 4,8**) zu lesen ist: „Heilig, Heilig, Heilig ist Gott der Allmächtige, Der da ist, Der da war und Der da kommt.“ Letztere ist gemeinsam mit dem Gemälde im westlichen Kreuzarm zu betrachten, das auf Merians Darstellung der um den Thron Gottes gescharten 24 Ältesten basiert und direkt oberhalb der Großen Orgel angebracht ist. Wie eng die Beziehung ist, die Instrument und Gemälde hier eingehen, wird deutlich, bedenkt man den Lobgesang, der in Offenbarung 5,13 angestimmt wird: „Und alle Creatur/ die im

Himmel ist vnd auff Erden/ vnd vnter der erden vnd im Meer/ vnd alles was drinnen ist/ höret ich sagen zu dem/ der auff/ dem stuel sass/ vnd zu dem Lamb/ Lob vnd ehre vnd preis/ gewalt von ewigkeit zu ewigkeit.“

Unter ‚alle Creatur‘ ist in diesem Fall natürlich auch die lutherische Gemeinde zu verstehen: Der Kirchenraum, der mittels des Gemäldes als irdisches Äquivalent des himmlischen Thronsaals markiert wird, wird mit Musik erfüllt, die die Kluft zwischen ‚Unten‘ und ‚Oben‘ überbrückt. Dieser Charakter als Verbindungsglied ist der Orgel ob ihrer Platzierung bereits eingeschrieben, erhält jedoch durch die Deckenbemalung nochmals ein gänzlich anderes Gewicht. Eingedenk dessen verdient es eine Erwähnung, dass Merians Radierung wiederum auf der oberen Bildhälfte von Johann Sadeler's *Anbetung des Lammes* (1588) basiert, einem der sog. Motettenbilder, deren Clou darin besteht, dass sie die vollständigen Notationen mehrstimmiger, exklusiv für das Medium der Druckgrafik komponierter Motetten – in diesem Fall Andreas Pévernages *Dignus es, Domine* (**Offenbarung 5,9**) – in einen größeren Bildzusammenhang einbetten. Dem Dargestellten konnte auf diesem Wege Stimme verliehen werden, was auch noch für Schweidnitz gilt, wo Orgelspiel und begleitender Gesang gewissermaßen an die Stelle der Notationen traten. Aufgrund der Verortung des Visionärs unterhalb des Throns ist klar, dass hier tatsächlich Merians Radierung und nicht Sadeler's Kupferstich als Vorlage diente, doch das rezeptionsästhetische Ergebnis ist erstaunlich ähnlich: Bild und Musik gehen hier ihre engste Verbindung ein und gewähren den Gläubigen im Ineinandergreifen von Sehen, Hören und Singen einen *praegustus* der himmlischen Herrlichkeit, die sie am Jüngsten Tag erwartet.

Angesichts dieser beeindruckenden intermedialen Konstellation mag es kaum überraschen, dass das Schweidnitzer Bildprogramm zehn Jahre später eine musikalische Würdigung erfuhr, wie der Blick auf den Liederdichter Benjamin Schmolck zeigt, der ab 1702 als Pastor an der Dreifaltigkeitskirche wirkte. Schmolck, von dem uns über eintausend Lieder überliefert sind, verfasste anlässlich des Jubiläums 1706 den *Kirchen=Jubel*, der im Zuge einer musikalischen Andacht an der Friedenskirche vertont wurde (*Heilige Lieder=Flammen*, 1726, 166–168). Beginnend mit den Worten „Wünscht Jerusalem Gelücke! Geht zu ihren Thoren ein!“ (vgl. **Psalm 122**), ist das Lied eine biblisch fundierte Hommage an einen Kirchenbau, in dem das Gotteslob ganz im Zentrum steht und sich die Pforten des Himmels öffnen: „Ach wie heilig ist die Stätte! | Hier ist nichts als Gottes Haus“ (**Genesis 28,17**), heißt es in der zweiten Strophe. Der bestimmende Gedanke, dass dieses Gotteshaus nach einer Zeit des Exils („Zion saß an Wasser=Flüssen [...]“, vgl. **Psalm 137**) errichtet worden sei und die Gläubigen hier entgegen aller Widerstände Zuflucht fänden (vgl. **u. a. Psalmen 76 & 87**), lässt die große und emotionsgeladene Bedeutung erahnen, die der Friedenskirche für die schlesischen Protestanten zukam – und so endet das Lied denn auch mit einer an Gott gerichteten Bitte, die das hier zu beobachtende Verhältnis von ‚Unten‘ und ‚Oben‘ nochmals in den Vordergrund rückt: „Licht und Recht sey dieser Stätte | Ein beständigs Heiligthum, | Daß man freudig vor dich trete, | Zu befördern deinen Ruhm; | Daß wir im andern Jerusalem droben | Deine Barmhertzigkeit ewiglich loben.“

Sehen und fortschreiten: Die Dreifaltigkeitskirche in Speyer

Wir kehren abschließend nochmals nach Frankfurt zurück. Rund dreißig Jahre nach dem Tode Merians erhielt die 1678–1681 errichtete Katharinenkirche, der erste lutherische Kirchenneubau der Reichsstadt, eine bildliche Ausstattung, die zu signifikanten Teilen auf der *Merianbibel* basierte. Der Bilderzyklus erstreckte sich über zwei Emporen, wobei im unteren Register alle biblischen Bücher mit je einem Gemälde vertreten waren, die im oberen Register durch emblematische Darstellungen ergänzt wurden. Letztere basierten auf dem Rigaer Neudruck (1679) der *Vier Bücher vom Wahren Christentum* Johann Arndts, Herman Hugos *Pia desideria* (1624) sowie Heinrich Müllers *Geistlichem Danck=Altar* (1670) und wurden z. T. bildintern auf recht eigenwillige Weise mit biblischen Szenen verknüpft. In der Forschung wurde gemutmaßt, ob der Entwurf des Bildprogramms womöglich dem Frankfurter Hauptpfarrer Philipp Jakob Spener zuzuschreiben sei, der wenige Jahre zuvor mit den *Pia desideria* (1675) sein Reformprogramm zur „Gottgefällige[n] besserung“ der Kirche vorgelegt und dazu aufgerufen hatte, „[d]as Wort Gottes reichlicher unter uns zu bringen“ (PD, S. 94), was man in St. Katharinen in bildlicher Form umgesetzt sah (Lieske 2005).

Eindeutige Beweise für eine solche Einflussnahme gibt es nicht. Was wir jedoch mit Sicherheit sagen können, ist, dass die Katharinenkirche, die bis auf den rechtzeitig ausgelagerten Bilderzyklus im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, für den lutherischen Kirchenbau des südwestdeutschen Raums Vorbildcharakter haben sollte: Ab 1701 wurde in Speyer die Dreifaltigkeitskirche (Abb. 5) errichtet, die in

Abb. 5: Dreifaltigkeitskirche Speyer



ihrer Gesamtanlage als kleine Schwester der Katharinenkirche gelten darf. Dies hat seinen Grund u. a. darin, dass Frankfurt viele Speyrer Bürger aufgenommen hatte, nachdem Speyer im Pfälzischen Erbfolgekrieg verwüstet worden war, sodass man sich beim Wiederaufbau wohl auch aus Dankbarkeit an der Katharinenkirche orientierte.

In der Ausgestaltung setzte man jedoch eigene Akzente: Die Dreifaltigkeitskirche wurde zu Recht als „[b]egehbare Bilderbibel“ (Brodersen et al. 2011) bezeichnet, sind doch die Emporenfelder und Gewölbekappen vollständig mit biblischen Motiven versehen, wobei neben Merians Radierungen u. a. die Bilderbibeln Melchior Küsels (*Iconographia*, 1670) und Johann Ulrich Krauss' (*Biblisches Engel- und KunstWerck*, 1694) als Vorlagen dienten. Darin unterschied sie sich deutlich von St. Katharinen, denn abgesehen von dem die Kanzel bekrönenden Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blut ernährt, verzichtete man in Speyer auf die Emblematik: Stattdessen präsentiert sich das Bildprogramm, das vermutlich von Johann Wilhelm Pollmann – bis 1739 Pfarrer der Dreifaltigkeitskirche – entworfen wurde, als beeindruckendes Zeugnis einer typologischen Auslegung der Heiligen Schrift, die in der lutherischen Orthodoxie ein Revival erlebt hatte (Steiger 2011, S. 88–112). Beginnend über dem Südportal mit der Geburt Johannes des Täufers nach Lukas 1,10ff. („Schau wie aufgeht, die Morgen Röth“) und dem Boten des Bundes nach Maleachi 3,1 („Gott macht im alten Bund Johannis Vorlauff kundt“), ist den an der unteren Empore chronologisch angeordneten neutestamentlichen Szenen je eine alttestamentliche Szene an der oberen Empore beigegeben. Hierin schlägt sich nicht nur eine vom Neuen Testament herkommende Sicht auf das Alte Testament nieder, wie sie sich in vielen lutherischen Kirchengestaltungen findet: Vielmehr bringt diese Bilderbibel das Kunststück fertig, dem Geschehen im Kirchenraum eine heilsgeschichtliche Relevanz zuzuschreiben und gleichzeitig die Rolle des Einzelnen zu adressieren.

Große Bedeutung kommt hierbei den Inschriften zu, wenngleich diese sprachlich „sicher keine Glanzleistung“ (Cherdron 2017, S. 198) darstellen. So ist bspw. der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel – „Uns allen zum Exempel, sitzt Jesus hier im Tempel“ – die Einweihung des Salomonischen Tempels zugeordnet: Im Zentrum steht die von einer leuchtenden Wolke (1. Könige 8,10f.) umgebene Bundeslade, deren Deckelaufsatz (lat. *propitiatorium*, von Luther mit ‚Gnadenstuhl‘ übersetzt) konfessionsübergreifend zu den *adumbrationes* (Vorabschattungen) Christi gezählt wurde (Rehr 2019). Der Titulus „Schau hier im Ersten Tempel, wo Jesus ein Exempel“ mag daher etwas ungünstig formuliert sein, vermittelt jedoch gemeinsam mit den Gemälden und der zweiten Inschrift eine klare Botschaft: Wie Gott den Ersten Tempel mit seiner Präsenz erfüllt und hier das Wort an den Menschen gerichtet hat, so predigt Jesus im Zweiten Tempel – und so muss im Kirchenraum das Wort an die Gläubigen ergehen, an das sich der Geist Gottes bindet.

Diese Bezugnahme auf die Gegenwart der Gläubigen ist für die Ausstattung prägend, und das nicht nur im Falle vieler Bildpaare, deren Inschriften auf die Predigt oder die Sakramente verweisen. Der Emporenzyklus läuft streng auf das Neue Jerusalem zu („Wer dich hier schon erblickt, wird ewig dort erquickt“,

Offenbarung 21,10-22; „Weg, weg du Weltgetümmel, ich sehn mich nach dem Himmel“, **Deuteronomium 34,1-8**), allerdings sind diesem bezeichnenderweise die Darstellung der Übergabe der *Confessio Augustana* („Lutheri Lehr und Licht, legt man hier vors Gesicht“) im unteren sowie das Lamm auf dem Berg Zion und der Engel mit dem Evangelium („Waß dieser Engel lehret, Lutherus hat erkläret“, **Offenbarung 14,1-7**) im oberen Register vorangestellt. Dieses Bildpaar fällt keineswegs „thematisch aus dem Rahmen“ (Hammer 2017, S. 239): Da die Heilsgeschichte als fortschreitender Prozess zu verstehen ist, haben auch die (in der Endzeit angesiedelten) reformatorischen Errungenschaften ihren Platz in der ‚evangelischen Chronologie‘ – naheliegenderweise in direkter Nachfolge des Paulus („Folge Gottes Stimm auff Erden, so kanstu ein Paulus werden“, **Apostelgeschichte 9,1-7**).

Dass der Bekehrung des Saulus der Untergang Sodoms zugeordnet ist („Sodoms Lehr vnd Leben, sey Valet gegeben“, **Genesis 19,15-24**), dürfte dabei nicht nur dem verbindenden Gedanken der unter Gottes Führung stehenden Abkehr von der Sünde geschuldet sein, die dem Betrachter abverlangt wird: Im darauffolgenden Bild des Lamms auf dem Berg Zion ist zwar der Engel mit dem Evangelium vertreten; entgegen der Bildtradition (siehe u. a. Schweidnitz) fehlt jedoch der Fall Babylons, will sagen: Roms (**Offb 14,8-11**; **Offb 18-19**). Dieser steht offenbar noch aus, wird aber mit dem Bild des brennenden Sodom bereits angedeutet (vgl. etwa **Jesaja 13,19**). Sodom und Babel als Symbole der Sünde und (geistlichen) Verdorbenheit begegnen uns vielfach in der protestantischen Literatur, allerdings ist der in Speyer zu beobachtende Verzicht auf die Darstellung des Falls Babylons insofern nicht ganz unerheblich, als sich dieser Gedanke auch in den *Pia desideria* findet: Spener bekräftigte die Identifizierung des Babylon der Apokalypse mit dem päpstlichen Rom, betonte aber, dass diesem zwar „ein mercklicher stoß von unserm S. Herrn LUTHERO gegeben worden“, Roms „geistliche gewalt“ jedoch „noch viel zu groß“ sei, „als daß wir sagen sollten/ daß die weissagung Offenbah. c. 18. und c. 19. gantz erfüllet seye“. Nicht zuletzt deshalb bedürfe es einer ‚Besserung‘ der Kirche, um an der geistlichen Schwächung des Papsttums mitzuwirken (PD, S. 74–76). Eingedenk dessen ist es nachvollziehbar, dass der im vorhergehenden Bildpaar formulierte Aufruf zur Bekehrung als „[p]ietistisch geprägt“ (Brodersen et al. 2011, S. 16) gedeutet wurde, und es wäre zumindest eine Überlegung wert, ob und inwiefern Pollmann hier von den Schriften Speners beeinflusst war.

Dies einmal offen gelassen, wird im Blick auf den Emporenzyklus in jedem Fall eines deutlich: Anders als in Schweidnitz, wo vor allem das gemeinschaftliche Gotteslob angesprochen war, stehen in Speyer *sowohl* die Einreihung des Luthertums in den Verlauf der Heilsgeschichte *als auch* der ‚heilsgeschichtliche‘ Weg des Einzelnen im Vordergrund. Das in den Inschriften wiederholt eingeforderte Hören des Wortes, das Erfülltwerden mit dem Geist Gottes, die im Herzen zu entzündende Flamme des Glaubens, die Abkehr vom ‚Weltgetümmel‘, all dies ist als Aufruf zur Verinnerlichung der sich an den Menschen richtenden biblischen Botschaft zu verstehen, die ihm hier vor Augen steht. Daher überrascht es auch nicht, dass unter ‚Tempel‘ nicht nur die Kirche, sondern auch der einzelne Gläubige zu verstehen ist (vgl. **1. Korinther 6,19**), wie es in der Inschrift zum Pfingstwunder explizit wird: „Jesus sendet seinen Geist, wohl dem der sein Tempel heist“. Die Einwohnung des Heiligen Geistes in der Seele des Menschen, die der Bekehrung vorausgeht, ist hier jedoch

insofern nicht vom gottesdienstlichen Geschehen zu trennen, als es, und auch das artikulieren die Tituli, der öffentlichen Verkündigung des göttlichen Wortes bedarf, das den Glauben stiftet – und man darf und sollte entsprechend davon ausgehen, dass Pollmann in seinen Predigten, gehalten von der gegenüberliegenden Kanzel, auch direkt auf die Bilder der Dreifaltigkeitskirche Bezug nahm.

Diese Bezogenheit auf die Kirche und den einzelnen Gläubigen setzt sich denn auch an der Decke fort. Oberhalb von Altar und Orgel ist die Dreifaltigkeit verortet, der alles Lob gebührt, da von ihr alles ausgeht: Sie ist zum einen der Ausgangspunkt der wortgebundenen Präsenz Christi im Abendmahl, wie es das Altargemälde verspricht, das Christus, den Blick gen Himmel erhoben, im Kreise seiner Jünger beim Sprechen der Einsetzungsworte zeigt. Sie ist aber zugleich auch Ausgangspunkt der wiederum wortgebundenen Präsenz des Geistes im Inneren des Menschen, der, wie Christus den Blick nach oben gerichtet, beim Verlassen der Kirche nochmals einige wichtige Stationen der Heilsgeschichte abschritt, die zu Recht den drei Zeitaltern (vgl. bereits Römer 2,12-16) zugeordnet wurden (Hammer 2017, S. 235): Von Norden nach Süden zeigen die Gewölbekappen hin zur Ostwand mit dem Sündenfall bis zu Jakobs Ringen mit dem Engel Szenen aus der Zeit *ante legem*, denen an der Westwand von der Aufrichtung der Ehernen Schlange bis zum Brennenden Dornbusch Szenen aus der Zeit *sub lege* gegenübergestellt sind. Die entscheidende Mittelachse ist der Zeit *sub gratia* (bzw. *evangelio*) gewidmet, die von der Verkündigung an Maria über die Geburt, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt bis zum Jüngsten Gericht reicht. Damit befand sich die versammelte Gemeinde nicht nur ‚unter‘ allen drei Zeitaltern gleichzeitig, weswegen es umso mehr der Verkündigung bedurfte: Wie der Emporenzyklus auf die Bekehrung zuläuft, so gemahnt die Decke stets daran, dass das christliche Leben ein – im wahrsten Sinne des Wortes – fortschreitender Prozess in der Nachfolge Christi ist, der mit der Trinität beginnt und vor dem Richterstuhl Gottes endet.

In Anbetracht der Rezeptionsästhetischen Komplexität des Speyrer Bildprogramms, die hier nur andeutungsweise gewürdigt werden kann, sei abschließend eine Frage gestellt, die uns zurück an den Anfang führt: Kann die Dreifaltigkeitskirche tatsächlich als „beredtes Beispiel“ für den „einfachen, unpräzisierten Erzählcharakter“ der lutherischen Kirchenmalerei angeführt werden, die sich, anders als die katholische, „nicht am barocken Überschwang“ orientiert, sondern „weiterhin gewissenhaft und treu Szene für Szene die Bibel auf[geschlagen]“ habe (Hammer 2017, S. 234)? Mag die Dreifaltigkeitskirche auch anders aussehen als zeitgleich errichtete katholische Kirchen, so begnügt sie sich doch nicht damit, ‚nur‘ eine Geschichte erzählen zu wollen. Schon aufgrund des Appellcharakters der Inschriften fordern die Bilder ihre Betrachter heraus und machen sie die biblische Geschichte zur Geschichte der Gläubigen, die auf diesem Wege in die Nachfolge gerufen werden. Hierzu bedarf es nicht zwingend einer „Überwältigungsästhetik“ (Baumgarten 2007), die alle Register zieht – doch dass auch diese den Lutheranern nicht fremd war, zeigt der Blick auf Schweidnitz: Die pointierte Feststellung, man sei beim Eintritt „erschlagen von der Skala dieser Kirche“ (Oszczanowski 2012, S. 6), in der die von der Trinität ausgehende, von Musik durchdrungene biblische Vision an die Decke projiziert wird, widerlegt das gängige Narrativ, ‚die‘ lutherische Sakralkunst habe sich nicht am ‚barocken Überschwang‘ orientiert.

Mit anderen Worten: Auch die lutherischen Kirchenräume sind stets als Gesamtensembles zu betrachten, deren Einzelelemente nicht nur präzise aufeinander, sondern auch auf das gottesdienstliche Geschehen abgestimmt sind, mit dem sie in Beziehung treten (und umgekehrt!). Sie sind damit entscheidender Teil der Verkündigung, die alle Sinne gleichzeitig anspricht, um dem Menschen die ihm geltende biblische Botschaft ins Herz zu prägen. Die Pflege des Glaubens bedarf folglich nicht nur im Katholizismus, sondern auch im Luthertum der medialen Vielfalt in ihrer gesamten Bandbreite – ganz so, wie es Luther bereits 1529 beschrieben hatte.

Dr. des. Ricarda Höffler

Lehrstuhl Kirchen- und Dogmengeschichte, Universität Hamburg

Abbildungsnachweis und -legende:

Abb. 1: Aufrichtung der Ehernen Schlange; in: Martin Luther: Ein betbüchlein/ mit eym Calender vnd Passional/ hübsch zugericht [...]. Wittenberg: Lufft, 1529. Foto: Luther, Martin: Passional, hrsg. v. Gottfried Adam, Berlin 2017, S. 24f.

Abb. 2: Matthäus Merian d. Ä., Kreuzigung; in: Icones Biblicae [...]. Biblische Figuren darinnen die fürnembsten Historien in heiliger göttlicher Schrift begriffen [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630. Foto: Zentralbibliothek Zürich, Rv 76, DOI: 10.3931/e-rara-24422.

Abb. 3: Matthäus Merian d. Ä., Einweihung des Salomonischen Tempels; in: Biblia, Das ist: Die gantze H. Schrift Alten vnd Newen Testaments/ Verteutsch: Durch D. Martin Luther [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630, fol. Ii2v. Foto: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Bb graph.163001.

Abb. 4: Christian Süssenbach & Christian Kolitschky, Decke der Schweidnitzer Dreifaltigkeitskirche, 1693–1696. Foto: Jarek Ciurus (commons.wikimedia.org/wiki/File:Swidnica-_Kosciol_Pokoju-_sufit.jpg, CC BY-SA 3.0).

Abb. 5: Dreifaltigkeitskirche Speyer mit Malereien von Johann Christoph Guttbier, Blick nach Norden, 1701–1717. Foto: TeKaBe (commons.wikimedia.org/wiki/File:Speyer_Dreifaltigkeitskirche_Innenansicht.jpg, CC BY-SA 4.0).

Quellen:

Biblia, Das ist: Die gantze H. Schrift Alten vnd Newen Testaments/ Verteutsch: Durch D. Martin Luther [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630 (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: Bb graph.163002-2), VD17 23:231018T

Hugo, Herman: Pia desideria. Emblematis Elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata, Antwerpen: Aertssens, 1624 (Staatliche Bibliothek Passau: S nv/Yge 284) (urn:nbn:de:bvb:12-bsb11347959-5)

Küsel, Melchior ; Baur, Johann Wilhelm: Joanni Guilielmi Baur Iconographia. Erster Theil. Begreiff in sich Die gantze Passion und

- Aufferstehung Christi. Darbey ein Anhang Sinn- und Lehrreicher Emblema mit Figura vorgebildet [...], Augsburg: Küsel, 1670 (Universitätsbibliothek Heidelberg: C 7098-4 Folio RES.:1), VD17 23:622000L
- Kraus, Johann Ulrich: Biblisches Engel= u[nd] KunstWerck: alles dasjenige, Was in Heiliger Göttlicher Schrift Altes und Neuen Testaments Von den Heiligen Engeln Gottes Dero Erscheinungen Verrichtungen Botschafft[e]n] u. Gesandschafft[e]n], Auf mancherley Art und Weise auß Göttlicher Verordnung zu finden ist [...], Augsburg: Kraus, 1694 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: 2 Kst 473#(Beibd. 2), VD17 12:647829P
- Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1ff., Weimar u. a. 1883ff. (WA)
- Luther, Martin: *Passional*, hrsg. von Gottfried Adam, Berlin 2017
- Merian, Matthäus d. Ä.: *Icones Biblicae* [...]. Biblische Figuren darinnen die fürnehmsten Historien in heiliger göttlicher Schrift begriffen [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630 (Zentralbibliothek Zürich, Rv 76), <https://doi.org/10.3931/e-rara-24422>
- Müller, Heinrich: Geistlicher Dank=Altar/ zum täglichen Lob=Opfer der Christen/ Mit vielen Kupffern gezieret [...], Frankfurt a. M.: Wust, 1670 (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Theol. ev.asc.1505), VD17 39:156233E
- Schmolck, Benjamin: Heilige Lieder=Flammen Der himmlisch=gesinnten Seele, Leipzig: Lankisch [Erben], 1726 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: Th Lt E 532#(Beibd.), VD18: 12321524-001
- Spener, Philipp Jakob: *Pia desideria*: Oder Hertzliches Verlangen/ Nach Gottgefälliger besserung der wahren Evangelischen Kirchen [...], Frankfurt a. M.: Zunner, 1675 (Bayerische Staatsbibliothek München: Asc. 4622), VD17 23:000599T
- Weigel, Christoph: *Biblia Ectypa*. Bildnußen auß Heiliger Schrift deß Alt- und Neuen Testaments, in welchen Alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schriftmäßig zu Gottes Ehre und Andächtiger Seelen erbaulicher beschauung vorgestellt werden [...], Augsburg: Weigel, 1695 (Badische Landesbibliothek Karlsruhe: 119 C 54 R), VD17 12:654615F
- Sekundärliteratur:**
- Baumgarten, Jens: Bekehrung durch Kunst? Jesuitische „Überwältigungsästhetik“ und das Problem der Konversion; in: *Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Ute Lotz-Heumann u.a., Gütersloh 2007 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 205), S. 463–490
- Belting, Hans: *Macht und Ohnmacht der Bilder*; in: *Macht und Ohnmacht der Bilder*. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hrsg. von Peter Blickle u.a., München 2002, S. 11–32
- Belting, Hans: *Bild und Kult*, München 1990
- Berns, Jörg Jochen: *Luthers Papstkritik als Zeremoniellkritik. Zur Bedeutung des päpstlichen Zeremoniells für das fürstliche Hofzeremoniell der Frühen Neuzeit*; in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Jörg Jochen Berns u.a., Berlin 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 157–173
- Beyer, Michael: *Martin Luthers Betbüchlein*; in: *Lutherjahrbuch 74* (2007), S. 29–50
- Brodersen, Christiane ; Klenner, Thomas ; Möller, Lenelotte: *Begehbare Bilderbibel. Die Ermporenbilder der Dreifaltigkeitskirche in Speyer*, Speyer 2011
- Brossette, Ursula: *Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext*, Weimar 2002
- Caspary, Hans: *Die schlesischen Friedenskirchen in Schweidnitz und Jauer. Ein deutsch-polnisches Kulturerbe*, Potsdam 2009²
- Cherdron, Eberhard: *Zur Theologie der barocken Bilder in der Dreifaltigkeitskirche*; In: *Dreihundert Jahre Dreifaltigkeitskirche Speyer*, hrsg. v. Christiane Brodersen u.a., Ludwigshafen u.a. 2017, S. 189-207
- Drescher, Georg: *Icones Biblicae*; in: *Ausstellungskatalog Matthäus Merian d. Ä. Ätzkünstler und Verleger (Bibliothek Otto Schäfer / Stadtarchiv Schweinfurt, 27.4.2003-31.10.2004)*, hrsg. von Georg Drescher, Schweinfurt 2003 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Schweinfurt 17), S. 81-92
- Hammer, Christel: *Die Bildausstattung der Dreifaltigkeitskirche zu Speyer*; in: *Dreihundert Jahre Dreifaltigkeitskirche Speyer*, hrsg. v. Christiane Brodersen u.a., Ludwigshafen u.a. 2017, S. 233-256
- Harjes, Imke: *Figurenbände der Renaissance. Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung (1533–1600)*, Weimar 2008
- Hartlaub, Gustav Friedrich: *Merian als Illustrator*; in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 6* (1939), S. 29-49
- Heal, Bridget: *Art and Piety in Lutheran Germany and Beyond*; in: *Archiv für Reformationsgeschichte 108/1* (2017), S. 143-152
- Laube, Stefan: *Konfessionelle Hybridität zwischen Reformation, Barock und Aufklärung. Komplementärer Kirchenbau im Kurfürstentum Sachsen*; in: *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Susanne Wegmann u.a., Korb 2007, S. 195-214
- Lieske, Reinhard: *Motive aus Arndts ‚Wahrem Christentum‘ in Kirchengemälden*; in: *Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die ‚Vier Bücher vom wahren Christentum‘*, hrsg. von Hans Otte u.a., Göttingen

2005 (Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens 40), S. 357-422

Münch, Birgit Ulrike: Neuer Wein in alten Schläuchen? Luthers Betbüchlein und die Martyriologien des Ludwig Rabus als Substitut der altgläubigen Heiligenlegenden zur privaten Frömmigkeitsübung; in: Häuslich – persönlich – innerlich. Bild und Frömmigkeitspraxis im Umfeld der Reformation, hrsg. von Maria Deiters u.a., Berlin 2020, S. 337-357

Münch, Birgit Ulrike: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, Regensburg 2009

Oszczanowski, Piotr: Einführung in die Ausstellung; in: Ausstellungskatalog Glaube wie ein Herz aus Erz. Schätze der Friedenskirche in Schweidnitz, Schweidnitz 2012

Reents, Christine ; Melchior, Christoph: Die Geschichte der Kinder- und Schulbibel. Evangelisch – katholisch – jüdisch, Göttingen 2011 (Arbeiten zur Religionspädagogik 48)

Rehr, Jonathan: Der Gnadenstuhl als Abbild und Vorbild Christi. Die Bildtheologie des Johannes Brenz unter Berücksichtigung interkonfessioneller Rezeptionsvorgänge; in: Lutherische Theologie und Kirche 43 (2019), S. 212-225

Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel, 1522–1700. Ein Stück abendländische Kultur- und Kirchengeschichte, Basel 1962

Schütte, Ulrich: Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einem strukturellen Vergleich; in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jörg Jochen Berns u.a., Berlin 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 410-431

Steiger, Johann Anselm: Vorwort. Intermedialität des Wortes Gottes und Multisensualität des Glaubens; in: ders.: Bibelauslegung durch Bilder. Zur sakralen Intermedialität im 16. bis 18. Jahrhundert, Regensburg 2018 (Kunst und Konfession in der Frühen Neuzeit 2), S. 7-12

Steiger, Johann Anselm: „vor die Augen gemalt“ (Galater 3,1). Zur Vergegenwärtigung des Sohnes Gottes in den Medien Wort und Bild bei Martin Luther und im Luthertum der Barockzeit; in: Auslegung und Hermeneutik der Bibel in der Reformationszeit, hrsg. von Christine Christ-von Wedel u.a., Berlin u. a. 2017 (Historia Hermeneutica, Series Studia 14), S. 213-239

Steiger, Johann Anselm: Philologia Sacra. Zur Exegese der Heiligen Schrift im Protestantismus des 16. bis 18. Jahrhunderts, Neukirchen-Vluyn 2011 (Biblich-Theologische Studien 117)

Steiger, Johann Anselm: Zorn Gottes, Leiden Christi und die Affekte der Passionsbetrachtung bei Luther und im Luthertum des 17. Jahrhunderts; in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, hrsg. von

Johann Anselm Steiger u.a., Wiesbaden 2005 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43), S. 179-201

Steiger, Johann Anselm: Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla, Leiden 2002 (Studies in the History of Christian Traditions 104)

Wegmann, Susanne: Der reformatorische Blick. Sehen und Hören – welche Sinneswahrnehmung führt zu Gott?; in: Sehen und Sakralität in der Vormoderne, hrsg. von David Ganz u.a., Berlin 2011 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 4), S. 292-301

Wüthrich, Lucas Heinrich: Matthäus Merian d. Ä. Eine Biographie, Hamburg 2007

Schönheit, Gotteserfahrung und die Bilder der Schrift.

Schriftauslegung und Bildproduktion
bei Bernhard von Clairvaux

Schönheit und Schrift

In Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“ (1911) verfällt der Dichter Gustav von Aschenbach der Schönheit des Knaben Tadziu. Der Erfahrung, „dass Eros im Worte sei“, verleiht er daraufhin einen Ausdruck, indem er, beflügelt von dem Gedanken an den Schönen, in seinem Venezianer Hotel kleine Abhandlungen schreibt. Die Schönheit, die der Dichter erfahren hat, fließt in die Schrift, dem Wesen des Erfahrenen sucht er eine angemessene Form zu verleihen. Das höchste Gelingen wäre die Korrespondenz der Schrift mit dem Schönen, die einem Leser das eigene affektive Nacherleben ermöglicht und dabei zugleich mit dem Wesen des Künstlers wie des Beschriebenen in einen Dialog zu treten. Im Erfahren der Erfahrung eines anderen könnte ein Leser somit aktiv etwas als „schön“ wahrnehmen und sich ebenso wie der Dichter von dem unverfügbar Schönen ergreifen lassen. Der Ursprung des Schönen aber, so möchte man Thomas Mann mit Augustinus theologisch weiterlesen, gehört nicht den Dingen selbst, sondern Gott, welcher der Ursprung der geschaffenen Dinge ist. Auch die Schönheit des geschriebenen Wortes ist daher immer nur Repräsentant, d.h. mehr oder weniger ähnliche Nachbildung, dessen Korrelation mit dem Beschriebenen einer Definition bedarf. Dabei ist die Schrift deutlich weniger als das Bild von dem Phänomen bedroht, das man mit dem Begriff der *Idolatrie* zu fassen sucht, wenn auch das Trägermedium dabei keine wesentliche Rolle zu spielen scheint, idolatrisches Verhalten findet sich schließlich auch in zweidimensionalen Bildern in Büchern.

Natürlich lassen sich derartige Überlegungen zur Erfahrung von Schönheit, deren Transformation ins Medium der Schrift und die Produktion von Bildern im Kopf des Lesers nicht nur für Thomas Mann anstellen, sondern auch für die Heilige Schrift wie für deren Auslegung. Ein Autor, bei dem die genannten Aspekte zusammenfließen, ist der letzte Kirchenvater (Pius XII., 1953), die „Chimäre seines Zeitalters“, wie er sich selbst nannte: Bernhard von Clairvaux († 1153). Der *doctor mellifluus* war nicht nur eine der umstrittensten Gestalten seiner Zeit, sondern auch, wie Jean Leclercq urteilte, der Bestsellerautor des 12. Jahrhunderts, „vielleicht sogar des ganzen Mittelalters“ (S. 52). An die Kirchenväterzeit bindet ihn seine Art, das Wort der Heiligen Schrift in den Mittelpunkt seiner Theologie zu stellen und mit seiner eigenen Theologie unlösbar zu verweben. Wenn sich seine Theologie auch nicht im heutigen Sinne systematisieren lässt, so stehen doch eindeutig das Wort Gottes an den Menschen in Jesus Christus, das Wort Gottes in der Heiligen Schrift und die Seele des Menschen im Mittelpunkt seiner Ausführungen. Bernhards Lehre stammt unmittelbar aus den Worten der Schrift und führt auch wieder dorthin, er gebraucht ihre Sprache sowohl als Ausgangs- wie auch als Rohstoff für seine eigene: Seine Sprache ist biblisch, sein Denken entwickelt sich auf der Grundlage des Alten und des Neuen Testaments. Die Worte der Schrift wiederum führen die Seele dessen, der sie hört, empor zur Begegnung mit Gott, zur Erfahrung seiner Liebe in Christus. Als solcher Schriftsteller war Bernhard weit über seine Zeit hinaus von Einfluss, sei es auf das Denken Mechthilds von Hackeborn († 1299), eines Meister Eckhart († 1328) oder Heinrich Seuse († 1366), über Bonaventura († 1274) auf die Franziskaner, oder auch auf Martin Luther († 1546) und den Pietismus ebenso wie auf neuzeitliche katholische Devotionsformen.

Es sind vor allem die zahlreichen Predigten Bernhards zum Hohenlied, welche Schönheit und Gotteserfahrung in den konkreten Kontext der biblischen Schriften stellen, wenn er auch kein einheitliches Vokabular verwendet. Doch die Trias von Schrift/Wort, Erfahrung und Schönheit macht Bernhard nicht nur exegetisch und theologisch interessant, sondern auch ökumenisch bedeutsam: Niemand Anderes als Luther nahm Bernhard aufgrund seiner Erfahrungen und biblisch rückgebundenen Einsichten als „Vorbild rechten Verstehens“, wie es Ulrich Köpf (Köpf, Martin Luther, S. 41) ausdrückte. Nicht zuletzt die Neubewertungen der mystischen und monastischen Theologie des 12. Jahrhunderts durch Jean Leclercq und Étienne Gilson haben neue Wege für die Forschung aufgezeigt – und das bei aller bleibenden Problematik, welche diese Systematisierungen mit sich bringen.

Während die scholastische Theologie als ihren Ort den Katheder und die *disputationes* hatte, hatte die monastische Theologie, wie es ihr Name sagt, ihren Sitz im Leben der klösterlichen Gemeinschaft und damit im konkreten Leben eines Benediktiner- oder Zisterzienserklosters oder eines Chorherrenstiftes wie St. Victor in Paris des 12. Jahrhunderts, dem Höhepunkt monastischer Theologie. Die monastische Theologie ist Theologie von Mönchen für Mönche; ihr Mittelpunkt ist die innere *contemplatio* des Gehörten. Dementsprechend werden die theologischen Sachverhalte nicht möglichst umfassend, vollständig und gleichmäßig in Sentenzenkommentaren und Summen ausgeführt, sondern verdichten sich an bestimmten Punkten, welche für die Gemeinschaft und die Einzelnen von besonderer Bedeutung sind – bei Bernhard ist dies z.B. die Selbsterkenntnis der Seele in den *Sermones super Cantica Canticorum* ebenso wie in *De diligendo Deo* I,4 (Winkler 1, S. 80f.).

So ist als Voraussetzung wie auch als Ziel einer solchen theologischen Methode der Erfahrungshintergrund des Auslegenden von besonderer Bedeutung (*auctoritas*), insbesondere natürlich die Autorität der Heiligen Schrift in der monastischen und liturgischen *lectio*, die nicht nur von Bernhard als Anrede Gottes verstanden wird. Auf sie folgt die *meditatio*, in welcher der Hörende die Worte „wiederkäut“ und die Gottesworte des Gehörten in sich hinein aufnimmt. Das Gebet wiederum macht aus dem Hören einen Dialog zwischen Mensch und Gott; und schließlich die Beschauung (*contemplatio*) als unvollkommenes Schmecken (*gustare*) der eschatologischen Schau von Angesicht zu Angesicht. Alle folgenden Erörterungen bauen letztlich, so wird sich bei Bernhard zeigen, logisch auf ihr auf. Das Wissen um sich selbst soll mit dem Wort der Heiligen Schrift zu einer neuen Selbsterkenntnis führen, nachdem der Mensch dieses wahre Wissen um sich selbst im Sündenfall selbstverschuldet verloren hat. Nur ein solches Wissen, nur eine solche Weisheit sind der Selbsterkenntnis von Nutzen, das vom Wort Gottes selbst seinen Ausgang nimmt; jegliches anderes Wissen stellt für Bernhard nur einen Ausdruck überheblicher Neugierde (*curiositas*) dar.

Eine solche Art Theologie nach Art der Kirchenväter zu treiben fand in Bernhard nicht nur ihren Höhepunkt, sondern durchaus auch ihren vorläufigen Abschluss; bereits in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, so das harte Urteil von Bernhard Lohse (S. 283), ließ sich Theologie so nicht mehr betreiben. Das bestätigt indirekt die von Pius XII. 1953 gebrauchte Bezeichnung als *ultimus inter Patres* (Enzyklika *Doctor mellifluus*, 24. Mai 1953). Mit ihren Themen reicht die

„monastische“ Theologie zugleich weit über ihren ursprünglichen Wirkungskreis hinaus bis in die spätmittelalterlichen, neuzeitlichen und modernen Devotionsformen, ohne dass man sie darauf reduzieren dürfte.

Grundzüge der monastisch-mystischen Theologie Bernhards

Bernhards kreative „praktische“ und existentielle Christus- und Brautmystik gehört zu den epochalen Innovationen der abendländischen Mystik; sie kulminiert in einer Mystik der Gleichförmigkeit mit dem leidenden Christus. Zugleich stellen seine Überlegungen, das wird bei dem missbrauchten Begriff der Mystik oftmals vergessen, grundlegende theologische Erörterungen zum Gott-Mensch-Verhältnis dar zu einer Zeit, in der sich das theologische Arbeiten durch die Scholastik grundlegend zu verändern begann.

Für Bernhard liegt die fundamentale Möglichkeit einer Gotteserfahrung des Menschen in seiner bleibenden Verwiesenheit auf Gott. Als Geschöpf Gottes (**Genesis 1,24: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram***), hat er trotz der im Sündenfall verlorenen Ebenbildlichkeit (*similitudo*) seine grundlegende Verwiesenheit (*imago*) bewahrt. Der gefallene Mensch entfremdete sich von sich selbst als zur Liebe Geschaffener; die Vermögen der Seele – Vernunft (*ratio*), freier Wille (*voluntas*), Erinnerungsvermögen (*memoria*) – mögen krank sein, sind aber unverlierbar. Auf diese Weise hat der Mensch auch weiterhin seine Gottfähigkeit bewahrt, seine Liebe richtet sich jedoch lediglich auf das Irdische. Der Beginn der Wiederherstellung der *similitudo* ist der Rückgang des Menschen auf seinen Ursprung, die bedingungs- und schonungslose Selbsterkenntnis aus seinem Urgrund her. Damit finden sich auch neuplatonische Motive in der Theologie Bernhards, vermittelt durch den Kirchenvater Augustinus, dessen Werke auch in der frühen Klosterbibliothek von Clairvaux gelistet waren. In jener Selbstbesinnung findet sich der Mensch als verkrümmtes Geschöpf vor, das zum Himmel blickt und doch in einem *amor carnalis* der Erde verhaftet ist. Doch verurteilt Bernhard diese irdische Liebe nicht, sondern sieht sie als eine erste Stufe des Aufstiegs zurück zu Gott. Als Armer unter Armen soll sich der verkrümmte Mensch seinen ebenso verkrümmten Mitmenschen, in Bernhards Fall: seinen Mitbrüdern im Kloster, liebend-mitleidig und solidarisch zuwenden.

Erst die Inkarnation, also das Tätigsein Gottes, ermöglicht dem Menschen die Befreiung, indem Gott selbst zum Verkrümmten unter Verkrümmten wird. Gott ist nicht nur der Gerechte, sondern vor allem der Barmherzige: *Deus caritas est* (**1. Johannes 4,8**). So wird Gott in der Inkarnation wahrer Mensch, wie er zugleich wahrer Gott ist, um den Menschen über die Unterweisung zu Gott zu führen: die Liebe zum Menschen ist der erste Schritt seines Aufstieges zu Gott. Indem Gott den Menschen nachahmt, bringt er den Menschen dazu, ihn wiederum nachzuahmen. Stufenweise führt eine immer vollkommene Liebe den Menschen zu Gott bis hin zu in diesem Leben bereits möglichen Augenblicken von Ekstase als einer Erfahrung

der vollkommenen Liebe. So drängen die Kontemplation und die ungeschönte Selbsterkenntnis zur Lebenspraxis, zur Bruderliebe. Für Bernhard war dieser Ort einer solidarischen Liebesgemeinschaft das Kloster, innerhalb des Klosters sollte jeder der Brüder in seiner Seele ein eigenes, inneres Seelenkloster errichten. Das monastische Gelübde und die klösterliche Zucht galten ihm als zweite Taufe, als erneute Umgestaltung des Menschen. Das (Vor)Bild des irdischen Christus ist der Spiegel, der dem Menschen das Modell für sein Leben gibt und noch am Ende ist es der barmherzige und gnädige *Gottmensch* Christus, der den Menschen richten würde.

Die Rolle von Wort und Schrift

Ausgangspunkt von Bernhards theologischem Denken, Reden und Schreiben ist die Heilige Schrift. Bereits der Beginn seines eigentlichen monastischen Weges wird ausweislich der *Vita prima* durch die Schrift bestätigt: Bernhard hörte am ersten Tag seiner Exerzitien in einer Kirche die Worte aus 1. Korinther 1,9-13, in denen Paulus die Gemeinde zur Gemeinschaft mit Jesus aufruft. Wilhelm von Saint-Thierry († 1148) verwendet für diese Episode aus Bernhards Leben die Antoniusvita als Vorbild, welche für die hochmittelalterlichen Ordensreformen eine bedeutende Rolle spielte. Bernhard versteht die Worte der Epistel als an sich persönlich gerichtet, wie dies später auch Franziskus tun wird, indem er aus der Schrift die Aufforderung zur radikalen Armut liest.

Trotz der großen Bedeutung der Schrift in Bernhards Theologie zeigt der Zisterzienser kein großes Interesse an der allegorischen Systematisierung der Schriftsinne; neben dem Literalsinn finden bei ihm vor allem der moralische und der verborgene geistliche Sinn der Schrift, der auf die Kontemplation verweist, Verwendung. Die Schrift ist für ihn voller Erfahrungen, die hinter den einzelnen Schriftaussagen stehen, etwa den Erfahrungen „des Psalmisten“ oder denen des Paulus. In sie trägt der Schriftausleger Bernhard seine eigenen Erfahrungen ein bzw. findet sie in ihnen wieder – oder er findet gar Ausdrücke für solche Erfahrungen, die er bisher nicht zu benennen imstande war. Indem er seine eigene Vernunft zurückstellt, öffnet der Exeget seine Seele solchermaßen für die göttliche Vernunft und lässt sich so statt zu einer intellektuellen zu einer mystischen Erkenntnis seiner Seele führen. Die Einübung in diese Praxis stellt einen Aufstieg der Seele zu dem dar, dessen Wort sie in der Heiligen Schrift hört.

Daher ist die Schrift in erster Linie auch ein Ort der Erfahrungen dessen, der in ihr und durch sie spricht, so dass die Gottsuche des Menschen selbst ihn zur Heiligen Schrift führt. Sie besitzt nahezu sakramentalen Charakter für den Mönch Bernhard. In seiner Lehre jedoch treten die eigentlichen Sakramente gegenüber der Schrift stark zurück; doch kann Bernhard auch die Umgestaltung des Menschen mit der Kommunion der Hostie verbinden im Sinne einer gegenseitigen Inkorporation. Die Bibel gilt ihm als andauernde und lebendige Anrede Gottes an den Menschen. Im Sinne des Johannesprologs spricht Bernhard von dem *Wort* Gottes, das dieser gezeugt habe und welches sich dem Menschen durch die Schrift mitteilt. Das *Wort*

selbst gießt sich Bernhard als Licht von oben ein und erschließt ihm die Geheimnisse der Schrift derart, dass das theologische Sprechen Bernhards, völlig durchsetzt mit Zitaten der Schrift, von dieser selbst nur schwer zu unterscheiden ist. Der große Bernhardforscher Jean Leclercq sprach nicht nur von einem Sich-Bewegen Bernhards in der Schrift, der Zisterzienser wohne geradezu derart in ihr, dass es ihm gelungen sei, den oft schwer verständlichen Sinn der Schrift wie geistlichen Honig (in Anlehnung an **Deuteronomium 32,13; Psalm 81,17 und Origenes**) schmecken zu lassen; daher sein Ehrentitel *doctor mellifluus*. Ein Biograph berichtet gar von einem Wort Bernhards, in einer Vision habe der Sinn der ganzen Heiligen Schrift vor ihm gelegen und sich ihm erschlossen. Die Liebe zum auslegenden Wort Bernhards, so schrieb der Mönch Galland aus der Abtei von Reigny 1134, und damit die Liebe zu Bernhard selbst, lenke die Zuhörer schließlich auf einen Weg zur Liebe Gottes.

Die Schrift dient nicht allein dem eigenen Seelenweg Bernhards, der Ausleger wird Seelenführer für die Brüder seiner klösterlichen Gemeinschaft. Beständig findet das *Wort* Gottes durch die Heilige Schrift Einlass in das Innerste des Menschen. So will die Auslegung der Schrift durch Bernhard mehr sein als Exegese, ein Seelentrunk nämlich, der genossen werden will. Der Prediger Bernhard möchte seine Erfahrungen mit denen teilen, zu denen er spricht und in überarbeiteter Form schreibt, wenn es auch einen Abstieg gegenüber dem bedeutet, was er erfahren hat. Diese Erfahrung nämlich könne weder durch eine Lehre vermittelt noch im eigentlichen Sinne mitgeteilt werden; wer nicht erfahren hat, soll dem glauben, der selbst erfahren hat. In diesem Sinne ist Bernhard ganz Mystiker, der große Vorbehalte gegen die aufkommende scholastische Methode hatte und rigoros unter Einsatz seines politischen Einflusses gegen seiner Ansicht nach falsche Lehren vorging, wie er sie etwa bei Petrus Abaelard († 1142) gefunden zu haben glaubte.

Als jemand, der mit seinen Worten die Affekte seiner Zuhörer erregen wollte, ist Bernhard weit über seine Zeit hinaus eingeschätzt und geschätzt worden, wenn auch jene Affektübertragung von Prediger zu Publikum trotz einiger Mitschriften, die zum Grundstock der Sentenzen und der Predigten *De diversis* werden sollten, nicht rekonstruiert werden kann. Doch fordert Bernhard etwa in seinem 5. Sermon zur Ankunft des Herrn (*Sermo quintus in adventu Domini*) dazu auf, das gehörte Wort in das Innere der Seele eindringen und in die eigene Neigung (*affectio*) und den eigenen Charakter übergehen zu lassen (Winkler 7, S. 114f.). Diese *affectiones*, unter ihnen an erster Stelle die Liebe, seien dem Menschen von Natur aus (*naturale*) durch Gott gegeben und sollten daher auch Gott dienen (*De diligendo Deo* VIII,23: Winkler 1, S. 112f.). Der Literaturwissenschaftler Otto Langer (S. 143) fasste Bernhards Auffassung der Affekte so zusammen: „Die Affekte führen näher an Gott heran als der Intellekt“; Ulrich Köpf ergänzte: „Religiöse Erfahrungen aller Art und Intensität vollziehen sich im Affekt.“ (Köpf, *Religiöse Erfahrung*, S. 136). Der Affekt ist die Bewegung der erfahrenden Seele, der sich wiederum auch in Worte fassen und damit vermitteln lässt.

So entwirft Bernhard durch die Verwendung von Metaphern Bilder im Kopf des Hörenden/Lesenden, die zu dessen Lebenswelt ebenso wie zur biblischen Sprachwelt gehören und die Sinne ansprechen: der Geschmack des Brotes, die Farbe des Blutes, die Blumen des Feldes (*De diligendo Deo* III,8: Winkler 1, S. 86f.);

die Wärme des Sommers nach der Kälte des Winters, der Geruch des reifen Kornes und der süße Geschmack des Honigs (*De diligendo Deo* III,9: Winkler 1, S. 88f.); der Duft und die Farbe des Weines ebenso wie das glühende, erhitzte Eisen (*De diligendo Deo* X,28: Winkler 1, S. 122f.); borstiges Haar und behaarte Hände (*Sermones super Cantica Canticorum* 28,1,2: Winkler 5, S. 436f.); die sengende Sonne (*Sermones super Cantica Canticorum* 28,6,13: Winkler 5, S. 452f.) usw. Dabei ist mit Peter Dinzelbacher (bes. S. 51–77 und 86–91) durchaus zu Recht die Frage zu stellen, ob es sich bei solchen Ausdrücken, die nach heutigem Verständnis „Metaphern“ darstellen, nicht vielmehr um eine Mitteilung von Erfahrungen handelt, die der Sprecher wörtlich und eben nicht metaphorisch verstanden wissen möchte: Der Geschmack des Brotes ist demjenigen, der erfahren hat, in nahezu univoker Weise der gute Geschmack Gottes.

So ließe sich überlegen, ob nicht visuelle Rahmungen von Codexseiten oder die Ausgestaltung von Initialen etwa mit floralen Motiven in erkenntnistheoretischer Hinsicht als gemalte Erfahrung mit dem Text und seinem Rezipienten in Verbindung gebracht werden könnten. Gemeinsam mit den die Sinne ansprechenden Motiven in den Predigten Bernhards könnten so während des Studiums im Kreuzgang noch bereits bekannte Sinneseindrücke aus der Natur im Studierenden hervorgerufen werden. Eine solche weitgehende Überlegung wäre jedoch jeweils am einzelnen Codex zu überprüfen. Klar ist jedoch, dass es Bernhard um solche Sinneseindrücke geht, die der Verbildlichung der Schönheit einer Gotteserfahrung im Inneren des Menschen dienen. Er warnt jedoch zugleich davor, wie ein Tier den körperlichen Sinnen zu folgen, anstatt diesen Widerstand zu leisten: „Quid namque de corporibus ad spiritus?“ (*De diligendo Deo* VII,20–21: Winkler 1, S. 108–111). Auch die Sinne bedürfen einer Überprüfung auf ihre Zielrichtung hin.

Schönheit und Gotteserfahrung: Das Hören des Wortes und die Sinne

Es ist vor allem die alttestamentliche Schrift des Hohenliedes, in welcher Bernhard die Summe seiner Theologie entfaltet. Die poetische Sprache der ursprünglich profanen Liebeslieder, die durch ihre Zuschreibung an Salomo ihren Weg in den Kanon der Schrift fanden, die Bilder von bräutlichem Beieinandersein von Gott und Seele beherrschen Bernhards Auslegungen, während Vorgänger wie Rupert von Deutz († 1129) oder Gerhoch von Reichsberg († 1169) die Braut vor allem mit der Kirche identifiziert hatten. Bernhards Auslegung ist deswegen nicht weniger kirchlich, für ihn stammen Schrift und Kirche in gleicher Unmittelbarkeit von Gott her und ergänzen sich deswegen gegenseitig: Die einzelne Seele ist Braut Christi innerhalb der Braut, welche die Kirche im Sinne des Epheserbriefes (**Epheser 5,32**) ist. Bernhard legt großes Gewicht auf eine Hinwendung zum Subjekt und dessen religiöser Erfahrung, dem Bezug des einzelnen religiösen Subjekts zu Christus; damit steht er ganz in der Tradition der so erfolgreichen Ordensreformen des 11./12. Jahrhunderts, aus denen auch die Zisterzienser selbst hervorgegangen sind.

Es ist jedoch vor allem die Erfahrung des leidenden Christus, welche das Mitleid in der Seele anspricht und auf den Weg zum Himmel lenkt. Die in der irdischen Liebe verkrümmte Seele richtet ihren inneren Blick auf die Passion des Gottmenschen und lässt sich derart zum Himmel lenken. So ist auch die Seele das Organ der religiösen Erfahrung, die aus jener Erkenntnis generiert.

Nachdem Bernhard in der 26. Predigt den Tod seines Freundes Gerhard betrauert hat, will er nun zum „Vorhaben der Erbauung“ zurückkehren und über die schwarze Braut (*sponsa nigra*) und ihre Schönheit (*decor*) sprechen (Hoheslied 1,4; *Sermones super Cantica Cantorum*: Winkler 5, S. 387–411). Dabei geht es ihm um die Schönheit der Seele (*pulchritudo*), die den alten Menschen abgelegt und sich mit der Schönheit (*decor*) dessen bekleidet hat, der vom Himmel ist. Natürlich ist für Bernhard der eigentliche Sprecher Salomo ein Antitypus für Christus selbst, der selbst als schöpferisches Wort Gottes den Himmel wie eine schöne (*formosus*) Decke ausgespannt hat. Dennoch ist dieser schöne Himmel nicht mit der Schönheit der Seele vergleichbar, denn er ist im Gegensatz zu ihr, die ein Abbild (*imago*) der Ewigkeit ist, ebenfalls vergänglich. Die Schönheit (*decor*) der Seele wird gebildet durch die Tugenden der Liebe (*caritas*), der Gerechtigkeit (*iustitia*), der Geduld (*patientia*), der freiwilligen Armut (*paupertas*), der Klugheit (*prudentia*), Mäßigung (*temperantia*), Tapferkeit (*fortitudo*) und die anderen Tugenden (*virtutes*); sie verleihen der Seele ein geistiges, schönes und buntes Gewand der Heiligung. Die Schönheit der Seele kann daher nur mit dem geistigen Himmel der Himmel (*caelum caeli*) verglichen werden, der nicht mit den Sinnen wahrzunehmen ist, sondern Wohnort Christi ist. Zu diesem strebt die Seele hin, die noch im irdischen Land der Unähnlichkeit (*regio dissimilitudinis*) die ihr angeborene Ähnlichkeit (*similitudo*) bewahrt und damit ihren himmlischen Ursprung beweist. Der Bräutigam Christus (*sponsus Iesus*) und die Braut Jerusalem (*sponsa Ierusalem*), also die Seele, stammen beide vom Himmel, von dem herkommend sich Jesus erniedrigt und das Leben eines Menschen gelebt hat, um sich ihr zu zeigen (*ut videretur*) und ihr seine Unterweisung (*magisterium*) zu bringen. So wurde das Bild und der Glanz seiner Schönheit (*imago et species decor eius*) offenbar.

Allerdings, so Bernhard in der 28. Predigt (*Sermones super Cantica Cantorum*, Winkler 5, S. 433–453), sei jene Schönheit des irdischen Christus nicht eine solche gewesen, die sich dem Auge gezeigt hätte, sei dieser doch am Kreuz schwarz und entstellt gewesen. Der römische Hauptmann (**Markus 15,39**) habe Christus laut der Schrift an seinem Schrei, also auf sein Wort hin erkannt und nicht an seinem Gesicht (*ex voce agnovit Filium Dei, et non ex facie*). Bernhard schließt daraus, dass das Gehör das finde, was sich dem Sehen verschließt (*Auditus invenit quod non visus*): Während das Sehen täusche, ströme durch das Ohr die Schönheit der Worte Christi, also die Wahrheit, ein. Bernhard bezeichnet deshalb auch die Juden als unbeschnitten an den Ohren und zu Recht habe Petrus dem Knecht des Hohenpriesters das Ohr abgeschlagen, um der Wahrheit einen Weg zu bahnen. So sei auch jener römische Hauptmann zwar im jüdischen Sinne unbeschnitten gewesen, nicht aber am Ohr: Er habe nicht verachtet, was er sah, denn er glaubte, was er nicht sah. Der Glaube komme vom Hören (**Römer 10,17**). Zwar seien die Augen die edleren Fenster zur Seele, doch der Eintritt der Wahrheit durch die Augen sei der eschatologischen Schau von Angesicht zu Angesicht vorbehalten. Wie im Paradies das Gift

der Schlange zuerst durch das Ohr in den Menschen gelangt sei, so sei es auch rechtens, wenn dem Ohr, das den Menschen der Anschauung beraubt habe, das erste Gegengift verabreicht werde. Derart gereinigt werde auch das Auge einst Gott schauen.

Das Hören auf das Gotteswort stellt also eine Form der Einübung, der Vorbereitung und der Bewährung für den Gebrauch des Gesichtssinnes dar: Erst wenn im hörenden Menschen der freiwillige Gehorsam zum Glauben offenbar werde, werde er auch würdig zu schauen. Beides, Hören und der Gehorsam zum Gehörten, sind für Bernhard notwendig: „Was strengst du dein Auge an? Mach dein Ohr bereit! Du sehnst dich, Christus zu sehen? Zuerst musst du ihn hören und über ihn hören [...] Das Gehör wird aber die Sehkraft wiederherstellen, wenn einer zuvor fromm, wenn er wachsam und gläubig gewesen ist.“ Die gleichen Vorbehalte wie gegen das Sehen hegt Bernhard auch gegen den Geschmacks- und Tastsinn; als biblische Beispiele verweist er auf Isaak (**Genesis 27,22**) und Maria Magdalena, der zu Recht die Berührung des Auferstandenen verweigert worden war (**Johannes 20,17**): Der Glaube überschreitet für Bernhard die Leistungsfähigkeit der Sinne (*Quod interrogas oculum, ad quod non sufficit?*), daher auch seine Warnung vor einem allzu leichtfertigen, tierischen Gebrauch der menschlichen Sinne.

Der Schönheit des vom Himmel gekommenen Bräutigams Christus sucht sich die ebenfalls vom Himmel stammende Seele anzugleichen (*conformari*), indem sie sich zuerst von den Nichtigkeiten und weltlichen Sorgen, von Hass und Missgunst befreit. Die Anfänge dieser Aufwärtsbewegung sind klein und beginnen schon damit, wenn die Seele denen Liebe erwidert, deren Liebe sie erfährt (*diligere*) und erst nach und nach frei und willentlich die Grenzen dieser noch knechtischen Liebe überschreitet. Auf diese Weise geschehe die zweite Ankunft Christi, sie ist der Weg, auf welchem der Mensch von der ersten, fleischlichen Ankunft (*in carne et infirmitate*) zur letzten Ankunft Christi in Herrlichkeit und Majestät gelange (*in gloria et maiestate*; *Sermo quintus in adventu Domini*, 2 [Winkler 7, S. 88f.]). So ist die Seele als Braut Christi schwarz im Sinne einer Entstellung durch den Schmerz über ihre lange Verbannung (*exsilium*), doch zugleich schön (*formosa*) durch den Schmuck ihres himmlischen Bräutigams. Beides, das Niedrige wie die Hoheit, nennt Bernhard schön (*pulchra*), schließlich sei es auch die Sonne, d.h. der Eifer für die Gerechtigkeit und die Liebe, welche die Braut verbrenne und damit schwarz mache. Darum, so Bernhard wiederum in der 28. Predigt, sei Christus für die entstellte Seele, die noch zu sehr an den irdischen Sinnen hänge, zum Entstellten geworden, damit sie im Glauben, der vom Hören auf das Wort Christi herrühre, gläubig und gehorsam und somit schön werde, um denjenigen im Himmel zu sehen und zu berühren, der dann rot wie die Rosenblüten und weiß wie die Lilien (**Hoheslied 5,10**) sein werde. Das Hören auf das Wort dient der Reinigung der Sinne für ihre eschatologische Bestimmung.

Erfahrung des Wortes

Bernhard beansprucht keine exklusive Gotteserfahrung, sondern lediglich eine solche, die jedem zugänglich ist, der wahrhaftig danach sucht. So erweist sich

Bernhard als Deuter von Situationen der geistigen Trockenheit ebenso wie solchen, die noch gar nicht als Anspruch Gottes erkannt worden waren. Dabei unterscheidet Bernhard durchaus zwischen den irdischen Erfahrungen und der endgültigen Schau, doch hinterlassen die Erfahrungen bleibende Wirkungen in der Seele des Menschen. Diese sollen zur Vermählung der bräutlichen Seele mit ihrem Bräutigam Christus führen und damit die Einung der Menschheit mit dem *Wort* fortführen, das in der Inkarnation in die Welt gesandt wurde. Vollendet wird eine solche Einung in den Momenten des Hingerissenwerdens (*raptus*) und des Außersichseins (*excessus*), die einen Zustand vollkommener Liebe darstellen und anfanghaft jene Daseinsweise antizipieren, die erst ein Leben mit Gott nach dem irdischen Weg ermöglicht. Der irdische Mensch würde einen solchen Zustand nicht ertragen können, deswegen sind solche Momente auch nur plötzlich (*raptim*) und kurz. Durch den andauernden Kontakt mit Gott in der Kontemplation des Gotteswortes jedoch erfährt der Mensch im Inneren der Seele die Süße Gottes. Erst auf der letzten, eschatologischen Stufe der Erhebung hindert nicht einmal mehr sein Körper den Menschen an der völligen Konzentration auf Gott. Bis dahin ist die Erinnerung an das irdische Leben Christi und seine Lehren, welche sich in der Heiligen Schrift finden, bedeutsam für die fortgesetzte Fokussierung auf die Liebe des Menschen zu Gott.

Auslöser dieser Erfahrungen ist die Erfahrung des einen *Wortes* Gottes im Wort der Schrift. Bernhard weist dem Hörsinn einen zeitlichen Vorrang vor den anderen Sinnen zu, wenn er deren Qualitäten auch durchaus zu schätzen weiß. Und doch beginnt der Glaube bei dem, der in der Schrift zu Wort kommt sowie bei demjenigen, der die in der Schrift niedergelegten Erfahrungen im Lichte seiner eigenen Erfahrung auslegt. Im Medium der Schrift ist die Erfahrung des Allerschönsten zur allgemeinen Wahrheit transformiert, ließe sich mit Walter Benjamin sagen (vgl. Habermas, Kritik). Über die Schrift, über die Kulturtechniken des Lesens und Hörens ergreift die Schönheit des Bräutigams nach und nach Besitz von der Seele als seiner Braut. Es ist nur plausibel, wenn Bernhard entsprechend vor allem warnt, was die lesenden Brüder von der Schrift ablenken könnte.

Das Wort und der Codex

Immer wieder wurde dort, wo es um die bernhardinischen Urteile zur Kunst ging, auf die Buchproduktion in Cîteaux zur Zeit des Abtes Stephen Harding († 1134) hingewiesen, auf die vierbändige sog. Bibel von Cîteaux, die um 1109 fertiggestellt wurde, wie auch auf die Abschrift der *Moralia in Ijob* Gregors des Großen von 1111. Weitere 340 Manuskripte aus Cîteaux sind bis heute erhalten. Die reichen, mit Gold versetzten Illuminationen dürften Bernhard und seinen Gefährten durchaus noch ungewöhnlich erschienen sein, tauchte die häufigere Verwendung von Gold doch erst um 1100 in der französischen Buchmalerei überhaupt auf und konnte deswegen auch noch als Neuerung gelten, die der strengen Auslegung der Benediktsregel nicht entsprach. Bernhards Vorstellungen von zisterziensischer Kunstproduktion führten dazu, dass dort, wo diese Vorstellung rezipiert wurde, auch die figürliche Buchmalerei weitgehend eliminiert wurde. Um 1150 findet das Gebot der Einfarbig-

keit des geschriebenen Wortes und das Verbot der Buchmalerei – gleiches gilt für Glasfenster – seinen Eingang in die Statuten der Zisterzienser: *Litterae unius coloris fiant, et non depictae* [...] (vgl. Frese, S. 95–103). Bernhards Fokus liegt, wie gesehen, völlig auf der Schrift, auf dem geschriebenen Wort; frühe Ausnahmen wie die Bibel von Heisterbach (Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. fol. 379, um 1240) lassen sich in den Zisterzen zwar nachweisen, ihre dortige Produktion kann aber nicht bewiesen werden. Vielmehr weist Walter Cahn auf Handschriften des *Speculum Virginum* (London, British Library, Arundel Ms. 44; Troyes, Bibliothèque municipale, Ms. 252) wie auf Bibeln aus Clairvaux und Morimond hin, die zwar auch bebildert sind, diese Bilder jedoch lediglich in unterschiedlich farbigen Tinten ausgeführt wurden. Allerdings ist der Befund nicht einheitlich, es lassen sich auch Handschriften nachweisen, die eben nicht den Regeln der Schlichtheit entsprechen, was Cahn dazu bringt, die Überlieferungssituation als verwirrend („confusing state of affair“) (Cahn, S. 155) zu bezeichnen. Eine mögliche Erklärung könnte der Kontakt mit Schenkungen von Objekten sein, die außerhalb der Klöster produziert wurden; ein Beispiel hierfür sind die Buchschenkungen Heinrichs, Sohn von Ludwig VI. († 1137), der 1145 in das Kloster von Clairvaux eintrat; es lassen sich daneben auch Manuskripte finden, die etwa in Clairvaux geschrieben, aber außerhalb des Klosters illuminiert wurden: „It thus seems that the reality of Cistercian practice in the sphere of book illuminations was rather different from what stern pronouncements of the Statutes would lead us to believe“, resümiert Walter Cahn (S. 164). Ausgehend von den zisterziensischen Schriften zu den Bildern von Bernhard, vor allem der *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, aber auch von Aelred von Rievaulx und Wilhelm von Saint-Thierry, aber auch Kapitelbeschlüssen von Cîteaux, kommt Tobias Frese (bes. S. 105–111) zu ähnlichen Ergebnissen, wenn auch vor dem konkreten Hintergrund der jeweiligen monastischen Gemeinschaft.

Statt auf die eigentlichen Illuminationen soll im Folgenden jedoch kurz auf Initialen und andere visuelle Rahmungen eingegangen werden. Im Gegensatz zu den eigentlichen Illuminationen dienen diese als Paratext, als Zwischenraum und Schwelle innerhalb des Codex; sie verweisen nicht zuletzt auf den Codex als Raum und Gesamtkunstwerk, innerhalb dessen sich ein komplexes Beziehungsnetzwerk aus Rahmung und Text, von Textseiten untereinander, Einband und Kontext des jeweiligen Buches ausspannt. Auch die jeweiligen Produktionsbedingungen zwischen klösterlichem Skriptorium und außerklösterlichen Werkstätten sind hierbei von Bedeutung. Dieses komplexe Verhältnis innerhalb eines Codex hat dazu geführt, auch die Produzenten einer Handschrift unter einem weiter gefassten Begriff der Autorenschaft zu subsumieren, vor allem auch deswegen, weil bei ihnen eine Sensibilität für die Frage nach der Autorenschaft des Textes und dessen Autorisierung zu finden ist.

Derart komplexe Geflechte lassen sich im Folgenden natürlich nicht darstellen. Dabei ist die frühe Überlieferungssituation von Codices aus Clairvaux durch das Fragment eines Kataloges des 12. Jahrhunderts (Troyes, Bibliothèque municipale Ms. 32, fol. 1r-v) durchaus so gut, dass sich zahlreiche der insgesamt 90 gelisteten Bücher noch identifizieren lassen (Vernet, Bd. 1, S. 347–356). Es fällt dabei auf, dass die gelisteten Bibelhandschriften sowie die Bücher des Augustinus, Origenes, Hilarius, Ambrosius und Hieronymus durchweg ohne großformatige Illuminationen



Abb. 1: O-Initiale, Hoheslied, Bibel des hl. Bernhard (Troyes, Bibliothèque municipale, Ms. 458, Bd. 2, fol. 34)

auskommen, sondern lediglich mehr oder weniger aufwendig ausgeführte Initialen oder Bordüren aufweisen. Dazu zählt auch die zweibändige sog. Bibel des hl. Bernhard (Troyes, Bibliothèque municipale Ms. 458¹⁻²), die mehrere Initialen mit figürlichen Darstellungen aufweist, so beispielsweise für das Hohelied: Die O-Initiale zeigt Braut und Bräutigam in gegenseitiger Umarmung (Troyes, Bibliothèque municipale Ms. 458, Bd. 2, fol. 34; s. Abb. 1). Die Initiale, welche die Höhe von neun Textzeilen einnimmt, bereitet das Lesen durch das Sehen vor, sie lenkt die Aufmerksamkeit auf den Text des Buches, indem sie seine Kernaussage

illustriert. Die Blicklenkung gilt dem Wort und den Bildern, die durch das Wort im Leser produziert werden. Zugleich bedeutet der Verzicht auf eine ausgefeilte Rahmung auch einen leichteren Einstieg in den Text, der nicht die materielle Qualität des Manuskripts und des darauf geschriebenen Wortes hervorhebt, sondern eben das Wort, das beim Lesen über Auge und Ohr aufgenommen wird. Der Sehsinn wird in den Dienst des zu lesenden Wortes genommen.

Man möchte daher sagen: nicht das geschriebene, sondern das sich in den Leser hinein inkarnierende Wort steht bei den frühen Manuskripten aus Clairvaux im Vordergrund, ganz entsprechend den von uns untersuchten Stellen aus Bernhards Schriften und Predigten. Auch eine andere Initiale aus dieser Bibel, das „E“ am Beginn des Buches Jona (ebd., Bd. 1, fol. 232) (Vernet, Bd. 2, Pl. III), zeigt lediglich den Propheten Jona, der vom Schiff ins Meer geworfen wird. Das Katalogfragment listet lediglich zwei Werke des hl. Augustinus, in denen Rahmen für nicht ausgeführte Bilder zu finden sind. In einem Fall ist dies sogar das Frontispiz und es bleibt zu überlegen, warum die Bilder nicht einmal nachträglich ausgeführt wurden (Vernet, Bd. 1, S. 350. 351. 394. 413). Zugleich ist aber auffällig, dass auch der Katalog des Pierre de Virey von 1472 unter den Bibelhandschriften lediglich eine einzige im 12. und 13. Jahrhundert entstandene Handschrift führt, die eine Kreuzigungsminiatur aufweist (Troyes, Bibliothèque municipale Ms. 1690, fol. 108) (Vernet, Bd. 1, S. 72; Bd. 2, S. 88). Wenn auch Wilhelm von Saint-Thierry den Vorteil materieller Bilder für Novizen erwähnt, Aelred von Rievaulx wiederum vor der *curiositas* warnt, welche die Augenlust mit sich bringe – das eigentliche Erkennen scheint jedenfalls in Clairvaux lange den mentalen Bildern vorbehalten gewesen zu sein. Nigel Palmer hat nach Schriften von Wilhelm, Aelred von Rievaulx oder auch Caesarius von Heisterbach zugleich darauf aufmerksam gemacht, dass man sich diese mentalen Bilder nicht in erster Linie als visuelles Geschehen vorstellen sollte, sondern vor allem unter dem Aspekt des affektiven Erlebens (Palmer, bes. S. 116) – auch hier

analog zu Bernhards Aufforderung, das Gehörte auch in die eigenen *affectiones* übergehen zu lassen.

Freilich lassen sich zu den erwähnten Codices aus Clairvaux zahlreiche Gegenbeispiele aufführen, eine Allgemeingültigkeit dieser Beobachtungen ist daher auch nicht intendiert. Es erscheint aber durchaus bemerkenswert, wie sich die wortzentrierte Theologie Bernhards auf die Art der Buchproduktion in seinem unmittelbaren Wirkungsfeld auswirkte. Die Wirkungen des gelesenen und gehörten Wortes bedurften nicht zwangsläufig großformatiger Illuminationen, das *Wort* Christus selbst formte durch die Worte der Heiligen Schrift die Seele des Mönches und ihre Affekte. Die historisierenden Initialen, die sich in Büchern des 12. Jahrhunderts in der Bibliothek von Clairvaux nachweisen lassen, gehen, so scheint es, nicht über den Inhalt des eigentlichen Textes hinaus, sie unterliegen dem eigentlichen Zweck einer Blicklenkung auf den Anfang. Andere Klöster haben andere, pragmatische Lösungen gefunden, die nicht zuletzt die Netzwerke der jeweiligen Abtei widerspiegeln. Z.T. haben solche Pragmatismen auch ihren Niederschlag in den Beschlüssen des Generalkapitels gefunden: So weist Jens Ruffer (S. 136) darauf hin, dass das Gebot der figürlichen Initialen bereits in den Redaktionen des *Libellus Diffinitionum* von 1237 und 1257 nicht mehr wiederholt wurde. Ihren utopischen Anspruch der Einfachheit haben die Zisterzienser jedoch nie aufgegeben. Bernhards Position war auch innerhalb des eigenen Ordens eine Extremposition, die jedoch in Clairvaux selbst lange befolgt worden zu sein scheint. Das Charisma des Heiligen, so scheint es, tradierte auch dessen Position, wie eine Erfahrung der Schönheit des Bräutigams im Bild der Schrift für die Angleichung der Seele überliefert werden sollte. Schließlich, so verbildlicht es eine Sammelhandschrift aus Tours von 1474 (Bibliothèque nationale, Paris, Ms. fr. 916, fol. 1r) gilt Bernhard selbst als ein begnadeter und authentischer Ausleger der Schrift: Das Bild zeigt den Heiligen in einer Schreibstube; im Vordergrund unterweist Jesus eine Menschenmenge und die Apostel, während Bernhard die Unterweisungen Jesu authentisch mitschreibt (Hammer, S. 198f.).

Für die Schönheit dessen, von dem die Rede ist, sprechen die Worte an sich und nicht die Bilder, welche lediglich eine affektive Ablenkung darstellen und die Augen gegenüber dem eigentlich entscheidenden Sinn, dem *auditus*, übermäßig ansprechen. Das Hören, nicht das erst in eschatologischer Hinsicht höher zu wertende Sehen lenkt die bräutliche Seele auf ihrem Weg zum Bräutigam, lenkt die Affekte zu seiner Erfahrung. Was den anderen Sinnen als schön und begehrenswert erscheint, so ließe sich Bernhards berühmte *Apologia ad Guillelmum Abbatem* zusammenfassen – weiche Kleider, süßer Wein, schmackhaftes Essen und eben auch das Gold und die Farbigkeit der Bilder –, lenkt vom Heiligen ab. Die entstellte Schönheit (*deformis formositas*) und die schöne Scheußlichkeit (*formosa deformitas*) der Monstrositäten, so Bernhard wörtlich, sind „vor den Augen der lesenden Brüder“ (*legendibus fratribus*) eine Ablenkung, welche sie lediglich reizt, die Augen von den Büchern zu wenden und das Gesetz Gottes (*lege Dei*) nicht mehr zu meditieren (Winkler 2, S. 106f.).

Dr. Andreas Matena

Lehrstuhl Fundamentaltheologie, Universität Augsburg

Quellen:

Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke lateinisch/deutsch, hrsg. von Gerhard B. Winkler, 10 Bände, Innsbruck 1990–1999 (= Winkler)

Sekundärliteratur:

Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2009

Bauer, Dieter R. u.a. (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux und der Beginn der Moderne, Innsbruck u.a. 1996

Böse, Kristin: Von den Rändern gedacht. Visuelle Rahmungsstrategien in Handschriften der iberischen Halbinsel, Studien zur mittelalterlichen Kunst 8, Köln u.a. 2019

Cahn, Walter: The Rule and the Book. Cistercian Book Illuminations in Burgundy and Champagne; in: Verdon, Timothy G. (Hrsg.): Monasticism and the Arts, Syracuse, NY 1984, S. 139–172

Dinzelbacher, Peter: Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte, Paderborn u.a. 2007

Döbler, Marvin: Die Mystik und die Sinne. Eine religionshistorische Untersuchung am Beispiel Bernhards von Clairvaux, Beiträge zur europäischen Religionsgeschichte 2, Göttingen 2013

Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 6, Wiesbaden 1994

Frese, Tobias: Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologia im monastischen Diskurs, Bamberg 2006

Gilson, Etienne: Die Mystik des heiligen Bernhard von Clairvaux, Wittlich 1936

Habermas, Jürgen: Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins; in: Unseld, Siegfried (Hrsg.), Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt/Main 1972, S. 173–223

Hammer, Gabriel: Bernhard von Clairvaux in der Buchmalerei. Darstellung des Zisterzienserabtes in Handschriften von 1135–1630, Regensburg 2009

Köpf, Ulrich: Religiöse Erfahrung in der Theologie Bernhards von Clairvaux, Beiträge zur Historischen Theologie 61, Tübingen 1980

Köpf, Ulrich: Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Bernhards von Clairvaux. Forschungsstand und Forschungsaufgaben; in: Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 5–65

Köpf, Ulrich: Monastische und scholastische Theologie; in: Bauer, Dieter R. u.a. (Hrsg.), Bernhard von Clairvaux und der Beginn der

Moderne, Innsbruck u.a. 1996, S. 96–135

Köpf, Ulrich: Schriftauslegung als Ort der Kreuzestheologie Bernhards von Clairvaux; in: Bauer, Dieter R. u.a. (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux und der Beginn der Moderne, Innsbruck u.a. 1996, S. 194–213

Köpf, Ulrich: Martin Luther. Der Reformator und sein Werk, Stuttgart 2015

Langer, Otto: Affekt und Ratio in der Mystik Bernhards von Clairvaux; in: Bauer, Dieter R. u.a. (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux und der Beginn der Moderne, Innsbruck u.a. 1996, S. 136–150

Leclercq, Jean: Bernhard von Clairvaux. Ein Mann prägt seine Zeit, München 1990

Lohse, Bernhard: Luther und Bernhard von Clairvaux; in: Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 271–301

Matena, Andreas: Noli me tangere – Tange et vide. Das Motiv der *ministra curiositas* in der Auslegung der Magdalenen- und Thomasperikope; in: Baisch, Martin u.a. (Hrsg.): Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens, Rombach Wissenschaften, Reihe *Scenae* 12, Freiburg i.Br. u.a. 2010, S. 87–103

Mölich, Georg u.a. (Hrsg.): Die Zisterzienser im Mittelalter, Köln u.a. 2017

Nilgen, Ursula: Historischer Schriftsinn und ironische Weltbetrachtung. Buchmalerei im frühen Cîteaux und der Stein des Anstoßes; in: Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 67–140

Palmer, Nigel F.: Die Zisterzienser und die Bildkünste. Buchilluminationen für Zisterzienserinnen im 13. und 14. Jahrhundert; in: Mölich, Georg u.a. (Hrsg.): Die Zisterzienser im Mittelalter, Köln u.a. 2017, S. 113–130

Rexroth, Frank: Fröhliche Scholastik. Die Wissenschaft des Mittelalters, München 2018

Rüffer, Jens: Die Bildpolitik der Zisterzienser. Widersprüche und Missverständnisse; in: Mölich, Georg u.a. (Hrsg.): Die Zisterzienser im Mittelalter, Köln u.a. 2017, S. 131–148

Sammer, Marianne: Bernhard von Clairvaux begegnen, Augsburg 2006

Schellenberger, Bernardin: Bernhard von Clairvaux, Olten 1982

Uelsberg, Gabriele u.a. (Hrsg.): Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster, Bonn 2017

Vernet, André: La Bibliothèque de l'Abbaye de Clairvaux du XIII^e au XVIII^e siècle, 2 Bde., Paris 1979/1997

Winkler, Gerhard B.: Die Bernhardrezeption bei Erasmus von Rotterdam; in: Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 261–270

יהיה



DE
TESTAMENTO
D. M.
LUTHER

Katalog-Teil

ALS
ST
AMMENT,
regh
PART:
TERVUM.





1.

„Seh' ich den Himmel, das Werk deiner Finger ...“

(Psalm 8,4)

Sehen und Schöpfung

Die Natur drängt sich als Gegenstand von Wahrnehmung, Beschreibung, Darstellung geradezu auf. Sie umgibt uns und ist bereits am eigenen Leib erfahrbar. Damit Natur als Schöpfung erkannt und bekannt wird, bedarf es jedoch mehr. Mit Illustrationen wollten die Künstler die Augen öffnen dazu, das Natürliche nicht nur in und an sich zu sehen, sondern als begründet, durchwirkt und zielgerichtet auf einen größeren Zusammenhang hin. Bilder helfen zu einem sich öffnenden Sehen, zu einem Sehen in Beziehung. Aus Bildern des bloßen Sehens werden Bilder des Glaubens und so kommt es zu einem betenden Sehen.

Betendes Sehen

Der Augsburger Künstler Johann Christoph Kolb (1680–1743) übersetzte Luthers Erkenntnis, dass die Psalmen „ein kleine Biblia“ seien, in künstlerische Darstellungsformen. Luther äußerte sich so in der Vorrede zum Psalter in seiner „Ausgabe letzter Hand“ von 1545 (vgl. Bb deutsch 1545 01, Bl. CCLXXXVIIIv) und das wurde v.a. in Zürcher Separatausgaben der Psalmen zur titelgebenden Formulierung (z.B. „Die Kleine Bibel: Oder der Psalter Davids“). Gemeint war: In den Psalmen begegnet in verdichteter Weise die gesamte Heilsgeschichte, werden alle Aspekte der Beziehung zwischen Gott und Mensch an- und ausgesprochen. Das Besondere der Psalmen besteht darin, dass hier nicht nur von Gottes Wirken in dritter Person erzählt oder durch Propheten übermittelte Rede Gottes zitiert wird, sondern dass Reden über Gott als Kommunikation mit Gott im Gebet geschieht. Erkenntnis von Wesen und Wirken Gottes wird – so zeigen es die Psalmen – nicht losgelöst von der Beziehung zu Gott zuteil. Die Psalmen stehen für den Widerfahrnischarakter geistlicher Erkenntnis. Gottes- und darin auch Selbsterkenntnis kommt zustande durch den Vollzug von Gebet – in unterschiedlichen Formen wie Klage, Lob, Bekenntnis, Buße, Dank. Darin liegt eine strukturelle Brücke zur Wirkweise des Bildes, das auf Kontemplation, Betrachtung, Öffnung, weniger auf distanzierte Analyse abzielt. Trotzdem war die Präsentation von Illustrationen zu sämtlichen Einzelpsalmen eine künstlerische Rarität.

Die motivische Besonderheit der bildlichen Verarbeitung des achten Psalms, nämlich die Verknüpfung von Schöpfung und Passion, beruht auf einer älteren Lesart von Psalm 8,6, wie sie seit der erwähnten Lutherbibel-Ausgabe von 1545 lange maßgeblich war: „Du wirst jn lassen eine kleine Zeit von Gott verlassen sein“ (Bl. CCXCIV) (Lutherbibel 1984: „Du hast ihn wenig niedriger gemacht als Gott“). Kolb bezog dies – auch durch das Schriftband neben Christi Mund – auf das Erlebnis der Gottverlassenheit im Todeskampf am Kreuz (**Matthäus 27,46**). Das Wort vom Kreuz galt vielen als Ärgernis oder Torheit (**1. Korinther 1,18ff.**), weil gerade im Kreuzestod als dem tiefstmöglichen Zustand der Erniedrigung paradoxerweise der Sieg über den Tod und die Macht der Sünde begründet lag. Am oberen Bildrand erkennt der Betrachter eine Krönungsszene, die in dieser Zusammenstellung sowohl auf die schlussendliche Erhöhung des zuvor erniedrigten Christus (**Philipp 2,9**) anspielt als auch auf das, was man später als „Menschenwürde“ bezeichnet. „Mit Ehre und Herrlichkeit hast du ihn gekrönt“ (**Psalm 8,6b**). Der Mensch erkennt sich selbst in der Wahrnehmung der Vergleichs- und Bezugspunkte.

Der Psalm beginnt mit dem Staunen über das Gewaltige und Erhabene des Schöpfers und der Schöpfung in ihrer Gesamtheit und Vielfalt (**Psalm 8,2.4.10**). Angesichts der auch bildlich präsentierten Flora und Fauna, von Bergen und Meer ist der Ruf verständlich: „Was ist der Mensch, dass du an ihn denkst?“ (**Psalm 8,5**). Im Hinblick auf Bedürftigkeit und Begrenztheit eigener Möglichkeit bleiben die Menschen „Kinder und Säuglinge“, die eben durch ihre dankbare Unbedarftheit zum Lobe Gottes beitragen (**Psalm 8,3**) – und von Kolb als herumtollende Schar vor Augen geführt werden. Aber das Kind wird König, nicht aus eigener Machtfülle, sondern durch Würdigung von Gott her, durch verliehene und zu verantwortende Macht. Die Menschen stehen durch den Herrschaftsauftrag („Du hast ihn als Herrscher eingesetzt“) in einer Beziehung zu den Mitgeschöpfen (**Psalm 8,7**), sehen sich jedoch dabei an Gott, den sie als „unser Herrscher“ anrufen (**Psalm 8,10**), gebunden.

Indem der Betrachter dieses Bild sah und den darunter abgedruckten Psalmtext mitbetete, sollte er sich als in zweifacher Weise bedürftig wie beschenkt erfahren. Als Geschöpf ist er sowohl zerbrechlich, klein, gering als auch zugleich

**Kolb, Johann Christoph (Hrsg.):
Neuer Bilder-Psalter, Das ist: Alle
von Luthero verdeutschte Weiss-
sagungs- Lehr, Buß- Bett-, Klag-
und Danck-Psalmen deß Hoche-
leuchten Königs und Propheten
Davids. Nach ihrem fürnehmsten
Jnnhalt in Anmuthigen Bilder
Augsburg: Zacharias, 1710
B deutsch 1710 01**

Der VIII. Psalm.

Ist eine Weissagung vom Leiden und der Herrlichkeit Christi / und wie er ihm werde eine Kirche sammeln von den Unmündigen.

.8



1. Ein Psalm Davids / vorzusingen
auf der Cithith.

2. **H**ERR unser Herrscher / wie herrlich ist dein
Name in allen Landen / da man dir dancket
im Himmel.

3. Aus dem Munde der jungen Kinder und
Säuglingen hast du eine Macht zugericht / umb dei-
ner Feinde willen / daß du vertilgest den Feind und
den Nachgierigen.

B 2

4. Dann

durch Zuwendung und Beauftragung gewürdigt. Der gekreuzigte Christus weist zudem auf den „fröhlichen Wechsel und Tausch“ (Luther) hin. Das Herabsteigen des Gottessohns bis zum Äußersten ermöglicht die Erhöhung des gefallenem, erlösungsbedürftigen Menschen.

Schöpferisches Wort Gottes und Inkarnation

Diese handliche Ausgabe des Neuen Testaments in Luthers Übersetzung enthält neben Darstellungen zu den Evangelisten auch Illustrationen zu den Sonntagsevangelien. Die Zuordnung zu den Sonntagen des Kirchenjahres knüpfte an die Tradition der bebilderten Plenarien aus vorreformatorischer Zeit an. Wittenberger Drucker brachten separat illustrierte Ausgaben von Luthers Postillen (Predigten) einerseits und Bibeln andererseits heraus, in denen Einzeltexte der Evangelien nicht illustriert waren. Luther hatte Bedenken gegen eine Fokussierung auf die Perikopen der Schriftlesung zu Lasten der übrigen Texte der Evangelien. In Abgrenzung von Wittenberg pflegten die Straßburger Drucker eine reiche Tradition der Buchillustration, zumal bei theologischem Schrifttum. In der Verknüpfung der Illustrationen mit den Sonntagen des Kirchenjahres kam eine wesentliche Einsicht zum Ausdruck: Glauben entsteht nicht aus sich heraus, sondern hat einen Ort, lebt aus Begegnung. Text und Bild entfalten ihre Wirkung in einem liturgischen Rahmen.

Im Summarium zum Prolog des Johannesevangeliums (1,1-18) verdeutlichte der reformierte Theologe David Pareus (1548–1622), inwiefern in den Evangelien auch die Schöpfung thematisiert wird: „Das ewige Wort / durch welches alle Creaturen erschaffen sein / ist Fleisch geworden“. Inkarnation und Schöpfung sind ineinander verschränkt. Der Sohn Gottes geht in die Welt ein, ohne darin aufzugehen. Das ist nur dem möglich, der aufgrund seiner schöpferischen Macht nicht an die von ihm gesetzten Begrenzungen gebunden ist. Der vermutlich von Tobias Stimmer (1539–1584) stammende Holzschnitt, hier in einem kolorierten Exemplar, präsentierte Gott Vater mit der Weltkugel als ikonographisches Attribut. Die anthropomorphe Gottesdarstellung unterstreicht die mit Schöpfung und Inkarnation frei gewählte Nähe Gottes zur Welt. Das wehende Gewand deutet die Dynamik des Geschehens an. Wolken und Engelscharen stehen für die Transzendenz Gottes. Die Bildszene besagt: Gott bleibt unterschieden und vorgängig zur Schöpfung. Als derjenige, der den Anfang setzt („Im Anfang war das Wort“), hat er selbst keinen Anfang. Die Identität von Gott und Wort („Gott war das Wort“) schlägt wiederum die Brücke zur Schöpfungserzählung (**Genesis 1,1-2,4a**). „Gott sprach“, so wird jeweils ein neuer Abschnitt eingeleitet. Gottes Sprechen wirkt primär nicht deskriptiv (beschreibend-feststellend) oder präskriptiv (anordnend), sondern schöpferisch: Indem Gott redet, geschieht das Gesagte. Gottes Wort enthält und vollzieht, was es sagt.

Luther, Martin (Übers.): Das Neue Testament. Jetzund ordenlich in gewisse versicul abgetheylt, vn[d] mit darauff gerichtten Summarien [...] vnd schönen Figuren sampt eynem Register [...] zugericht
Straßburg: Theodosius Rihel, 1588
B deutsch 1588 01

dasselbige ist nichts gemacht / was gemacht ist.
In ihm war das Leben / vnd das Leben war das

4



Licht der Menschen / Vnd das Licht scheinet in
der Finsternis / vnd die Finsternis habens nicht
begriffen.

Matt. 3. 2.
Marc. 1. 2.
Luc. 3. 2.

Es ward eyn Mensch von Gott gesand / der hieß
Johannes. Derselbige kam zum Zeugnis /
daß er von dem Licht zeugete / auff daß sie alle
durch ihn glaubten. Er war nicht das Licht / son-
dern daß er zeugete von dem Licht. Das war
das warhafftige Licht / welches ^a alle Menschen
erleuchtet / die in diese Welt kommen. Es war in
der Welt / vnd die Welt ist durch dasselbige ge-
macht / vnd die Welt kante es nicht.

a (Alle Menschen) Das ist / Christus ist das Licht der Welt / der
selbige erleuchtet durchs Euangelium alle Menschen. Denn es wirt
allen Creaturen geprediget / vnd allen fürgetragen / die Menschen
sind vnd werden.

Er kam in sein Eygenthumb / vnd die seinen na-
men ihn nicht auff. Wie viel ihn aber auffna-
men / denen gab er macht Gottes Kinder zu wer-
den / die an seinen Namen glauben. Welche nicht
von dem Geblüt / noch von dē willen des Fleysches /
noch

Gottesebenbildlichkeit des Menschen

Illustrierte Miniaturbücher waren für die barocke Buchkunst mit ihrer Vorliebe für das Verspielte nicht untypisch. Sie wurden häufig zu Objekten weiblicher Sammelleidenschaft, zumal wenn wie in diesem Fall auch Künstlerinnen an ihrer Produktion beteiligt waren. Johanna Christina sowie Maria Magdalena Küsel waren Töchter des Augsburger Kupferstechers Melchior Küsel (1626–1683), der seinerseits eine Tochter seines Lehrers Matthäus Merian d.Ä. (1593–1650) geheiratet hatte. Die Küsel-Töchter orientierten sich an ihrem bekannten Großvater und schnitten die Illustrationen Merians nach, allerdings mit Modifikationen, die durch das Kleinstformat notwendig wurden.

Schöpfung und Sündenfall waren dabei sieben aufeinanderfolgende Stiche gewidmet. Zentral ist das vierte Bild zur Erschaffung des Menschen (**Genesis 2,7**). Der erste und zweite Schöpfungsbericht wurden miteinander verknüpft. Motivisch geht es hier weniger um die Formung aus Erde, um den Schöpfer als Töpfer, als um die besondere Beziehung des Menschen zu Gott: „Gott schuf also den Menschen als sein Abbild“ (**Genesis 1,27a**). Der Mensch steht inmitten einer Schar unterschiedlichster Tiere. Anders als die Tiere sind Kopf und Augen des Menschen nach oben, zu den Wolken hin gerichtet, aus denen Gott in worthafter Weise, als hebräisches Tetragramm (Jahwe als Gottesname), aufstrahlt. Im Zusammenhang des Schöpfungsgeschehens ist klar: Das Wort ist nicht rein symbolisch zu verstehen und der Name ist mit Wesen und Wirkung verbunden. Die primäre Beziehung des Menschen wird durch die Gottesebenbildlichkeit definiert und bestimmt alle anderen Beziehungen, sowohl die zu den Tieren als Mitgeschöpfen als auch die zu den anderen Menschen und zu sich selbst. Indem der Betrachter des Bildes diesen Vorgang verinnerlicht, weiß er sich als Mensch vorgängig zu allem anderen Tun und Denken auf Gott bezogen.

Die mit der Gottesebenbildlichkeit einhergehende geschlechtliche Bipolarität (**Genesis 1,27b**: „Als Mann und Frau schuf er sie“) wird als separate Szene im darauf folgenden Bild zur Erschaffung der Frau vor Augen geführt.

Für das Miniaturbuch in zwei Bänden wurden passgenaue, mit floralen Motiven bemalte Buchkassetten hergestellt.

**Küsel, Johanna Christina ; Küsel, Maria Magdalena:
Deß Alten Testaments Mittler
Augsburg ca. 1690
B graph. 1690 01-1**

Literatur:

Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts, Bd. XX, 1–263, Amsterdam 1977

GEN. II.



Erschaffung des Menschen.

4





Hij begint Genesis dat ijerste boeck : en is vā der schepnis der werlt: en des mÿsche.

In dem anbegyn schoep got hemell en erde. Mer die erde was ledich en ydell. en die dupster misse waren vp de aensicht des affgionts: dat is vp den aensicht der elementen die do waren vnuerscheiden. I en die geist gaets wart geuoirt bauen die waeter. En got die sprak Dat licht werde: en dat licht wart. En got die sach dat dat licht guet was: en hij deilden dat licht van der dupsternissen: en dat licht noemde hi den dach: en die dusternisse die nacht en die auent en morgen wart eyn dach. Ende got die sprak. Dat firmament

werde in den middel der watern: en hy schepden die waeter van den waceren. Ende got maecte dat firmament en deilden die watern die dat waer vnder de firmament. van de die dat waer boue de firmament en dat geschach also. En got noemde dat firmament de hemel en dat wart die auent en die morgen die ander dach. En got sprak ander werff De watern die vnder de hemel sin werden vergaderet an ein stat: en verschynne die doorn ebeit. En dat geschach also. ende got hete die doerichypt dat ertuk en die vergaderinge der watern hete hi dat mer: en got sach dat dat gud was en sprak. Die erde groye groiende krupt en dat saet maek: ende holt dat appel d'ueghe na sinen kunne: des saet sy in em selft vp der



Mikrokosmos und Makrokosmos, Diesseits und Jenseits

Biblia <niederdeutsch>
Köln: Heinrich Quentell, um 1478
(GW 4308)
Bb niederdt. 1478 02-1

Heinrich Quentell druckte die volkssprachliche Bibel in einer ostfälischen und in der hier vorliegenden westmünsterländischen, früher niederrheinisch genannten Version. Die Übersetzung beruhte auf der lateinischen Vulgata. Zu den Holzschnitten heißt es in der Vorrede, es handele sich um Bilder, wie sie seit alters her („van oldes ouck“) noch heute in vielen Kirchen und Klöstern gemalt stehen (Bl. 2r). Dies betrifft die Komposition, insofern die szenische Mehrgliedrigkeit der Altarmalerei in die Gestaltung der auf ein Blatt beschränkten Illustrationen übertragen wurde. Angesprochen wurde damit aber auch die Traditionsverbundenheit, hinter der die meist anonym bleibenden Künstlerpersönlichkeiten zurücktraten. Sich motivisch und technisch an Vorbilder anzuschließen, führte nicht zu Plagiatsvorwürfen, sondern galt als Garant der Rechtgläubigkeit und Authentizität. So knüpften die Holzschnitte der Kölner Bibel an Miniaturen einer spätmittelalterlichen Handschriftengruppe an (Schmidt, S. 66) und prägten ihrerseits die Bibelillustration bis in die Reformationszeit hinein (Eichenberger, S. 66.91).

Das vielfarbige Luxuskolorit der Schöpfungsdarstellung erleichtert die Unterscheidung der zusammengestellten Einzelmotive. Gott Vater als Hauptfigur tritt zweimal auf: als Schöpfer des Gesamtkosmos mit erhobenen Händen und strahlenartig aus seinem Mund geblasenem Odem sowie in unmittelbarer Zuwendung bei der Erschaffung Evas (**Genesis 2,21-23**). Die Darstellungsweise, Eva gleichsam aus Adams Leib zu ziehen, war in der mittelalterlichen Kunst weit verbreitet. Vögel und Landtiere umgeben das Menschenpaar. Ringförmig nach außen folgen Darstellungen der Weltmeere und Meerestiere sowie der Wolken und Gestirne. Den äußersten Ring bilden Engel im Gebetsgestus. Die Ecken werden durch die figürlich symbolisierten Himmelsrichtungen ausgefüllt (vgl. Eichenberger, S. 12). Der Mikrokosmos des Menschenpaares wurde dadurch gestuft auf den Makrokosmos der übrigen Schöpfung in ihrer größtmöglichen Weite bezogen. Zugleich markieren die Wolkenbänder und die Engelschar eine für die Geschöpfe aus eigener Kraft unüberschreitbare Grenze. Natur ist nur dann Schöpfung, die Welt nur dann geschaffen, wenn sie nicht immer schon und aus sich heraus besteht, sondern sich verdankt, unterscheidbar bleibt von ihrem Schöpfer. Dies wurde vereinfacht und einprägsam, aber detailreich durch ein Zwei-Sphären-Modell vor Augen gemalt.

Die Zuwendung Gottes zur Welt, sein sozusagen weltoffenes Verhalten wurde künstlerisch auch durch die Randleisten im französisch-niederländischen Stil ausgedrückt. Im spätgotischen Rankenwerk erkennt man Tiere und Figuren mit profaner Kleidung und Beschäftigung (z.B. Narren!). Die Szene in der unteren Leiste sollte den Bezug zu Köln als Druckort herstellen. Die Reliquien der Heiligen Drei Könige ruhen im Dom der Stadt, deren Wappen der Schildhalter emporreckt (vgl. Eichenberger, S. 68–69).

Literatur:

Eichenberger, Walter ; Wendland, Henning: Deutsche Bibeln vor Luther. Die Buchkunst der acht-zehn deutschen Bibeln zwischen 1466 und 1522, Hamburg 1977
 Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700, Basel 1962

Leib und Seele als Hinweis auf den Schöpfer

Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) schuf 750 großformatige Kupferstichtafeln für die acht Bände umfassende „Physica sacra“, die hier in einer französischen Übersetzung aus dem Lateinischen vorliegt. Der Schweizer Universalgelehrte Johann Jacob Scheuchzer (1672–1733) verfolgte als typischer Vertreter der frühen Aufklärung im deutschen Sprachraum ein apologetisches Anliegen. Mit Hilfe präziser Naturbeobachtung und deren Beschreibung in Text und Bild sollten erfahrungsbasierte, rational nachvollziehbare Argumente für die Existenz Gottes vor Augen geführt werden. Dies galt zumindest für Gott in seinem Wirken als Schöpfer und Erhalter der Welt bzw. als Garant einer universal verbindlichen Moral. Folgerichtig weniger im Blick waren die Aspekte christlichen Glaubens, die wie z.B. Auferstehung, ewiges Leben, aber auch Gnade nicht ohne das Bekenntnis zum Wunderartigen, Neuen, rational nicht Erklär- oder Erwartbaren auskommen.

Die Illustration zur Erschaffung des Menschen (Tafel XXIII) setzte dementsprechend bei dem Sicht- und Beobachtbaren an. Scheuchzer beschrieb zwar im Textkommentar ausführlich die Gottesebenenbildlichkeit, knüpfte diese an die Seele und definierte sie über die Eigenschaften Vernunft, Willensfreiheit, Unsterblichkeit (S. 31). Darstellbar war aber der Leib, den er nicht von dem besonderen Adel des Menschen ausgeschlossen sehen wollte („il ne faut pas exclure le Corps d’une si noble prérogative“, S. 31). In aristotelischer Tradition ging er von einer engen Wechselbeziehung von Leib und Seele aus. Insofern sollte der Betrachter von empirisch feststellbaren leiblichen Vorgängen auf die Struktur des Menschseins sowie Wesen und Intention des Schöpfers zurückschließen können.

Bemerkenswert an der Kupfertafel ist weniger die Darstellung Adams inmitten der Tierwelt als die in den Rahmen eingefügte Bildfolge. Die Abbildungen zur Embryonalentwicklung des Menschen stützten sich auf die Publikationen des niederländischen Anatomen Frederik Ruysch (1638–1731). Dieser präsentierte in seinem Amsterdamer Museum konservierte Leichen, auch Embryonen. Die Skelettgestalten der Kupfertafel, teils weinend, sollten auf die Vergänglichkeit hinweisen, die mit dem „Homo ex Humo“ (Mensch aus Erde, [Genesis 2,7](#)) gegeben war. Mit der Verteilung von Sterblichkeit auf den materiellen Leib und Unsterblichkeit auf die immaterielle Seele umging Scheuchzer den Zusammenhang von Sünde und Tod ([Römer 6,23](#)). Wenn andererseits selbst etwas Vergängliches wie der Leib in einer solch ausgefeilten zielführenden Weise wie hier abgebildet zustande kam, sollte der Betrachter auf die noch edlere Struktur der Seele zurückschließen können. Werden Hauptbild und Rahmenbilder aufeinander bezogen, ist auch deutlich: Der Strahl Gottes leuchtet auf die Menschen in allen Phasen, verleiht ihnen Würde. Der Mensch entwickelt sich von der Befruchtung der weiblichen Eizelle an als Mensch, nicht zum Menschen.

Literatur:

Keuchen, Marion: Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart, Göttingen 2016, S. 178–208

Scheuchzer, Johann Jacob:
**Physique Sacrée, Ou Histoire-
 Naturelle De La Bible. Bd. 1**
 Amsterdam: Pierre Schenk ; Pierre
 Mortier, 1732
 HBFb 550-1



GENESIS cap. I. v. 26. 27.

Homo ex Humo.

I. Buch Moses Cap. I. v. 26. 27.
Erzeugung und Zeugung des Menschen.

Lebendigkeit des Unverfügbaren

Einen methodisch neuen Ansatz, jedoch in bewusster Auseinandersetzung mit der Tradition der Bibelillustration verfolgt der österreichische Künstler Arnulf Rainer (* 1929). 160 Übermalungen von Reproduktionen älterer Werke von der mittelalterlichen Buchmalerei bis zu Gustave Doré (1832–1883) aus der Sammlung Burda (Baden-Baden) sind in der vorliegenden Ausgabe abgedruckt. Beispielhaft ist das zweite Bild im Schöpfungszyklus. Als Vorlage diente eine um 1250 entstandene „Bible moralisée“, in der Gott als Geometer mit einem Zirkel den Ort der Schöpfung ausmisst, Ordnung in das Chaos bringt. Rainer übermalte eine Reproduktion dieser Vorlage mit Aquarellkreide: Ein grün-gelber bzw. weißer Farbstrudel erinnert an das Planetensystem oder einen Atomkern. In die Statik der Vorlage gerät dadurch Dynamik und Lebendigkeit.

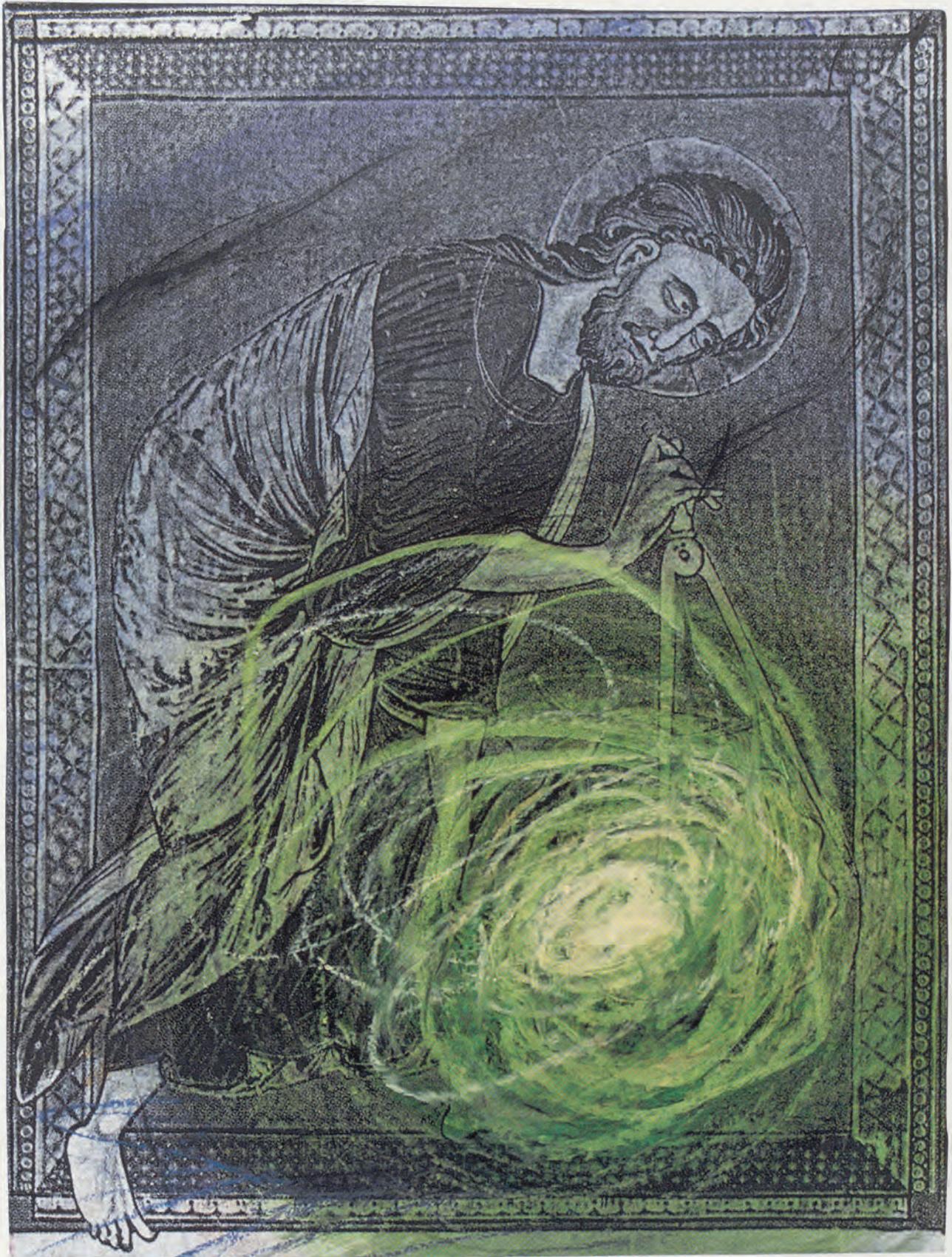
Wie der als Textgrundlage gewählte Luthertext manchmal nicht leicht zu lesen ist, so will Rainer der Bildvorlage und dem dargestellten Motiv im Zuge seiner Bearbeitung einen tieferen Sinn entlocken, quasi „im kreisenden und suchenden Schauen“ (S. 8). Mit den alten Bildvorlagen sollen auch die alten Texte durch die linearen bzw. bündelnden Übermalungen in einer – wie Rainer es verstand – intimen, diskreten Art zurückgewonnen werden. Wenn sich das alte und neue Bild überlagern, in eine Spannung treten, kommt zum Ausdruck: Gott bleibt unverfügbar, unanschaulich, ist aber erspürbar, weil er in einer konkreten Geschichte an konkreten Menschen in einer konkreten Welt handelt (vgl. S. 13.15). Gott kann allenfalls vorläufig beschrieben oder dargestellt, jedenfalls nicht verdinglicht werden, ist in seiner Lebendigkeit aber wahrzunehmen.

Rainers Übermalungen sind einerseits Kritik an früheren Bildern, betreiben andererseits aber keine Entmythologisierung. Im Gegenteil bekennt Rainer: „Mit meinen Übermalungen versuche ich, den Bildern zurückzugeben, was sie verloren haben – ihr Geheimnis“ (S. 21). Es soll gerade das zur Geltung bzw. Wirksamkeit kommen, was vom Menschen unterschieden ist, was immer auch fremd, geheimnisvoll, irrational bleibt, was transzendent und unverfügbar ist, aber doch nach dem Betrachter greift. Hierin besteht eine Parallele zum Schöpfungsgeschehen: Dieses ist unerklärlich, unfassbar, begrenzend, aber doch wirksam. Rainer geht davon aus, dass sich vor den Bildern am Künstler wie am Betrachter etwas ereignet, nämlich „Annäherung, Zurückweisung, Verunklärung, Befragung, Konzentration, Staunen, Verwandlung, zaghafte Konstruktion“ (S. 26). Rainer will durch seine Übermalungen eine „mystische Versenkung“ in die Illustrationen ermöglichen, die über eine bloß inhaltliche oder formale Betrachtung hinausgeht. „Bilder sind Wege“ (S. 25), weil das Verstehen der biblischen Bilder nicht in statischer Distanz, sondern durch ein Mitgehen erfolgt, so dass aus „Bildern des bloßen Sehens“ schließlich „Bilder des Glaubens“ werden (S. 25).

Literatur:

Spanke, Daniel (Hrsg.): Gott sehen. Risiko und Chancen religiöser Bilder, Wilhelmshaven: Kunsthalle, 2006, S. 74–79

Rainer, Arnulf (Illustrator): Bibelübermalungen. Aus der Sammlung Frieder Burda, kommentiert und hrsg. von Helmut Friedel Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000 Ba graph.2000 05 © Atelier Arnulf Rainer 2021





Exiguo fingit mortalia corpora limo, Materiam terra suppeditante, Deus. Genes. Ca. 1. 7.



QVONIAM TVVM EST REGVVM ET POTENTIA ET GLORIA IN SECVLA AMEN. Mat. 6. 13.

Schöpfung als dramatischer Dialog

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

Diese Bilderbibel leitet sich ihren Angaben auf dem Titelblatt und in den signierten Kupferstichen zufolge von einem niederländischen Künstler namens Claes Janszoon Visscher (1550–1612) ab. Jedoch geht die neuere Forschung davon aus, dass es sich dabei um eine fiktive Gestalt handelt und der wahre Künstler anonym bleiben wollte. Anliegen dieses Künstlers war es, die biblische Heilsgeschichte in ihrer narrativ-dramatischen Struktur in bildliche Form zu übertragen. Textelemente begegnen als Bildunterschriften oder als Segmente bildlicher Teilmotive.

Bemerkenswert ist die Darstellungsweise zur Erschaffung des Menschen in mehrerer Hinsicht. Adam steht bereits aufrecht und doch deuten der vom hebräischen Jahwe-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. Schöpfung ist als Beziehungsgeschehen kein abgeschlossener Akt, sondern dauert im Erhaltungshandeln Gottes, in der „creatio continua“, an. Die Menschen bleiben von Gott abhängig, auf ihn hin erschaffen. Darauf deutet die Gebetshaltung Adams hin. Im Hintergrund begegnen die Kommunikationspartner Gott (Jahwe-Tetragramm) und Mensch (Adam) noch einmal. Abweichend vom biblischen Text wartet Gott hier nicht ab, wie der Mensch die ihm zugeführten Tiere nennen wird (Genesis 3,19-20), sondern gibt ihm in direkter Anrede den Auftrag zur Benennung der Lebewesen: „Nuncupa omnia animantia“. 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. In der direkten Verbindung mit Gott liegt der Unterschied zu der hier in großer Artenvielfalt präsentierten Tierwelt – vom Einhorn als Fabelwesen bis zur später so wichtig werdenden Schlange.

Dass Schöpfung den Existenz- und Erkenntnisgrund im Vollzug einer Beziehung hat, kommt auch in der Illustration des Vaterunsers zum Ausdruck. In der abschließenden Doxologie („Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit“, Matthäus 6,13) wird das allmächtige und allumfassende Wesen Gottes angesprochen, das Voraussetzung für sein Wirken als Schöpfer ist. Eine anbetende Schar aus Engeln und Menschen sieht auf die Weltkugel und den Gottesnamen, der mit den Kürzeln für die Trinität verknüpft ist (Pater, Filius, Spiritus).

Literatur:

Eeghen, Isabella Henriette van: De familie van de plaatsnijder Claes Jansz Visscher; in: Amstelodamum 77 (1990), S. 73–82



2.

„Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf ...“

(Genesis 3,5)

Sehen und Sündenfall

Zur Alltagserfahrung gehört die Realität bzw. Wirksamkeit des Bösen. Die Bibel nimmt das Böse ernst und sagt zugleich, dass zwischen der Schöpfung, wie sie ursprünglich war, und dem Bösen zu unterscheiden ist. Die Augen werden geöffnet für die Notwendigkeit von Erlösung, damit das Böse nicht das letzte Wort hat. Das Böse ist keine abstrakte Macht, sondern hat als Sünde und Schuld mit der Person-Struktur des Menschen und mit Beziehung zu tun.

GENESIS III.

Protinus ad miseram serpens illabatur Euan,
Grassaturque nouis inter utrunque dolis.

Donec deciperet pomis fatalibus ambos,
Gustaretque suam lapsus uterque necem.



Durch falschen list/die giftig Schlang/
Die ersten Menschen lehder zwang!

Dass sie vom Baum des lebens assen/
Und Gottes Gebott so bald vergassen.

Percitus

Sünde-Tun und Sünder-Sein

**Bocksberger, Johann Melchior ;
Amman, Jost (Ill.): Neuwe Bibli-
sche Figuren, deß Alten vnd
Neuwen Testaments
Frankfurt/Main: Georg Rabe,
Sigmund Feyerabend und
Weygand Hanen Erben, 1564
B graph.1564 01**

Sigmund Feyerabend (1528–1590) druckte mit seinen Partnern im Jahr 1564 zunächst eine Separatausgabe einer Folge von 132 kleinformatigen Holzschnitten zu biblischen Texten. Diese wurden arbeitsteilig von Johann Melchior Bocksberger (1537–1587) und Jost Amman (1539–1591) erstellt. Ohne die hier hinzugefügten Textelemente, dafür mit Zierrahmen gelangten sie in die großformatige Ausgabe der Lutherbibel, die die Frankfurter Offizin im späteren Verlauf desselben Jahres und danach in Folgeausgaben herausbrachte. Allgemein zeichnet sich der künstlerische Stil durch die Betonung des Dramatischen aus. Gestik, Bewegung, Komposition, auch Physiognomie – man beachte die Schraffuren! – entfalten eine mitreißende, stimulierende, emotional und existenziell beanspruchende Wirkung (vgl. Pelizaeus, S. 50.53). Der Betrachter sieht sich herausgefordert, ja überführt, weil bereits die künstlerische Gestaltung eine Identifikation mit den biblischen Figuren nahelegt.

Dies gilt umso mehr für die Präsentation des Sündenfalls. Adam und Eva begegnen nicht nur als erstes Menschenpaar, sondern stehen urgeschichtlich für alle Menschen. „Adam“ ist Eigenname und Gattungsbegriff für „Mensch“. „Durch einen einzigen Menschen kam die Sünde in die Welt und durch die Sünde der Tod, und auf diese Weise gelangte der Tod zu allen Menschen, weil alle sündigten“ (**Römer 5,12**). Sünde-Tun und Sünder-Sein bedingen sich gegenseitig. Sünder sind nicht primär die jeweils anderen, sondern – und hier wirkt die Illustration als Spiegel – Sünder sind wir, sind alle Menschen, ist jeder Einzelne. Dramatisch geht es aber auch insofern zu, als es sich bei dieser Erkenntnis nicht einfach um die Analyse eines immer schon dagewesenen Faktums, um die Beschreibung einer mitgegebenen Struktur handelt. Vielmehr begegnet hier eine Verlusterfahrung, eine Veränderung zum Negativen – und das in Folge eines Vergessens: „Daß sie vom Baum des lebens assen / Vnd Gotts Gebot so bald vergassen“, so fasst die Bildunterschrift Genesis 3,1-6 zusammen. Den das Menschenpaar umringenden Tieren ist als Zeugen des Geschehens das Erstaunen geradezu anzusehen. Instinktgesteuert wissen Tiere um Grenzen und Ordnungen.

Im Hintergrund erkennt man die Vertreibung der Menschen aus dem Paradies. Auch wenn die Krone der Schlange auf die Macht teuflischer Verführung hinweisen soll (vgl. Schmidt, S. 410), so unterscheidet sich der Mensch doch von den Tieren durch Willensfreiheit und Erkenntnis- bzw. Reflexionsfähigkeit. Freilich: Der Lendenschurz der gefallen Menschen, die Scham über die Nacktheit deutet darauf hin, dass nun auch das Verhältnis des Menschen zu sich selbst und untereinander etwas Gebrochenes an sich hat. „Da gingen beiden die Augen auf“ (**Genesis 3,7**), dass sie zwar wie Gott sein wollten, gerade dadurch aber unzulängliche Menschen sein mussten.

Literatur:

Pelizaeus, Anette: Eine Bibel für Württemberg. Bibeln als Glaubenszeugnisse im Zeitalter Herzog Christophs (1550–1568), Stuttgart 2012

Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700, Basel 1962

Moralisierung der Sünde und Jüngstes Gericht

Die hier vorliegende Ausgestaltung des Motivzusammenhangs Sünde und Gericht repräsentiert die vorreformatorische Phase Lucas Cranachs des Älteren (1472–1553). Dargestellt ist nicht der Sündenfall, wohl aber dessen Auswirkung auf das Leben und Sterben des Menschen. Das Sündersein gewinnt Macht und Sichtbarkeit im Tun einer Vielzahl einzelner Sünden. Der Mensch kann dagegen ankämpfen, scheitert dabei aber immer wieder. Der Holzschnitt thematisiert das Gericht nach den Werken (**Römer 2,6-11; Offenbarung 20,11-12**).

Die Erzählung über den Sündenfall zielt auf das Sünder-Sein und darin die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen. Mit der Erwartung des Gerichts nach den Werken kommen dann jedoch vor allem die Einzeltaten in den Blick. Wichtig daran ist, dass nicht mit dem Hinweis auf die Größe der Gnade das Sündigen bagatellisiert wird (**Römer 3,7-8**). In den Taten kommt zum Ausdruck, wie es um die Person steht – wie bei Früchten eines Baums (**Matthäus 7,16-20**).

Allerdings trägt die Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Frühphase Cranachs einen Zug zur Verselbständigung der Einzeltaten und zu deren Moralisierung in sich. Das Gericht wird hier als Abwägen zwischen guten und bösen Taten im Leben eines Menschen vollzogen. In der einen Waagschale kauert nackt und klein der gestorbene Mensch bzw. dessen Seele. Als Bedrohung sind in der anderen Waagschale Dämonen in Gestalt diverser Untiere zu erkennen. Es kommt zu einer quantitativen Verrechnung, so dass sich die eine oder andere Seite als gewichtiger erweist. Abweichend vom Bibeltext ließ Cranach nicht Gott Vater, sondern dem Volksglauben entsprechend den Erzengel Michael als Richter agieren. Das durch das Waage-Modell anschauliche Gewicht des Bösen verstärkte die Angst vor der Heiligkeit Gottes. Von Mittlergestalten wie Engeln ging etwas Tröstliches aus, weil eine zu große Nähe Gottes und eine direkte Begegnung mit ihm unter diesen Voraussetzungen eher gefürchtet als ersehnt wurde.

Literatur:

Wiemann, Elsbeth (Hrsg.): Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit, München 2017, S. 231–232

**Cranach, Lucas: Der Heilige Michael als Seelenwäger, 1506
Holzschnitt; Büttenpapier (roh-weiß)
Staatsgalerie Stuttgart:
Inv. Nr. A 3034**



Sünde, Gesetz und Gnade

In Zusammenarbeit mit Luther entwickelte Lucas Cranach d.Ä. 1529 die ikonographischen Grundlinien des Bildes „Gesetz und Gnade“, mit dem die Kernbotschaft der Reformation zusammengefasst wurde. Lucas Cranach der Jüngere (1515–1586) passte dieses aus der Tafelmalerei stammende Bild an eine für Druckgraphiken in Folio-Bänden geeignete Komposition an. Erstmals 1541 und dann – teilweise mit Modifikationen – in den Folgeausgaben nahm Hans Lufft dieses Bild als breite Titeleinfassung in die durch ihn gedruckten Lutherbibeln auf.

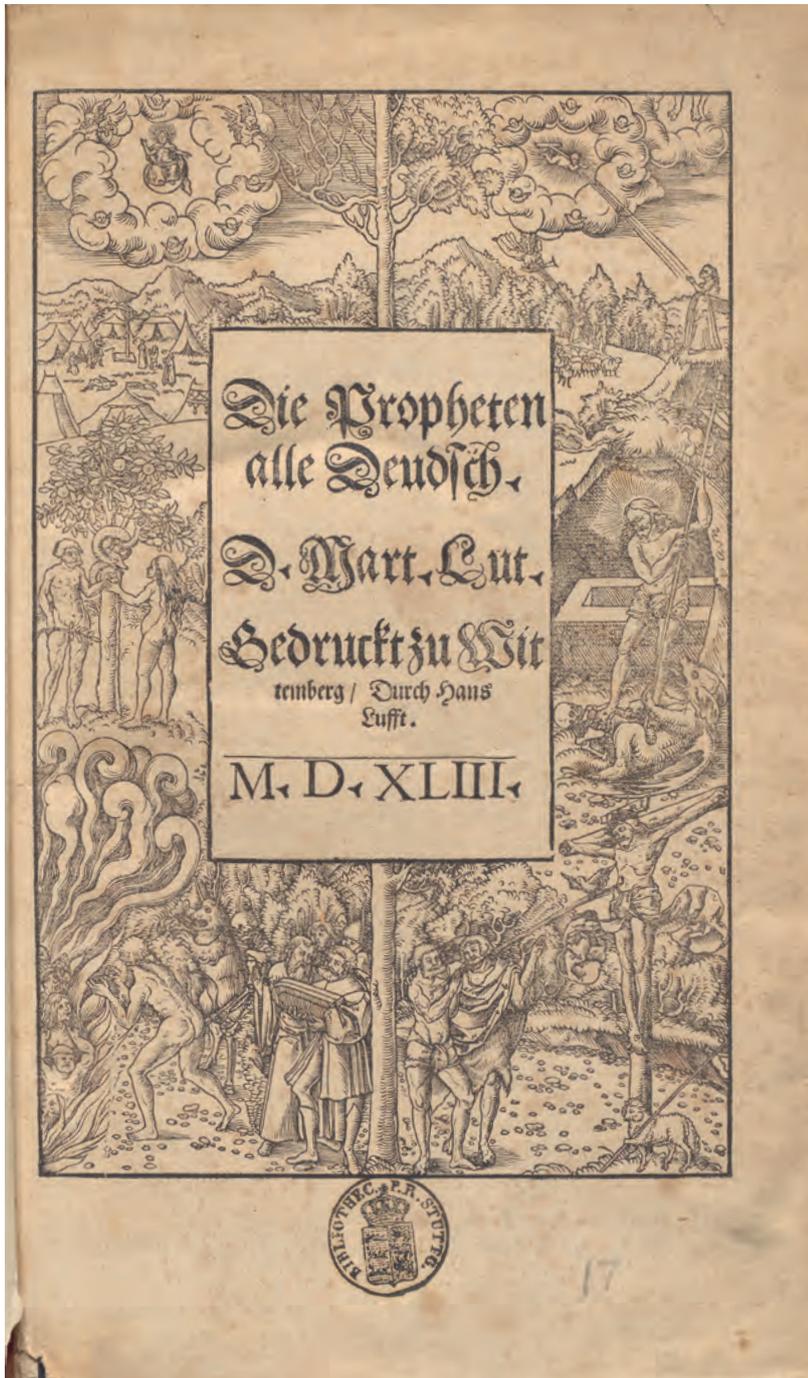
Grundlegend ist die Gegenüberstellung zweier durch einen Baum geteilter Bildhälften, die jeweils durch mehrere Teilelemente als Typus und Antitypus aufeinander bezogen sind. Die Wechselwirkung von Altem und Neuem Testament wurde bereits seit der frühchristlichen Kunst thematisiert. Allerdings verlieh Cranach unter dem Einfluss Luthers dem Beziehungsgefüge eine Dynamik und Zuspitzung. Die Heilsgeschichte wurde als fokussiert auf das Geschehen der Rechtfertigung aus Glauben hin erlebt. Dementsprechend ging es nicht um eine Gegenüberstellung zählbarer guter und böser Taten. Vielmehr war mit dem Gegensatz von Gesetz und Gnade bzw. Evangelium ein Gefälle verbunden. Der Blick sollte sich nicht ängstlich nach innen, auf die eigenen Werke, richten, sondern hoffnungsvoll nach außen, auf Christus hin. Das Sehen von Typus und Antitypus sollte nicht zuerst ein biblisches Faktenwissen herbeiführen, auch nicht zu verdienstvollen Taten anspornen, sondern Glauben bewirken – sozusagen als existenzieller Überschritt von der Wirklichkeit der linken zu derjenigen der rechten Bildhälfte.

Adam begegnet als Hauptfigur mehrfach. In der linken Hälfte – markiert durch den verdorrten Teil des Baumes – flieht er vor Sünde, Tod und Teufel, den von Luther so bezeichneten „Verderbensmächten“, die erst durch das Gesetz Unheil anrichten können. „Der Stachel des Todes ist die Sünde, die Kraft der Sünde ist das Gesetz“ (1. Korinther 15,56). Das Gesetz deckt Sünde auf, macht den Gegensatz zum Willen Gottes offenbar. Mose mit den Dekalogtafeln und stellvertretend einer der Propheten wurden als Überbringer des Gesetzes dargestellt, standen in der Zeichnung nach den Gesichtszügen zeitgenössischer Personen (Kurfürst Friedrich der Weise (1463–1525) und der Theologe Johann Pfeffinger (1493–1573) (Blümle, S. 103)) aber auch für den theologischen und politischen Gebrauch des Gesetzes. Unerlöst läuft der Mensch auf die Hölle zu, in deren Flammen Cranach zur Warnung auch einen tonsurierten Mönch und einen Bischof abbildete. Gerettet, lebendig (belaubte Hälfte des Baumes!) wird man, so die Bildbotschaft, nur, wenn man sich an den gekreuzigten Christus hält. Johannes der Täufer fordert, mit seinen Fingern zeigend, zum Sehen auf Christus als Lamm Gottes auf (Johannes 1,29). Von der Seitenwunde Christi ausgehend trifft ein Blutstrahl Adam. Die Taube des Heiligen Geistes deutet die sakramentale Wirkung des Blutes Christi im Abendmahl an, das Sündenvergebung vermittelt.

Im mittleren Bereich der Titeleinfassung stellte Cranach den Sündenfall als Ursprung des Todes (Römer 6,23) und die Auferstehung Christi gegenüber. Der Auferstandene besiegt den Tod (Skelett) und den Teufel (Ungeheuer), wendet als Erstling der Auferstehung den Tod vom Schlusspunkt zum Doppelpunkt (1. Korinther 15,20).

Im oberen Drittel nimmt der Betrachter die Szene der Ehernen Schlange wahr (Numeri 21,4-9). Wer glaubend auf die Eherne Schlange schaute, blieb angesichts der Schlangenplage verschont – ein Stück Neues Testament im Alten. Glaube zielt jedoch auf Christus und so bezog bereits Johannes 3,14 die Erhöhung der Ehernen Schlange auf die Kreuzigung Christi. Cranachs Bildtypologie verknüpfte

Luther, Martin (Übers.): Biblia: das ist: die gantze Heilige Schrift Deusch
Wittenberg: Hans Lufft, 1543
Bb deutsch 1543 01-2



Raum- und Zeitebenen in komplexer Weise. In der rechten Bildhälfte stellte er die Empfängnis Mariens dar, wobei Maria nach oben schaut und im Wolkenband den Sohn Gottes als Baby mit dem Kreuz erkennt. Die Erniedrigung des Sohnes Gottes beginnt mit der Fleischwerdung (Inkarnation), die aber in sich schon die Bewegung zum Kreuz als tiefsten Punkt enthält, das sich in Entsprechung zur Ehernen Schlange zugleich als Erhöhung erweist. In der linken Bildhälfte wurde zuoberst noch Gott Vater als Richter am Ende der Tage dargestellt. Ohne das, was die rechte Bildhälfte bezeugt, gäbe es kein Entkommen. Indem Cranach im Sinne Luthers jedoch das in der Bibel nacheinander Erzählte gleichzeitig, in mehrfacher Verschränkung und in zwei Bildhälften präsentierte, wurde die Stoßrichtung klar. Im Glauben, indem sich der Betrachter an das „Für dich“ (getroffen vom Blutstrahl Christi!) hielt, sollte das Gefälle von der linken zur rechten Bildhälfte real werden. Als Altarbild in einer Kirche wie als Titelblatt einer gedruckten Bibel hatte dieses Bild einen sozusagen lebendigen Ort, sollte nicht nur museal-ästhetisch, sondern existenziell-heilsgeschichtlich wirken.

Literatur:

Blümle, Claudia: Vorabgebildetes Ereignis. Zur Bildtypologie von Lucas Cranach d.Ä. und El Greco; in: Lande, Joel B. u. a. (Hrsg.): Dynamische Figuren. Gestalten der Zeit im Barock, Freiburg i.Br. 2013, S. 101–120

Ohly, Friedrich: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst, Münster 1985

Reinitzer, Heimo: Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, Hamburg 2006, Bd. 1, S. 464, Nr. 806

Weimer, Christoph: Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch, Stuttgart 1999, S. 79–84

Wiemann, Elsbeth (Hrsg.): Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit, München 2017, S. 335–337

Verlust des Tierfriedens

„Denn wir wissen, dass die gesamte Schöpfung bis zum heutigen Tag seufzt“ (Römer 8,22). Diese Einsicht in den Zusammenhang zwischen der verfehlten Gottesbeziehung der Menschen und dem Leiden der anderen Kreaturen griff Jost Amman (1539–1591) auf. Die Feyerabend-Bibeln der Druckjahre 1583 und 1589 nahmen die nur für das Buch Genesis verfügbaren Holzschnitte Ammans auf und setzten die Illustration mit der kooperativ von Johann Melchior Bocksberger und Jost Amman erstellten Bildfolge fort. Der großformatige, einführende Holzschnitt fasste Genesis 1 bis 4 in detailreicher Weise zusammen.

Das Sammelbild mit einer Vielzahl ineinander verwobener Teilmotive bzw. Szenen präsentiert Stationen des Ergehens von Adam und Eva. Im Zentrum stehen die Erschaffung Evas sowie der Sündenfall durch Missachtung der Autorität des Schöpfers, die im Verbot, von den Früchten des Baums der Erkenntnis zu essen, zum Ausdruck kam. Etwas im Hintergrund erkennt man Adam und Eva, wie sie sich im Garten vor Gott verstecken (Genesis 3,8), aus dem Paradies vertrieben werden (Genesis 3,24), schließlich Behausungen (als pars pro toto für Familie und Hausstand) bauen und mit Mühe Landwirtschaft betreiben müssen (Genesis 3,16-19). Schließlich breitet sich der Tod, der für die Missachtung von Gottes Gebot angekündigt worden war (Genesis 3,3), auch durch Gewalt zwischen den Menschen aus. Dafür steht Kain, der Abel – neben seiner Schafherde – erschlägt (Genesis 4,1-16).

Disharmonie und Gewalt trifft aber auch die übrigen Kreaturen einer nun erlösungsbedürftigen Schöpfung. Amman zählt zu den wenigen Künstlern, die das Motiv des verlorenen Tierfriedens gestalteten. Tierindividuen stehen dabei stellvertretend für ihre Gattung und die gesamte Tierwelt. Im unteren Bilddrittel verteidigt sich der Löwe, während sich die Löwin liebevoll an ihn schmiegt, gegen den Stier. Ein Hund steht bedrohlich vor einem Hasenpaar. Hinter dem Löwen fauchen sich Hund und Katze an. Eine Dogge zerfleischt einen am Boden liegenden Bär. Ein Hirsch reibt erregt sein Geweih an einem Baum. Schließlich geht in der Bildmitte ein wildes Einhorn gegen ein friedliches Kamel los.

Die Schlange als Inbegriff des Bösen bzw. Hinterhältigen zeigte Amman an drei Stellen. Tröstlich erscheint allenfalls, dass Gott Vater mit der Weltkugel in der Hand und auf Wolken schwebend, souverän, unterschieden von der gefallenen Schöpfung, aber interessiert an ihr bleibt.

Luther, Martin (Übers.): *Biblia Das ist: Die gantze Heylige Schrift Teutsch*
Frankfurt/Main: Feyerabend, 1583
Bb deutsch 1583 02

Genesis I. II. III. IIII. Cap.

Gottes Geschöpf wirdt hie erkannt/
Er gestoffen wurd/ außm Paradies/

Auch Adams fall/ Nach dem zu handt/
Die Schlang hat solchs anricht mit fleisz.



Im schweiß must er essen das Brot/
Düsel vnd Dorn das Feldt solt tragen/

Eua jr Kind gebere mit Not.
Abel von Cain wurd erschlagen.



Der Schlangenbaum als ständige Versuchung

Wiedmann, Willy: Die Wiedmann Bibel. Genesis - die längste gemalte Bibel der Welt, 1. Band/19 Lachen: Wiedmann Media, 2015 B graph.2015 05 © Martin Wiedmann 2021

In den Jahren 1984 bis 2000 schuf der Stuttgarter Künstler Willy Wiedmann (1929–2013) 3.333 zusammenhängende Farbtafeln in Form eines Leporellos mit einer Gesamtlänge von 1,17 km. Erst nach seinem Tod wurden die fast quadratischen Bilder (Originalformat ca. 36 × 40 cm) auf dem Dachboden seines Wohnhauses entdeckt, digitalisiert und für den Druck bzw. für Präsentationen unterschiedlichster Art aufbereitet. Hier liegt eine verkleinerte Teilausgabe mit den Bildern zur Genesis vor.

Die Originalbilder kamen ohne textliche Zusätze oder Erläuterungen aus. Wiedmanns Anspruch war es, den Bibeltext möglichst exakt und umfassend, teilweise versweise in eine bildliche Ausdrucksform umzusetzen. Bei Wiedmann verbindet sich die Überzeugung, dass es inhaltlich bei der Bibel als Wort Gottes auf Ganzheit und Wortlaut ankommt, mit einer flexiblen und modern-abstrakten Ausdrucksform bei der künstlerischen Übersetzung. Wiedmann multiplizierte die Mehrteiligkeit des mittelalterlichen Altar-Triptychons zu einer „polykonen“ Malerei. Mit geometrisch-linearen Elementen setzte er seine Bilder modular wie in einem Baukastensystem zusammen.

Zentral in Wiedmanns Darstellung des Sündenfalls ist der Baum der Erkenntnis (**Genesis 2,17**). Aus ihm kriecht nicht nur eine Schlange heraus. Vielmehr besteht der Baum aus röhrenartig ineinander verschlungenen Schlangen; er ist ein „Schlangenbaum“. Die Schlangen haben die verlockenden Früchte in ihren Mäulern und strecken diese dem nackten Menschenpaar entgegen. Das Ast- und Röhrensystem des Baums erinnert an Industrieanlagen oder auch Irrgartenhecken. Vielleicht wollte Wiedmann dadurch auf die Hybris der Menschen anspielen, nicht nur wie Gott sein zu wollen, sondern auch zu können, durch eigenes – technisches – Bemühen alles in den Griff zu bekommen. Die Assoziation des Irrgartens verdeutlicht aber, wohin diese Illusion tatsächlich führt.

Dies wollte Wiedmann auch durch Hinzufügung des anderen, dicht von Vögeln besetzten und reich belaubten Baums andeuten. Die Frau hat ihren Blick staunend, vielleicht dankbar, auf diesen „Baum der Vögel“ gerichtet, ist aber durch das aufdringliche Angebot der von den Schlangen dargebotenen Früchte gefährdet. Wiedmann könnte damit auf die Wiederholbarkeit der Ursünde im Alltag anspielen. Machbarkeitswahn, Selbst-Konstruktion von Identität, Autonomie- und Machtstreben stehen so als ständige Versuchung im Raum.

Literatur:

Rossa, Daniel: Über längste Künstlerbibel der Welt gestolpert. Nachklapp zu einer Weltpremiere auf dem Kirchentag, Lachen 2015

Lobpreis Gottes als Gegenbild zum Sündenfall

Der damalige Rottenburger Bischof Carl-Joseph Leiprecht (1903–1981) wünschte im Vorwort zu der Auswahlbibel, dass die darin enthaltene Verkündigung der frohen Botschaft vom Reich Gottes die Bibel für die Schüler nicht nur zu einem Schulbuch, sondern auch zu einem „Hausbuch“ und „Lebensbuch“ mache. Die Komposition des Bandes zielte dementsprechend sowohl auf eine Elementarisierung als auch auf eine Verortung im Lebensvollzug ab. Dazu trägt die Verschränkung der Schöpfungserzählung aus Genesis 1-3 mit den Schöpfungspsalmen (Psalm 104 und 8) bei. Schöpfung ist in ihrem Wesen nicht ohne Beziehung zum Schöpfer zu erkennen. Indem man mit den Psalmen angesichts der Schönheit und vielfältigen Zielgerichtetheit der Schöpfung in den Lobpreis des Schöpfers einstimmt, werden zugleich die Augen für die Wahrnehmung der Schöpfung geöffnet. Der Blick auf Gott verändert den Blick auf die Schöpfung und den Umgang mit ihr.

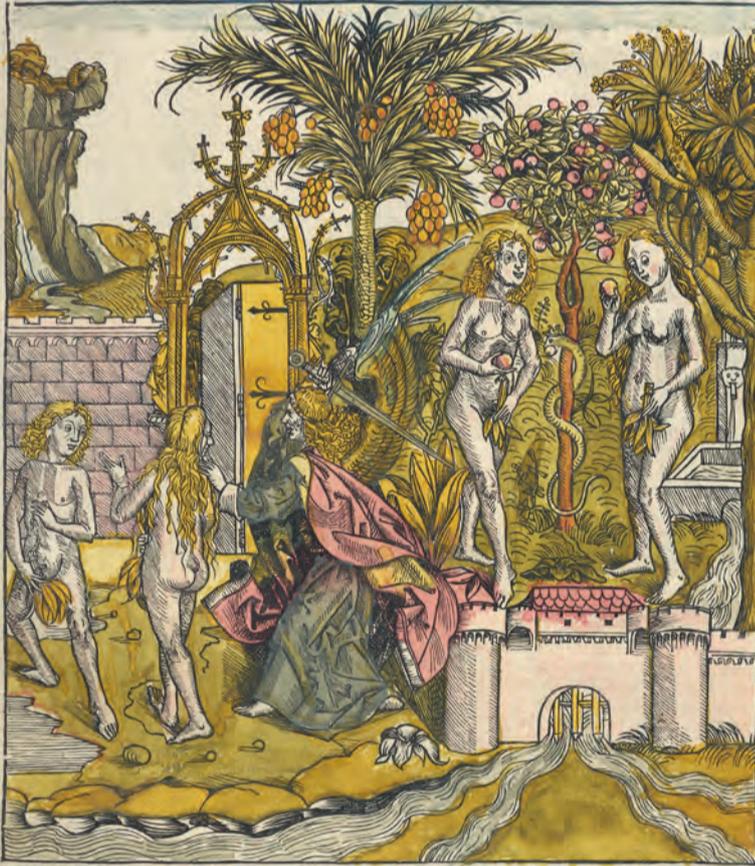
Zwischen Psalm- und Genesistext wurde ein Holzschnitt des christlichen Künstlers Walter Habdank (1930–2001) eingefügt. Habdank konzentrierte die Thematik auf drei allerdings vielschichtige Elemente. Gezeigt wird der Garten Eden mit den vier Flüssen, unter denen Euphrat und Tigris bis heute bekannt sind (**Genesis 2,10-14**). Flüsse in der Wüste stehen für Fruchtbarkeit, Wohlstand, Fülle. Zusammen mit dem Baum deuten sie an, als wie reich beschenkt die Menschen sich erfahren durften. Allerdings lässt sich der Baum nicht nur mit den gewöhnlichen Obstbäumen des Paradiesgartens identifizieren, sondern deutete auch auf den Baum der Erkenntnis sowie den Baum des Lebens hin (**Genesis 2,9**). Mit der Gabe geht auch eine Beziehung einher, will auch der Geber anerkannt und gelobt sein. Die ganze Fülle der Schöpfung mit ihren Möglichkeiten und Angeboten, wie sie auch in den Psalmen beschrieben wird, sollte die Schüler vor dem falschen Schluss bewahren, Gott wolle ihnen mit seinem Essverbot von den beiden besonderen Bäumen (und anderen Geboten) etwas vorenthalten. Bei Grenzziehungen – darauf wies Habdank mit der Mauer um den Garten hin – sollte es nicht um Schikane oder Missgunst, sondern um Würde und Schutz gehen. Der Lobpreis der Psalmen ist hier sozusagen das Gegenbild zum Sündenfall, weil er die positive Intention der Grenzziehungen Gottes wahrnimmt. Gebot und Grenzen (Baum, Mauer) sollen den Geber erkennbar machen und würdigen, ohne den die Gabe (Flüsse, Garten) austauschbar, beliebig verwertbar und unidentifizierbar wird.

Reich Gottes. Auswahlbibel für katholische Schüler / hrsg. vom Ordinariat der Diözese Rottenburg München: Kösel, 1960 B deutsch 1960 02 © Kösel Verlag / VG Bild-Kunst, Bonn 2022



II. URSTAND UND FALL DES MENSCHEN: GOTT VERHEISST KÜNFTIGES HEIL

Dem Loblied auf Gott, der Himmel und Erde erschaffen hat, folgt die Erzählung von den ersten Menschen. In altertümlicher Bildersprache wird von ihrem Wandel vor Gottes Angesicht, von ihrem Ungehorsam und ihrer Vertreibung aus dem Paradies berichtet. Doch auch nach dem Fall verläßt Gott seine Geschöpfe nicht. Er gibt ihnen die Verheißung, die sich in Christus, dem zweiten Adam, erfüllen sollte.



Quia suggerente diabolo in forma ser-
pentis. p̄hiberetis mandatus dei trās-
gressi fuisset: maledixit eis deus: et ait
serpenti. Maledict⁹ eris inter omnia animātia
z bestias terre: super pectus tuum gradieris: et
terram comedes cunctis diebus vite tue. Mulier
eri quoq; dixit. Multiplicabo erūnas tuas: z cō-
ceptus tuos: in dolore paries filios z s̄ viri po-
testate eris: z ipe domabitur tibi. Ade v̄o dixit
Maledicta terra in opere tuo i laboribus come-
des ex ea: spinas z tribulos ggerminabit tibi: in
sudore vultus tui vesceris pane tuo: donec reuer-
taris in terram de qua sumptus es. Et cū fecisset
eis deus tunicas pellificas creavit eos de paradi-
so collocans ante illum cherubin cum flammeo
gladio: vt viam ligni vite custodiat.

Adā primus homo formatus de limo
terre triginta annorū apparens imposi-
to nomine Eva vxorū sue. Lux de fructu
ligni vetiti oblato ab vxore sua comedisset: cie-
ci sunt de paradiso voluptas: in terram maledi-
ctionis vt iuxta imprecationes domini dei. Adā
in sudore vultus sui operaretur terram: et pane
suo vesceretur. Eva quoq; in erūnis viueret fili-
os quoq; pareret in dolore. quam incompatibile
splendore decorauit. eā felicitatis sue inuid⁹ ho-
stis decepit: cū leuitate feminea fructus arboris
temerario ausu degustauit: z virū suū in senētū
am suam traxit. Deinde perisomatibus foliorū
susceptis ex delicta arboris in agro ebron vna cum
viro pulsa exiit. Tandem cum partus dolo-
res sepius expta fuisset cum laboribus in senū z
tandē in morte sibi a domino predictā deuenit.

Erlösungsbedürftigkeit als Merkmal der Weltgeschichte

Schedel, Hartmann: *Liber chronicarum*

Nürnberg: Anton Koberger für Sebald Schreyer und Sebastian Kammermeister, 12. Juli 1493 (GW M40784)

Inc.fol.14508(HB)

Die Schedelsche Weltchronik zählt zu den bekanntesten Inkunabeln. Anton Koberger (1440–1513) druckte die lateinische und deutsche Version mit 1809 – häufig großformatigen – Holzschnitten aus der Werkstatt der Nürnberger Künstler Michael Wolgemut (1434–1519) und Wilhelm Pleydenwurff (1460–1494). Hartmann Schedel (1440–1514) schloss sich in der Konzipierung seiner Weltgeschichte an die Tradition der Gliederung nach sieben Weltzeitaltern in Analogie zu den sieben Schöpfungstagen an. Periodisierungen der Geschichte begegneten vorher bereits in der biblischen Prophetie (**Daniel 7**) und später seit der humanistisch geprägten Geschichtsschreibung. Den quantitativ umfangreichsten Teil der Schedelschen Weltchronik nimmt die Gegenwart, also die Zeit seit der Geburt Christi, ein. Gerade in den Ansichten der damaligen Städte liegt ein besonderer kultureller Wert dieses Werkes.

Im Unterschied zum impliziten Fortschrittsgedanken der bis heute populären humanistischen Dreigliederung nach Antike, Mittelalter und Neuzeit kam in der Vorstellung von Weltaltern der Zusammenhang von Ausgangspunkt, Entwicklung und Ziel, die Kontinuität inmitten der Veränderung zum Ausdruck. Geschichte wurde als Gegenstand des Handelns Gottes in seiner Eigenschaft als Schöpfer, Erhalter und Erlöser wahrgenommen. Erlösung konnte aber nicht ohne Schöpfung gedacht werden. Die vergangenen Weltzeitalter wurden dementsprechend nicht als überwundene, womöglich als rückständig zu wertende Epochen verstanden, sondern blieben in gewisser Weise als Vorspann und Ausgangspunkt eines von Gottes Handeln bestimmten Spannungsbogens der Heilsgeschichte präsent.

Gerade Schöpfung und Sündenfall wurden ausgiebig in den Illustrationen bearbeitet. Indem die Menschen und mit ihnen die Welt als gefallen und erlösungsbedürftig aufgezeigt werden, erklärt das viel vom weiteren Verlauf der Geschichte. Der kolorierte Holzschnitt zeigt Adam und Eva inmitten des Gartens Eden mit den vier Strömen und der reichen Vegetation, dann noch einmal bei der Vertreibung aus dem Paradies. Abweichend vom Bibeltext (**Genesis 3,7**) kennzeichnet das Bedecken der Geschlechtsteile mit Blättern in der bildlichen Umsetzung den Zustand bereits vor dem Essen von der verbotenen Frucht. Im Gesamtzusammenhang der Geschichtsschreibung könnte dies, sofern nicht andere, z.B. moralische Gesichtspunkte im Hintergrund standen, als Hinweis zu verstehen sein, dass in der Reflexion über Geschichtsverlauf und menschliche Möglichkeiten nie von den mit dem Sündenfall gegebenen Begrenzungen abgesehen werden kann. Das Paradies ist dann innerweltlich nicht mehr wiederherzustellen.



3.

**„Da hatte er einen Traum:
Er sah eine Treppe ... Auf ihr
stiegen Engel Gottes auf und
nieder“**

(Genesis 28,12)

Sichtbares Wirken Gottes
durch Engel

Engel begegnen in der Bibel häufig und in ganz unterschiedlichen Situationen. Sie treten als Mittler, Boten, ausführende Organe Gottes auf. Durch sie erlangt Gott indirekt und temporär Sichtbarkeit, was sein Handeln, aber auch was sein Wesen und Sein angeht. Engel sind ein visueller Ausweis der Beziehung zwischen Gott und Mensch.

Mark. C. 4. v. 7.
Nach dreyfachen des Satans versuchung wird Jesus von den H. Engeln bedienet.

Der H. Engel Heystand den Frommen in der Versuchung geleistet.

Gen. C. 22. v. 17.
Gott selbst versucht den H. Abraham seinen Sohn zu schlachten doch wehret's Engel.



Wie Gott selbst seinen Sohn in dieser Angst Feur setzt
 Das in der Wusten dort der Satus Ihn Versuch
 Der Ihn zum Drittenmahl entsetzlich hat gehedet
 Da wider Jesus sich wehret mit dem Heiligen Buch
 Und laist die Engel sich darauf ins Mittel legen
 Der Satus miß hinweg, Sie stehen Jesu bey;

Wie Gott den Abraham versucht und so mag wagen
 Wie standhaft wohl sein Glaub u. sein Gehorsam sey
 Und da Er bleibt bewehret, die That darauf vermehret
 So bleibt in diesem Feur noch iso unverfehret
 Wer Gott ergeben bleibt; Er laist Ihn nicht allein
 Auch selbst der Engelschaar will gern sein Heystand sein.



Engel als sichtbarer Beistand Gottes

Kraus, Johann Ulrich: *Biblisches Engel- u[nd] Kunstwerck. Alles dasjenige, Was in Heiliger Göttlicher Schrift Altes und Neuen Testaments Von den Heiligen Engeln Gottes Dero Erscheinungen Verrichtungen Bottschaffte[n] u[nd] Gesandschaffte[n], Auf mancherley Art und Weise auß Göttlicher Verordnung zu finden ist Augsburg 1694*
Bb graph.1694 01

„Ihr kennt weder die Schrift noch die Macht Gottes“, rief Jesus den Sadduzäern entgegen, die mit der Auferstehung auch die Existenz von Engeln leugneten (Matthäus 22,23.29-30). Diese sich zu allen Zeiten wiederholende Auseinandersetzung nahm der Augsburger Kupferstecher Johann Ulrich Kraus (1655–1719) zum Ausgangspunkt, um die biblische Heilsgeschichte in der Zuspitzung auf die daran beteiligten Engel im Bild zu präsentieren. Als eigentlich unsichtbare Kreaturen seien sie, so Kraus in seinem Vorbericht, „stärckern Wesens und Krafft [...] als alles was sichtbar ist“. Wenn sie der Schnelligkeit nach mit Winden und der Kraft nach mit Feuerflammen verglichen werden (Hebräer 1,7), so zeige das, so Kraus, dass sie zur Ausführung ihrer Aufgaben keiner leiblich-sichtbaren Dinge als Haftpunkte oder Werkzeuge bedürften. Kupferstiche zu Begegnungen und Erfahrungen mit Engeln sind aber möglich, weil sich die im Wesen begründete Unsichtbarkeit mit einer temporär-willentlich angenommenen Sichtbarkeit im Handeln verbindet: „[...] aus Verordnung Gottes den Menschen zu Lieb“ verhalte es sich so, dass „wo sie unter ihnen zu thun haben / in sichtbarer / und zwar in Menschlicher Gestalt erscheinen“. Auf 30 Kupfertafeln stellte Kraus Szenen aus der biblisch bezeugten Heilsgeschichte vor, in denen Engel als „heilige Frongeister“ (vgl. Hebräer 1,14) und „Menschen-Freunde“ auftreten. Indem die Engel als die „Abgesandten“ Gottes „dem Menschen in allerley Begeben- und Gelegenheiten / auf Verordnung ihres Schöpfers / Liebs und Guts erzeiget“, ließ Kraus den Rückschluss vom exemplarischen Erleben der biblischen Figuren auf erhoffte Begebenheiten im Alltag der Betrachter zu.

Kupfertafel 19 ist dem Beistand der Engel in der Versuchung bzw. Anfechtung gewidmet. Kraus bezieht stets zwei biblische Szenen mit einem großen und einem kleineren, durch einen lyrischen Textzusatz getrennten Bild aufeinander. Bemerkenswert an der Versuchung Jesu durch den Teufel (Matthäus 4,1-11) ist, dass auch der Teufel die Bibel zitiert und dabei auf den Schutz durch die Engel hinweist (Psalm 91,11-12). Dem Schriftzitat des Teufels begegnet Jesus nicht mit einer anderen Erkenntnisquelle oder höheren Instanz, sondern wiederum mit der Bibel. Man solle Gottes Beistand durch die Engel nicht herausfordern und Gott nicht auf die Probe stellen (Deuteronomium 6,16). Engel sind nicht ohne oder gar gegen den Willen Gottes verfügbar, werden aber von ihm beauftragt. Nach bestandener Versuchung dienten die Engel Jesus auf den Felsen, von denen er sich nach dem Willen des Versuchers hätte herunterstürzen sollen.

Durch Engel wird Gottes Handeln und Reden individuell und situationsbezogen sichtbar und erfahrbar. Das wollte Kraus durch die Erzählung von der Probe des Glaubensgehorsams Abrahams gegenüber Gottes Befehl, seinen einzigen Sohn zu opfern, verdeutlichen (Genesis 22,1-19). Ein Engel verhindert im letzten Moment das Menschenopfer. „Wer Gott ergeben bleibt“, der werde von Gott nicht allein gelassen.

Literatur:

Reichl, Otto: Die Illustrationen in vier geistlichen Büchern des Augsburger Kupferstechers Johann Ulrich Kraus, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 294, Straßburg 1933, S. 3–4.28–29

Schwebende Gottesbeziehung

Marc Chagall (1887–1985) zählte zu den wenigen Künstlern des 20. Jahrhunderts, die Serien von Illustrationen zur gesamten Bibel bzw. zum Alten Testament als Auftragsarbeit erstellten. Die Initiative zu den 105 Radierungen, die erstmals in der Kunstzeitschrift „Verve“ mit einer Auflage von 295 Exemplaren publiziert wurden, kam von Ambroise Vollard (1865–1939). Chagall entwarf zunächst 66 Blätter von 1931 bis 1939 und ergänzte diese um 39 weitere Blätter, die 1952 bis 1956 entstanden. Eine weitere Illustrationsfolge (Dessins pour la Bible) erschien vier Jahre später. Zusammen mit den Graphiken zu Exodus (1966) und zu den Psalmen (1978/1979) gehörten biblische Motive zu den Arbeitsschwerpunkten des jüdischen Künstlers.

Die Erzählung über Jakobs Traum von der Himmelsleiter (**Genesis 28,10-22**) verarbeitete Chagall mehrmals. Chagall nahm entsprechend der jüdischen Tradition das Verbot bildlicher Gottesdarstellungen ernst. Allerdings stand er ähnlich wie bei dem Verbot des Missbrauchs des Gottesnamens (**Exodus 20,7**) vor der Aufgabe, die kommunikative Gegenwart Gottes so auszudrücken, dass sie nicht verfügbar, aber auch nicht rein symbolischer Natur ist. Wie im jüdischen Gottesdienst der Gottesname zwar gelesen, aber nicht ausgesprochen bzw. durch den Titel „Herr“ (Adonai) ersetzt wird, so positionierte Chagall die vier hebräischen Buchstaben (Tetragramm „Jahwe“) des Gottesnamens in kleiner, eher andeutender Schrift an den oberen Bildrand, stellte Gott aber nicht unmittelbar dar. Was der Mensch von Gott sehen kann, zumindest als Traum-Vision wie Jakob, sind die Engel. Chagall bevorzugte figürliche gegenüber abstrakten Gestaltungsformen. Auf- und Abstieg der Engel bzw. die Leiter stehen für die Verbindung von Himmel und Erde, von Zeit und Ewigkeit, Diesseits und Jenseits. Wo Engel begegnen, da wird die Gegenwart und Wirklichkeit Gottes greifbar: „Wirklich, der Herr ist an diesem Ort, und ich wusste es nicht“ (**Genesis 28,16**).

Chagall fügte allerdings in freier Interpretation des Bibeltextes eine weitere Figur ein. Sie schwebt senkrecht mit dem Kopf nach unten und berührt beinahe den schlafenden Jakob. Der Herausgeber dieser Illustrationsfolge, Meyer Schapiro (1904–1996), sah in der Dominanz der Vertikalen einen Hinweis auf die Existenzweise des Menschen vor Gott, der stets vor der Alternative von Auf- oder Abstieg stehe: „L’homme vit dans une alternative de montées et de descentes“ (Vorwort). Man könnte aber auch an die Prägung Chagalls durch mystische Züge des Chassidismus in seiner Kindheit denken und an sein ambivalentes, schwebend-ringendes Verhältnis zur religiösen Tradition bzw. zu Gott. Wie auch bei anderen Künstlern der Avantgarde wurden biblische Inhalte mit der individuellen Biographie des Künstlers verwoben. Das „Für mich“ (pro me) der Zueignung der Heilsgeschichte durch den Zuspruch Gottes wurde tendenziell überlagert durch ein „Über mein Leben“ (de mea vita).

Literatur:

Müller, Markus (Hrsg.): Marc Chagall und die Bibel. Anlässlich der Ausstellung Marc Chagall und die Bibel, Kunstmuseum Pablo Picasso, Münster, 6. Oktober 2012 – 13. Januar 2013, Köln 2012

Smitmans, Adolf: Marc Chagall, Originalgraphik zur Bibel. Galerie an der Brenz, Sontheim 2003

Chagall, Marc: Bible; in: Verve. Revue artistique et littéraire 33/34 (1956)
Paris: Edition de la Revue Verve, 1956
Bb graph.1956 01
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021





Dramatische Gottesschau

Lilien, Ephraim Moses (Ill.):
Die Bücher der Bibel / hrsg. von
Ferdinand Rahlwes. Bd. 1 Braun-
schweig: Westermann, 1908
Ba graph.1908 81-1

Der aus dem damals habsburgischen Galizien stammende Künstler Ephraim Moses Lilien (1874–1925) wurde in seinen Wirkungsstätten in München und Berlin vom Jugendstil beeinflusst. Zu Bekanntheit und ökonomischem Erfolg führte vor allem die Prachtausgabe des Alten Testaments, die der Braunschweiger Verleger Georg Westermann mit drei der ursprünglich zehn geplanten Bände und mit 94 Illustrationen herausbrachte. Es sprach für das künstlerische Können Liliens, dass eine von den evangelischen Theologen Eduard Reuss (1804–1891) und Ferdinand Rahlwes (1864–1947) übersetzte bzw. herausgegebene Bibel mit einer dezidiert jüdisch akzentuierten künstlerischen Ausstattung versehen wurde. Lilien engagierte sich in der national-jüdischen Bewegung des Zionismus.

Die dramatischen Züge der Erzählung von Jakobs Kampf an der Flussfurt des Jabbok mit einem Engel (**Genesis 32,23-33**) erhielten durch die Vorliebe des Jugendstils für geschwungene Formen eine Verstärkung. Die Muskeln des Engels wirken in der Reprographie nach einer Tuschkfederzeichnung plastisch und die etwas überdimensionierten Flügel kraftvoll. Der Erzvater Jakob erscheint mit Bart und Gewand authentisch orientalisches. Ähnliches gilt für die angedeuteten Elemente der Landschaft. Lilien konnte sich hierbei auf Eindrücke seiner ersten Palästina-Reise (1906) stützen. Der Schlag des Engels auf Jakobs Hüfte gilt als Befreiungsversuch aus einem Ringen ohne Sieger. Markant hervorgehoben wurden die Augen bzw. die mit dem gegenseitigen Anschauen verbundene Haltung des Kopfes. Den Engel zu sehen, bedeutete für Jakob, Gott zu sehen: „Ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen und bin doch mit dem Leben davongekommen“ (**Genesis 32,31**). Die bleibende Distanz zu Gott, ja eine gewisse Fremdheit kommt zum Ausdruck in der Situation des Kampfs und in der Weigerung des Engels, seinen Namen mitzuteilen. Dem steht die Nähe gegenüber, die Gott durch die Verleihung eines neuen Namens (Israel: Gottesstreiter) an Jakob und dessen anschließende Segnung zuteilwerden lässt. Engel stehen dafür, dass ein „Gottesgesicht“ – so der von Jakob vergebene Name des Ortes dieser Begegnung – zustande kommt auf die Initiative Gottes hin, dies aber kontingent, überraschend und für den Menschen unverfügbar.

Literatur:

Brieger, Lothar: E. M. Lilien. Eine künstlerische Entwicklung um die Jahrhundertwende, Berlin u. a. 1922, S. 208–232

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, S. 19/Katalog Nr. 60

Voraussetzungslose Liebe Gottes

Der Antwerpener Drucker Christoph Plantin (1514–1589) erreichte durch seine bibliophilen Ausgaben einige Berühmtheit. Der hier vorliegende Oktavband sticht aus der Reihe zeitgenössischer Druckwerke heraus. Der spanische Theologe und Orientalist Benito Arias Montano (1527–1598) verarbeitete die Teilaspekte der biblischen Heilsgeschichte in Form neulateinischer Lyrik. Dem ästhetischen Anspruch des Werkes entsprechend stehen 71 filigran strukturierte Illustrationen im Vordergrund. Signiert sind sie meist mit den Monogrammen „P.H.“ bzw. „P.B.“. Es handelt sich um die flämischen Künstler Pieter van der Borcht (ca. 1545–1608) sowie Pieter Huys (ca. 1519–1581), mit denen Plantin häufig zusammenarbeitete.

Jakobs Traum von der Himmelsleiter wurde durch den Bildtitel als Offenbarung der Menschenliebe (*Dei philanthropia*) bzw. des menschlichen Gottseins Gottes (*Humana divinitas*) wahrgenommen. Auf der sehr steilen Himmelstreppe klettern vier Engel und an der Spitze wurde allerdings eher schemenhaft Gott Vater mit einem Strahlenkranz dargestellt (**Genesis 28,10-22**). Arias Montano gab im Anhang Erläuterungen zu den Abbildungen. Er sah die besondere Würdigung, die Jakob durch die Engel- und Gottesschau erhielt und mit ihm die Menschheit allgemein („*genus humanum*“), in dem Widerfahrnis des Heilsgeschehens begründet. Die Vision der Himmelsleiter bzw. -treppe stellt demnach so etwas wie die visuelle Außenseite des in der Kirche präsenten Heilsmysteriums („*mysterium ecclesiae*“) dar. Gott nimmt Wohnung in und bei den Menschen („*Deus in hominibus inhabitat*“), macht sie im Erlösungsvorgang zu seinen Kindern („*filius Dei nominemur*“), sozusagen zu einem Teil seines Hauses. Im Hinab- und Heraufsteigen der Engel wird – auf Christi Kreuz und Auferstehung vorausgreifend – die Überwindung der durch die Sünde eingetretenen Distanz zwischen Gott und Mensch sichtbar. Mit der Erlösung geht die Einwohnung Gottes (vgl. **Johannes 14,23**) und die Vergöttlichung des Menschen („*deificatio*“) einher. Arias Montano sah in der Himmelsleiter einen Hinweis auf die dem Menschen immer vorausgehende, in sich begründete, voraussetzungslose Liebe Gottes, entsprechend 1. Johannes 4,10: „Nicht darin besteht die Liebe, dass wir Gott geliebt haben, sondern dass er uns geliebt und seinen Sohn als Sühne für unsere Sünden gesandt hat“.

Arias Montano, Benito:
Humanae salutis monumenta
Antwerpen: Christoph Plantin,
1571
B graph.1571 05

HYMANA DIVINITAS.

*Cur tanto genus humanum dignetur honore
Dicere, non nisi qui perficere ipse potest.*



EXI PHILANTHROPIAE 3.





Racheengel der Apokalypse

Goldschmitt, Bruno (Ill.):
Die Offenbarung Sankt Johannis
 Hellerau: Avalun-Verlag, 1923
 Ba graph.1923 88
 © Verwaistes Werk (§ 61a UrhG)

Eine ganz andere Seite der Wirksamkeit von Engeln betrifft die Ausführung von Handlungen, die auf der Heiligkeit und dem Zorn Gottes beruhen. Gnade, Heil, Vergebung ist verstehbar und in der existenziellen Bedeutung erfahrbar, wenn klar ist, woraus gerettet wird. Innergeschichtliche Strafhandlungen Gottes konnten z.B. das Volk Israel im Alten Testament zur Umkehr bewegen. Besonders drastisch kommt die Distanzierung Gottes vom bösen Tun der Menschen im Ausblick auf das Ende der Geschichte zum Ausdruck, wie es die Johannes-Offenbarung darlegt. Dem endgültigen Jüngsten Gericht und der neuen Schöpfung gehen mehrere temporäre Strafgerichte voraus.

Der deutsche Künstler Bruno Goldschmitt (1881–1964) griff das apokalyptische Sujet in einer Serie von zehn Holzschnitten auf. Sie wurden eingefügt in einen Pressendruck des Avalun-Verlags in Hellerau bei Dresden, von dem hier das signierte Exemplar 231 vorliegt. Der Luthertext in der Frakturtype passt zur dunklen Thematik. Ausdrucksstark zeichnete Goldschmitt Gesichtszüge und Gestik der verängstigten Menschen und des Racheengels. Der dargestellte Engel lässt sich nicht exakt einem der in Offenbarung 6 und 8-9 sowie 10,15-19 beschriebenen jeweils sieben Engel zuweisen, die durch das Öffnen von Siegeln und Blasen von Posaunen verschiedene Arten von Unheil über die Menschen bringen. Der eine Engel steht stellvertretend für alle und integriert die grauenvollen Aspekte der verschiedenen Einzelstrafen in sein Aussehen. Die abgemagerte Gestalt des Engels und sein schädelartiges Gesicht sollen an den Tod erinnern. Der Engel wehrt aber mit einer Handbewegung die hilfeschreitenden Arme eines Menschen ab. Vielleicht spielte Goldschmitt auch an auf die Menschen, die „sterben wollen, aber der Tod wird vor ihnen fliehen“ (**Offenbarung 9,6**). Das Geschick trifft die Menschen ohne Ansehen des vormaligen sozialen Standes – man erkennt einen König in der Schar der Todgeweihten.

Literatur:

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, Katalog Nr. 138



4.

„Ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen“

(Genesis 32,31)

Bilderverbot und Sehen
Gottes

Das Bilderverbot ergänzt und präzisiert das erste der Zehn Gebote, bei dem es um das Verbot der Anbetung fremder Götter geht (Exodus 20,3-4). Mach- und darstellbare Gottheiten werden in Text und Bild als wirkungs- und machtlose Illusion herausgestellt. Das Bilderverbot wird jedoch erzählend, etwa mit dem Tanz um das Goldene Kalb, veranschaulicht und durch eine Wiedergabe in der Druckgraphik, also bildlich verarbeitet. Die Anschaulichkeit Gottes wird erst dann zu einem Problem, wenn die Bewegungsrichtung vom Menschen ausgeht, als Projektion daherkommt. Weil umgekehrt Gott sich sicht- und erfahrbar macht, sind selbst anthropomorphe Gottesdarstellungen zumindest diskussionswürdig.

EXOD. XXXII.

101



N 3

Ethe-

Offenheit für Gott oder zyklische Selbstzentrierung

Merian, Matthäus: *Icones Biblicae. Praecipuas Sacrae Scripturae Historias eleganter & graphice repraesentantes*
 Straßburg: Zetzner, 1625
 B graph.1625 04

Die Verehrung des Goldenen Kalbs (**Exodus 32**) konkretisiert exemplarisch, was mit dem Verbot, ein Gottesbild zu machen, gemeint ist. Das Bilderverbot ergänzt und präzisiert das Fremdgötterverbot, also das erste der Zehn Gebote (**Exodus 20,3**): „Du sollst neben mir keine anderen Götter haben“. Das Bilderverbot wird jedoch scheinbar paradox bildlich vor Augen geführt. Darin deutet sich eine wichtige Unterscheidung an. Nicht sinnliche Formen der Offenbarung Gottes und seiner Beziehung zum Menschen an sich sind das Problem, sondern die Bewegungsrichtung: Wer macht ein Bild von wem, wer definiert Inhalt und Wirkung des Bildlichen?

Matthäus Merian der Ältere (1593–1650) nahm die Herausforderung an, in seine Serie von Bibelillustrationen mit kurzen Textzusätzen in lateinischer, deutscher und französischer Sprache auch eine Radierung zum „Götzendienst“ aufzunehmen. Komposition und Details der Illustration sind aussagekräftig. Mose, der die Dekalog-Tafeln vom Sinai mitbringt, sowie Aaron, der ihn abholt, stehen im Vordergrund, sind deutlich zu erkennen, werden detailreich präsentiert. Mose kommt geradlinig von oben her und die Diagonale bzw. Vertikale dominiert diese Bildhälfte. Die Vegetation um ihn herum ist üppig. Demgegenüber erscheinen die Israeliten im Tal fast schemenhaft, haben keine erkennbaren Gesichtszüge. Die Vegetation dort ist karg. Die Menschen tanzen oder stehen um das Goldene Kalb. Ihre Bewegung ist zyklisch, nicht zielgerichtet. Auffällig ist auch, dass der Rauch der Schlachtopfer, die dem Kalb dargebracht werden, nicht nach oben steigt, sondern horizontal über dem Boden kriecht.

Merian präsentierte bildlich, worin im Zusammenhang der Heilsgeschichte Israels – und darüber hinaus – die Begründung für das erste Gebot liegt. Die Anbetung von Göttern, die mit Händen gemacht bzw. aus Edelmetall gegossen wurden, belässt die Menschen bei sich. Sie drehen sich um die eigene Achse, bleiben in der Horizontalen, verlieren erkennbare Identität. Wenn die Zehn Gebote mit dem Hinweis Gottes auf sein befreiendes Handeln eingeleitet werden (**Exodus 20,2**: „Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus“), dann sollte dies vor Augen führen, wie positiv sich eine exklusive Bindung an und Öffnung für den lebendigen Gott auswirkt. Dynamik, lineare Bewegung, Lebendigkeit (Vegetation) nimmt die Menschen mit, bricht die zyklische Selbstzentrierung auf, verleiht Identität als Ebenbild Gottes. Die Tafeln in Moses Hand sind beschrieben – inhaltliche Klarheit gegen vage Illusionen.

Literatur:

Strohm, Stefan: Die Kupferbibel Matthäus Merians von 1630, Stuttgart 1985

Wüthrich, Lucas Heinrich: Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 3,1, Hamburg 1993, S. 7–16. 32

Akklamation der Gottheit als Illusion

Jacques-Philippe Le Bas (1707–1783), als Kupferstecher für den französischen Hof tätig, gab die illustrierte Weltchronik des Jean Lemaire de Belges (ca. 1473–1515) als vierbändiges Werk neu heraus. Profan- und biblische Heils- bzw. Kirchengeschichte griffen dabei ineinander. Charakteristisch für dieses Werk ist, dass ältere Gemälde unterschiedlicher Künstler als Vorlage für die Gestaltung der Kupferstiche genutzt wurden. Der Themenkreis zur Offenbarung der Zehn Gebote am Sinai und zur Verehrung und Vernichtung des Goldenen Kalbs erhielt mit zwölf Illustrationen ein hohes Gewicht. Die Darstellung der Anbetung des Goldenen Kalbs ist ein leicht modifizierter Nachschnitt eines Gemäldes von Raffael Sanzio (1483–1520) in den vatikanischen Loggien, den Jean Le Maire (+ 1772), ein Schüler von Le Bas, hervorbrachte.

Handbewegung und Körperhaltung der Figuren deuten die Präsentationszene der Kalb- bzw. Stierkult-Gottheit an. Im hebräischen Urtext und in der lateinischen Vulgata, so auch im Textzusatz dieses Stiches, wird die Pluralform verwendet: „Hi sunt Dii“ / „voilà les Dieux“ (in der Lutherbibel hingegen Singular: „Das ist dein Gott, Israel“) (**Exodus 32,4**). Das eine Gottesbild steht stellvertretend für die aus Ägypten und aus der altorientalischen Umwelt der Israeliten bekannte Vielheit an Gottheiten. Das Einschmelzen von Goldschmuck und die gemeinschaftliche Akklamation wirken bei der Produktion der Götterdarstellung zusammen. Der Polytheismus legt sich nahe, weil der Ausgangspunkt bei den Wünschen und Gedanken des Volkes und deren kulminierender Projektion auf die Götterfiguren liegt.

Das menschliche Kunstwerk wurde durch diese Verehrung unmittelbar mit der Gottheit identifiziert und dadurch nachträglich sakralisiert. Im Unterschied dazu geht die theologische Tradition des Sakralbildes, etwa einer Christusikone in Kirchenräumen, davon aus, dass es von einem dahinterstehenden und stets vorausgehenden Urbild durchwirkt und gedeckt ist. „Wer mich sieht, der sieht den Vater!“ (**Johannes 14,9**), sprach Christus seinen Jüngern zu. Das „Götzenbild ist stets eine menschengemachte Illusion, das Bild des anschaulichen Menschensohnes kündigt hingegen von Gott“ (Spanke, S. 16).

Im Hintergrund ist in schwacher Linienführung Mose mit den Gesetzestafeln zu sehen. Die Selbst-Offenbarung Gottes steht für die Entsprechung von Gottesnamen, Wirklichkeit und Verehrungswürdigkeit. Das wurde vom ungeduldigen Volk vergessen.

Literatur:

Spanke, Daniel (Hrsg.): Gott sehen. Risiko und Chancen religiöser Bilder, Wilhelmshaven: Kunsthalle, 2006

Lemaire de Belges, Jean: **Les traits de l'histoire universelle sacrée et profane. D'après les plus grands peintres et les meilleurs écrivains, hrsg. von Jacques Philippe Le Bas, Bd. 2**

Paris: LeBas, 1771

B graph.1771 01-2



Raphaël U. P.

Le Maire J.

LE VEAU D'OR.

Dixit ad eos (filios Israël) Aaron: Tollite aureas de uxorum filiorumque et filiarum vestrarum auribus, et afferte ad me; fecitque populus quæ juberat deferens aureas ad Aaron. Quas cum ille accepisset formavit opere fusorio, et fecit ex eis vitulum conflabilem, dixeruntque: Hi sunt Dii tui Israël qui te eduxerunt de terrâ Ægypti. Quod cum vidisset Aaron ædificavit altare coram eo, et præconis voce clamavit dicens: Cras solemnitas Domini est. Surgentesque mane obtulerunt holocausta et hostias pacificas; et sedit populus manducare et bibere, et surrexerunt ludere. *Exod. c. XXXII v. 2. 3. 4. 5. 6.*

Aaron dit aux enfans d'Israël: Prenés les boucles d'oreilles d'or de vos femmes, de vos enfans et de vos filles, et apportés les moi. Le peuple fit ce qu'Aaron avoit ordonné, et lui porta ces boucles d'oreilles. Aaron fondit cet or et en forma la figure d'un veau; et le peuple dit: Israël voilà les Dieux qui t'ont tiré de la terre d'Égypte. Aaron voyant cela construisit un autel vis-à-vis le veau d'or, et fit crier par un héraut: Demain est la solennité du Seigneur. Dès le matin les Israélites offrirent des holocaustes et des victimes pacifiques. Le peuple s'assit pour manger et pour boire, et se leva ensuite pour danser autour de l'Idole.

Ps. 94, v. 9.

Der das



gepflanzet hat, solt der nicht
hören? Der das



gemacht hat, sollte der
nicht sehen?



Der das Aug und Ohr gemacht,
Hat auf uns genaue Acht.

Schöpfersein als Ausweis von Lebendigkeit

CCLII. auserlesene und mit 800 Bildern erläuterte Biblische Kern-Sprüche Oder so genannte Bilder-Bibel. Dem Gemüth zur Ergötzung, der lieben Jugend zu Erlernung eines jeden Dinges, mit seinem rechten Nahmen zu benennen. Wie nicht weniger die Sprüche Heil. Schrift ohne Mühe ins Gedächtniß zu bringen
Kopenhagen: Glasing, 1743
B graph.1743 01

In verschiedenen Variationen erschienen seit dem späten 17. Jahrhundert akzentuiert pädagogisch ausgerichtete Figurenspruchbibeln. Sie enthalten Bilderrätsel, in denen ähnlich den altägyptischen Hieroglyphen bildliche Elemente als Symbolbuchstaben Verwendung finden. Als „Kern-Sprüche“ identifizierte Bibelzitate setzen sich aus verbal-abstrakten und visuell-konkreten Bestandteilen zusammen. In gewisser Analogie zu Kreuzworträtseln kommt es zu einem interaktiven Lesevorgang, weil die bildlichen in verbale Elemente übertragen werden müssen. Zur Hilfestellung wurden Belegstellen und lyrische Summarien als Rahmen für die Bilderrätsel ergänzt.

Der hier zitierten Vers aus Psalm 94,9 („Der das Ohr gepflanzet hat, solt der nicht hören? Der das Auge gemacht hat, solte der nicht nicht sehen?“) steht in einem doppelten Zusammenhang. Der unmittelbare Kontext betrifft das unrechte Tun der Frevler, das der Psalmbeter in Klageform an Jahwe als „Gott der Vergeltung“ beschreibt (Psalm 94,1ff.). Im Hintergrund steht aber auch die Polemik insbesondere der Propheten gegen die von Menschen gemachten Götzen, die zu nichts nütze sind (z.B. Jesaja 44,10; Jeremia 10,15). Sie sehen nichts und können deswegen nicht helfen oder allgemein auf Geschichte und Geschick der Menschen Einfluss nehmen (Jesaja 44,9). Psalm 94,9 bezieht sich dagegen auf das Schöpfungshandeln, das als Ausweis von Lebendigkeit und Wirkkräftigkeit Gottes herausgestellt wird. Was aus Gold gegossen oder aus Holz geschnitzt wurde, teilt die begrenzten Möglichkeiten des Materiellen. Wer dagegen die Materie und auch die Sinnesorgane geschaffen hat, ist davon unterschieden, benutzt aber das Kreatürliche für sein Tun. Indem von Ohren und Augen Gottes in Form einer rhetorischen Frage die Rede ist, wird als tröstliche Gewissheit bekannt: Der lebendige und mächtige, weil vom Materiellen unterschiedene Gott hat Interesse am Ergehen seiner Geschöpfe, nimmt dieses wahr.

Die interaktive Struktur dieser Art von Illustration steht in einem Gegensatz zu den Götzenanbetern, die wie die von ihnen gemachten Gottesbilder nichts sehen können (Jesaja 44,18). Die Verstockung des Volkes, das gegenüber Gott taube Ohren und blinde Augen hat (Jesaja 6,10), begegnet wieder bei den Adressaten der Gleichnisse Jesu (Matthäus 13,14-15). Durch das Sehen, ggf. Sprechen und reflektierende Ergänzen des Psalm-Verses soll der Blick weg von den Götzen bzw. weg von sich auf den lebendigen Gott gewendet werden.

Literatur:

Keuchen, Marion: Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart, Göttingen 2016, S. 159–176 (am Beispiel Mattspergers)

Veräußerlichung als Götzendienst

Die Kolorierung der Holzschnitte zählt zu den herausragenden Merkmalen des vorliegenden Exemplars der großformatigen Wittenberger Lutherbibel. Ob die Holzschnitte überwiegend durch Johann Teufel (1540–1580) angefertigt wurden (so Schmidt, S. 27.275.330), ist umstritten (Bibelkatalog, E 484).

Auffällig an der Präsentation der Erzählung vom Goldenen Kalb (**Exodus 32**) ist mehrerlei. Erstens entspricht die Kleidung und Haartracht der dargestellten Personen dem Brauchtum im Deutschland des 16. Jahrhunderts. Gerade für diese Thematik ist wichtig: Die Gefahr des Abfalls vom lebendigen Gott betrifft auch die zeitgenössischen Leser und Betrachter. Detailreich werden zweitens die mit dem Kult verbundenen Feiern dargestellt. In der Selbstwahrnehmung der Israeliten meinte das Goldene Kalb durchaus den überlieferten Gott Jahwe, für den Aaron ein Fest ausrief (**Exodus 32,5**). Allerdings geschah die Verehrung Jahwes in der aus Ägypten und von den Kanaanäern her bekannten Weise eines Fruchtbarkeitskultes. Darauf beziehen sich die Andeutungen zu kulinarischen und sexuellen Ausschweifungen im Hintergrund sowie die ausgelassen zur Musik tanzenden Figuren im Vordergrund. Im Gegensatz dazu steht am Bildrand drittens die eher abstrakte Darstellung Gottes als graue Masse mit Strahlenkranz in den Wolken, von der her Mose die Gesetzestafeln empfängt.

Die Aussageintention zielt – vermutlich auch vor dem Hintergrund reformatorischer Kontroverstheologie – auf die Innerlichkeit bzw. Ganzheitlichkeit des Glaubens. Die Israeliten stehen paradigmatisch für eine Gestalt von Religiosität, die alles Gewicht auf äußerlich sichtbare bzw. sinnlich erfahrbare Vollzüge legt. Dadurch entsteht die Tendenz, das Wirken Gottes verfügbar zu machen, durch Sinnenfreuden die Teilhabe an Gottes Gaben nicht nur zu artikulieren, sondern herbeizuführen. Demgegenüber führt die abstrakte, nüchterne Andeutung Gottes vor Augen, dass die Beziehung Gottes zum Menschen primär auf das Innere des Menschen zielt und dieses verändert bzw. von der Seite des Menschen her auf Gottes Person und Willen (Dekalog-Tafeln!) ausgerichtet ist. Der Weg der Veränderung führt dann vom Herzen zum Mund (**Matthäus 15,18**), von innen nach außen. Im Goldenen Kalb verdichtet sich dagegen eine auf das Äußere fixierte Definition von Glauben und Leben. Hinter dem Äußeren befindet sich keine standfeste Wirklichkeit. In einem gegossenen Gottesbild können die Menschen nur sich selbst begegnen, aber keinem Gegenüber, das zu Hilfe wie Korrektur fähig wäre.

Literatur:

Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700, Basel 1962

Strohm, Stefan u.a.: Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 2. Abt., Bd. 1: Deutsche Bibeldrucke 1466–1600, Stuttgart 1987

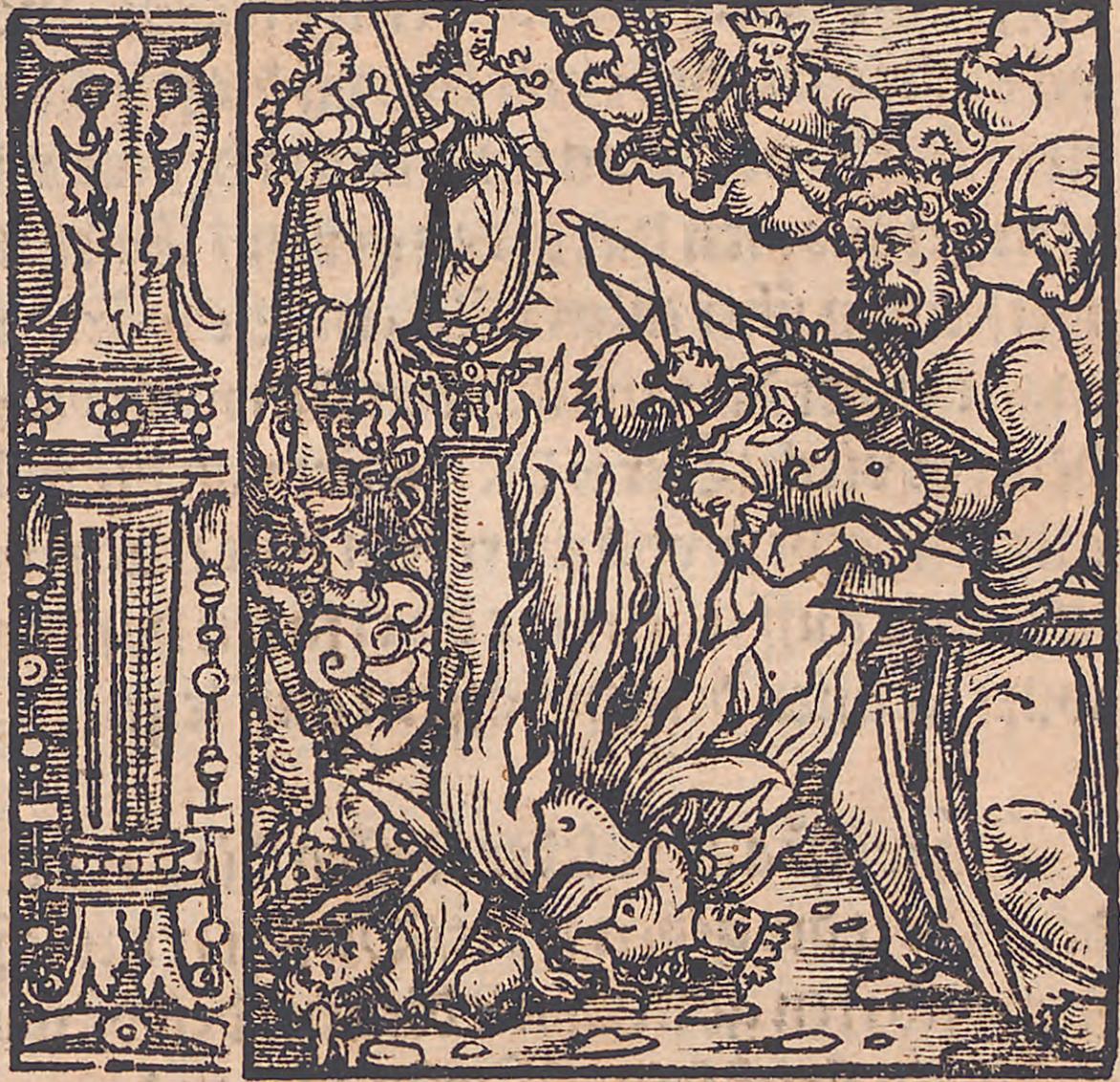
Luther, Martin (Übers.):
Biblia Das ist: Die gantze heilige
Schrift Deudsch
Wittenberg: Hans Krafft, 1572.
Bd. 1
Bb graph.1572 01-1

gegossen
Kalt.

Das II. Buch



Ohrenringe an den ohren eiver Weiber/ eiver Söne vnd eiver Töchtern/ vnd bringet



Sonder also solt ir mit in thün / ire altar

Differenzierter Umgang mit Bildern

Die gantz Bibel Alt vnnd Neüw
Testament
Straßburg: Wolff Köphl, 1529–1530
Bb deutsch 1529 03

Luthers Übersetzung des Alten Testaments verzögerte sich nach dem Erscheinen der ersten Teile 1523/1524 bis zur ersten Vollbibel 1534. Die Nachfrage nach volkssprachlichen Komplettausgaben der Bibel führte zwischenzeitlich zur Produktion kombinierter Bibeln, in denen wie in diesem Fall die bereits von Luther übersetzten Teile der Bibel mit verfügbaren anderen Übersetzungen (Leo Jud, Wormser Propheten) der übrigen biblischen Schriften vereint wurden. Dem Bedarf entsprach auch die Ausstattung mit 332 meist kleinformatigen Holzschnitten. Diese stammen vermutlich von Heinrich Vogtherr dem Älteren (1490–1556).

Bemerkenswert ist die Illustration zu Deuteronomium 7. Dieses Kapitel betrifft die Abgrenzung Israels von fremden Völkern, um die eigene kulturelle und vor allem religiöse Identität zu wahren. Vogtherr griff die Bestimmungen auf, denen gemäß die Kultstätten und Götterbilder besieger Völker zu zerstören seien (**Deuteronomium 7,5.25**). Dargestellt wurden allerdings weniger altorientalische als griechisch-römische Gottheiten: Mars, Merkur, Venus, eine gehörnte Gottheit. Mose (mit den Hörnern als Attribut) verbrennt deren Statuen. Allerdings stehen inmitten des Haufens heidnischer Götzenbilder auch zwei christliche Heiligenfiguren, nämlich Statuen der heiligen Katharina und Barbara. Hier deutet sich eine Differenzierung in der Bewertung der Bilder an, wie sie gerade für die von Luther beeinflusste Reformation typisch war.

Um die innerreformatorischen Kontroversen über den Umgang mit den Bildern in den Kirchengebäuden Württembergs zu schlichten, kam es am 12. September 1537 zum sog. „Uracher Götzentag“. Erhard Schnepff (1495–1558) vertrat Luthers Position, dass man nur aus theologischen Gründen anstößige („ärgerliche“) Bilder beseitigen, die unanstößigen aber belassen solle. Mit Gregor dem Großen seien die Bilder als Schrift der Laien („Pictura sit Laicorum Scriptura“) zu begrüßen (Feld, S. 179–180). Die Urteilkriterien wurden in der Vereinbarkeit mit der Heiligen Schrift sowie mit der Rechtfertigung aus Glauben um Christi willen – als zugespitzter Inhalt des Evangeliums – gesehen. Die Heiligenverehrung implizierte die Vorstellung, dass den Heiligen aufgrund überschüssiger eigener verdienstvoller Werke eine besondere Stellung zukam, die ihnen die Möglichkeit einer vermittelnden Fürbitte vor Gott eröffnete. Dies ging über eine Vorbildfunktion für den Glauben hinaus und verschob in den Augen der Reformatoren das Gewicht zugunsten der Werke als Bezugspunkt der Gnade. Deswegen wurden Darstellungen biblischer Personen begrüßt, Heiligenbilder hingegen in eine Reihe mit heidnischen Götzen gestellt.

Hinzu kam die spätmittelalterliche Praxis der Volksfrömmigkeit, die entgegen der offiziellen kirchlichen Lehre nicht immer zwischen dem Bild und dem dargestellten Inhalt zu unterscheiden vermochte. Auch aus Ehrfurcht vor der Heiligkeit Gottes richtete sich das Augenmerk mehr auf als wundertätig verehrte Heiligenbilder als auf die Bibel (Meister von Meßkirch, S. 312).

Literatur:

Feld, Helmut: Der Ikonoklasmus des Westens, Leiden u.a. 1990

Gregor der Große, Epistolae, lib. 11, XIII, Patrologia Latina (PL) 77, Sp. 1128

Wiemann, Elsbeth (Hrsg.): Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit, München 2017, S. 319 (Nr. 170)

Erkennbarkeit Gottes in der Heilsgeschichte

Die Erfindung der Lithographie durch Alois Senefelder (1771–1834) Ende des 18. Jahrhunderts erleichterte die Herstellung von Druckvorlagen und insbesondere den mehrfarbigen Druck erheblich. Mit dem Übergang der Buchproduktion auf industrielle Fertigungsweisen ging im Verlauf des 19. Jahrhunderts in zunehmendem Maße die Ausstattung mit im Steindruck erstellten Illustrationen einher. Einbände wurden in die maschinellen Fertigungsverfahren einbezogen, waren für Auflagen oder Teilaufgaben identisch, verloren ihre Zuordnung zu spezifischen Buchexemplaren. Andererseits erlaubte die Anwendung der Drucktechniken auf die Gestaltung von Einbänden eine nahezu unbegrenzte Vielfalt thematischer Motive. Wie im vorliegenden Fall wurde es zur Regel, Elemente aus dem Buchinhalt und aus Illustrations-Stil bzw. -Technik auf den Einband zu übertragen. Als „redender Einband“ führt dieser in den Inhalt des Buches ein und unterstützt dessen Aussageintention in ästhetischer Weise. Die von Gustav Wilhelm Seitz (1826–1900) in Hamburg-Wandsbek 1875 gegründete Artistische Anstalt war auf den lithographischen Kunstdruck spezialisiert.

Der Vorderdeckel des ersten Bandes wurde mit einem chromolithographischen Sammelbild beklebt. Als Oberthema der szenischen Einzelmotive kann man das Bemühen darum erkennen, Gott aufgrund seiner Selbst-Offenbarung in verbaler bzw. geschichtlicher Weise indirekt sichtbar und beschreibbar zu machen. Als kalligraphisches Schriftdekor zentral positioniert ist die Vaterunser-Bitte „Dein Wille geschehe wie im Himmel so auch auf Erden“ (**Matthäus 6,10**). Darüber stehen die Tafeln der Zehn Gebote als inhaltliche Füllung des Willens Gottes und eine Gottes Gegenwart symbolisierende Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. Von Gott kann angemessen nicht abstrakt-distanziert, sondern nur im Vollzug von Beziehung gesprochen werden. Der damit verbundene Glaubensgehorsam kann wie bei der Opferung Isaaks (**Genesis 22**) bis zum Äußersten angefochten und herausgefordert werden.

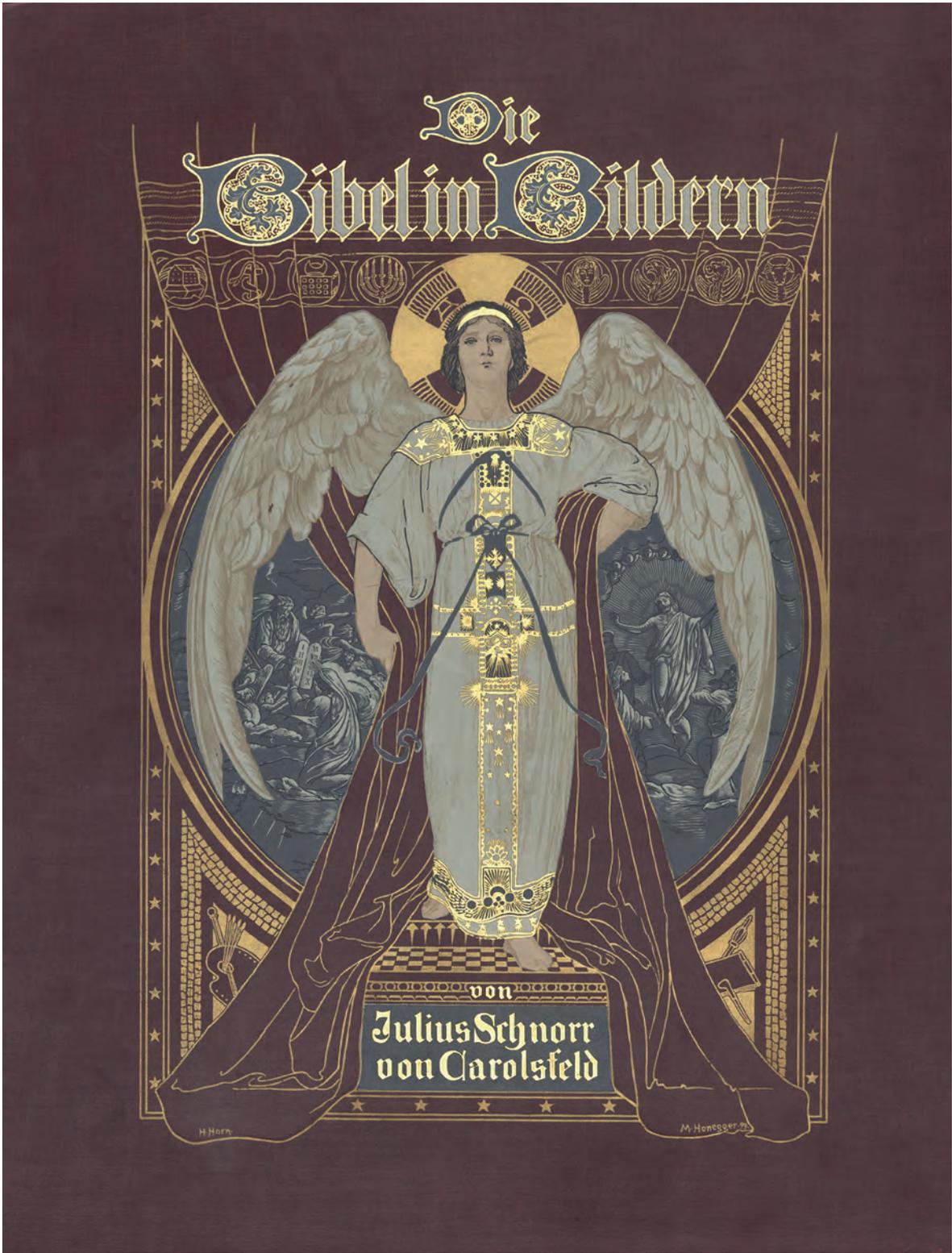
Immanuel Kants Ethik lässt sich mit der Formel „Du kannst, denn du sollst“ (Horn, S. 105–106) zusammenfassen. Im Unterschied dazu ist in der Bibel die Proklamation des Ge- bzw. Verbotenen verknüpft mit dem vorausgehenden und umrahmenden Eingreifen Gottes. Ethik hat ihren Grund in der Heilsgeschichte und nicht umgekehrt. Exemplarisch für die Heilsgeschichte deuten Einzelelemente die Auferstehung Jesu (**Matthäus 27,65ff.**), die Berufung der Jünger Jesu (**Markus 1,16ff.**) (oben) bzw. die Versorgung Elijas durch die Raben (**1. Könige 17,6**) und die Berufung Moses (**Exodus 3**) (unten) an. Die zuletzt genannte Szene ist insofern wichtig, als sich hier Gott mit einem Namen vorstellt, der sein Wesen beschreibt: „Ich bin der ‚Ich-bin-da‘“ (**Exodus 3,14**). Statt des Engels im feurigen Dornbusch (**Exodus 3,2**) zeigt die Lithographie jedoch Christus mit einem Nimbus. In Christus wurde Gott leiblich sichtbar. Die weiteren Motive weisen auf die universale Relevanz des Geschehens hin. Es sind die vier Himmelsrichtungen sowie in Medaillons in der Bordüre die vier wichtigsten Kirchenlehrer (Hieronymus, Augustinus, Ambrosius, Gregor I.) als Garanten kirchlicher Lehrkontinuität und Authentizität.

Literatur:

Horn, Christoph: Das Bewusstsein, aus Gründen zu handeln. Was folgt aus seiner Unhintergebarkeit?; in: Peetz, Siegbert u.a. (Hrsg): Freiheit und Bildung, München 2012, S. 105–120

Luther, Martin (Übers.): Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Mit hundert chromographirten Vollbildern nach deutschen, italienischen, spanischen, holländischen und französischen Künstlern und einer Haus- und Familien-Chronik nach Konkurrenz-Entwürfen deutscher Ornamentiker und Kalligraphen
Wandsbek: Artistische Anstalt, Seitz, 1887. Bd. 1
Bb graph.1887 01-1





Anthropomorphe Präsentation Gottes

Schnorr von Carolsfeld, Julius:
Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen; mit kurzen Bibeltexten nach der revidierten lutherischen Bibel
 Leipzig: Wigand, 1899
 Bb graph.1899 81

Die Holzschnitte Julius Schnorrs von Carolsfeld (1794–1872) zur Bibel wurden nach ihrer ersten Publikation 1860 in zahlreichen Ausgaben nachgedruckt. Die Plastizität und Ausdruckskraft der Figuren, die auch durch die lineare Darstellungsweise der Holzschnitte herbeigeführt wurde, entsprach dem Pathos der Künstlerschule der Nazarener, zu der sich Schnorr von Carolsfeld zählte. Kunst sollte nicht um ihrer selbst willen betrieben werden, sondern Artikulation von Anspruch, Kraft und Wirkung einer umfassenderen, göttlich-transzendenten Wirklichkeit sein.

Charakteristisch für Schnorr von Carolsfeld war eine massiv anthropomorphe Darstellungsweise Gottes. Das Wort „Gott“ gehörte demgemäß zur Sprache der Kunst und die menschenähnliche Gestalt deutete auf die sich herabbeugende, den Menschen nähernde Handlungs- und Erscheinungsweise Gottes hin. In lutherischer Tradition betonte Schnorr von Carolsfeld, dass der von den Menschen unterschiedene Schöpfer und Erlöser sich für sein Handeln an sichtbar-konkrete Haftpunkte bindet.

Im vorliegenden Beispiel wurden zwei Graphiken aus der Bilderserie im Buchinneren in die Dekoration des Einbandes integriert. Der farbig bedruckte Gewebereinband präsentiert die biblische Heilsgeschichte quasi als Drama, das auf der Bühne eines Welttheaters, vor aller Augen und mit Relevanz für alle, zur Aufführung kommt. Ein Engel zieht den Vorhang etwas weg, so dass dahinter die Übergabe der Gesetzestafeln von Gott an Mose (**Exodus 31,18**) bzw. die Himmelfahrt des auferstandenen Christus (**Lukas 24,51-52**) ausschnittartig zu sehen sind. Der Spannungsbogen von Altem und Neuem Testament bzw. Bund sowie von Selbsterniedrigung und Erhöhung Gottes wird durch die Zusammenschau der beiden Motive ausgedrückt. Die geschwungenen Formen des „redenden“ Jugendstileinbandes unterstützen die Dynamik des Geschehens. Der Entwurf des Einbandes stammt von Max Honegger (1860–1955); die Prägeplatten erstellte der Leipziger Graveur Hugo Horn.

Literatur:

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, Katalog Nr. 43

Hoffnung auf den Neuanfang

Der württembergische Künstler Andreas Felger (* 1935) erhält in seinem Schaffen durch seine tiefe, von der Kommunität der Jesus-Bruderschaft geprägte Frömmigkeit einige Inspiration. Seine Bilder zu biblischen Motiven zeichnen sich durch einen hohen inhaltlichen Reflexionsgrad aus. Die Deutsche Bibelgesellschaft publizierte eine Lutherbibel mit Reproduktionen der Aquarelle Felgers zu verschiedenen Bibeltexten.

Wie in wenigen anderen Illustrationen zu Exodus 32 steht das Goldene Kalb überproportional groß im Fokus, ist erhöht und hebt sich in leuchtender Farbe vom Hintergrund ab. Die Menschen werden dagegen nur schemenhaft als gesichtslose Strichmännchen gezeichnet. Damit wollte Felger verdeutlichen, dass durch den verfehlten Kult die Individuen – trotz einiger bunter Farbkleckse – in ihrer Eigenständigkeit zurücktreten, durch die gemeinsame Tat in der Masse aufgehen und sich nur noch als Teil der sündigen Gemeinschaft definiert sehen. Interessant sind die Balken in Blautönen über dem Kalb und vor allem die gelben Blumen links oben. Dies könnte man als Zeichen der Hoffnung auf eine positive Wende, auf Vergebung und Neuanfang verstehen. Schließlich kennzeichnete die wiederholte Abfolge von Zuwendung Gottes bzw. Rettung, Abfall, Umkehr und Buße sowie Neuanfang die Geschichte des alten Israel und ist auch nicht untypisch für die christliche Existenz (z. B. 1. Timotheus 1,15-16; Römer 7,18-19). Der Blick wendet sich vom Kalb weg zu den so anderen Bildelementen hin, dadurch indirekt zu Gott als dem, der für den Realgehalt der Hoffnung auf den Fortgang der Heilsgeschichte einsteht.

**Die Bibel. Nach der Übersetzung
Martin Luthers. Mit Bildern von
Andreas Felger
Stuttgart: Deutsche Bibelgesell-
schaft, 2006
Ba graph.2006 08
Andreas Felger, Exodus 32,4,
Aquarell, 27,5 × 37 cm, 2005
© 2021. Andreas Felger Kulturstif-
tung, www.af-kulturstiftung.de**



2 MOSE 40

Das Heilige Zelt ist fertig. Gott zieht in seine Wohnung ein und erfüllt sie

— MIT SEINER —

HERRLICHKEIT.

Schließ deine Augen für ein paar Minuten und stell dir diese Szene vor.

Was siehst du? Was bedeutet Gottes Gegenwart für dich? Wie erlebst du sie?



²²Dann machten sie das Übergewand, das unter dem Amtsschurz getragen wird; es war ganz aus blau gefärbtem Leinen. ²³Die Öffnung für den Kopf wurde mit einer Borte eingefasst, damit sie nicht einreißen konnte; ähnlich wie die Halseinfassung bei einem Panzerhemd. ²⁴⁻²⁶Am Saum des Gewandes wurden ringsum Granatäpfel aus blauer, roter und karminroter Wolle befestigt und jeweils zwischen zwei Granatäpfeln ein goldenes Glöckchen aufgehängt. So hatte der Herr es für den Dienst im Heiligem angeordnet.

²⁷⁻²⁹Weiter machten sie für Aaron und seine Söhne die Hemden, Kopfbedeckungen und Kniehosen aus Leinen und für Aaron den prächtigen Gürtel, alles, wie der Herr es Mose befohlen hatte.

³⁰Sie machten das goldene Schild als Stirnschmuck für Aaron und gravierten darauf ein: »Dem Herrn geweiht!« ³¹An dem Schild brachten sie eine blaue Schnur an, die man um den Turban binden und so das Schild über der Stirn befestigen konnte, alles nach der Anordnung des Herrn.

Die Vollendung der Arbeiten für das Heiligtum

³²⁻³⁴Schließlich war die ganze Arbeit am Heiligen Zelt, der Wohnung des Herrn, vollendet. Die Israeliten hatten alles genauso gemacht, wie der Herr es Mose aufgetragen hatte.

³⁵⁻³⁶Nun brachten sie alles zu Mose: die Bretter für die Wände der Wohnung mit den Vorschüngen für ihre Aufstellung, das Zeltdach mit seinen Schutzdecken und den inneren Vorhang, ³⁷die Lade für das Bundesgesetz mit den Tragstangen und der Deckplatte, ³⁸den Tisch mit den geweihten Broten und allen seinen Geräten, ³⁹den Leuchter mit seinen Lampen, dem Öl und allem Zubehör, ⁴⁰den goldenen Altar für das Räucheropfer, das Salbö und den Weihrauch sowie den Vorhang am Eingang des Zeltes, ⁴¹weiter den bronzenen Altar für die Brandopfer mit seinem Rahmen und mit allen Geräten, das Wasserbecken mit seinem Untersatz, ⁴²die Abgrenzung des Vorhofs mit allem, was zu ihrer Aufstellung benötigt wird, und alle Geräte, die sonst noch im Heiligen Zelt gebraucht werden, ⁴³auch die Priesterkleider, die Aaron und seine Söhne beim Dienst im Heiligem tragen sollten.

⁴⁴Die Israeliten hatten alles genauso ausgeführt, wie der Herr es ihnen durch Mose befohlen hatte. ⁴⁵Und Mose sah alles an, was sie gemacht hatten, das ganze Werk: Es war alles genauso geworden, wie der Herr es angeordnet hatte. Und Mose segnete sie.⁷

Anweisung zur Aufrichtung des Heiligen Zeltes

40 ¹Der Herr sagte zu Mose: ²»Am 1. Tag des 1. Monats sollst du meine Wohnung, das Heilige Zelt, aufrichten. ³Bringe in den hinteren Teil die Lade mit dem Bundesgesetz und hänge den Vorhang davor. ⁴Dann stelle im vorderen Teil den Tisch mit den geweihten Broten und den Gefäßen für das Trankopfer auf. ⁵Bring auch den Leuchter dorthin und setze die Lichtschalen darauf. ⁶Stelle in den vorderen Teil auch den goldenen Altar für das Räucheropfer, direkt gegenüber der Stelle, wo hinter dem Vorhang die Lade mit dem Bundesgesetz steht, und hänge auch den Vorhang am Eingang meiner Wohnung auf.«

⁷Stelle davor den Altar für die Brandopfer und zwischen Zelt und Altar das große Becken und fülle es mit Wasser. ⁸Errichte die Abgrenzung rings um den Vorhof und hänge den Vorhang an seinem Eingang auf.

⁹⁻¹¹Nimm das Salbö und salbe damit meine Wohnung und alles, was darin ist. Salbe auch den Brandopferaltar mit allen seinen Geräten und ebenso das Wasserbecken und seinen Untersatz. ¹²Weihe auf diese Weise das Zelt und alles, was dazugehört, sodass es heilig wird. Der Altar aber wird durch diese Weihe in besonderem Maße heilig.

¹³Lass dann Aaron und seine Söhne an den Eingang des Zeltes treten und sich waschen. ¹⁴Lege Aaron die heiligen Gewänder an, salbe ihn mit

¹⁵Das Heilige Zelt und alles, was dazugehört, wird durch diese Weihe in besonderem Maße heilig. ¹⁶Am 1. Tag des 1. Monats sollst du meine Wohnung, das Heilige Zelt, aufrichten. ¹⁷Bringe in den hinteren Teil die Lade mit dem Bundesgesetz und hänge den Vorhang davor. ¹⁸Dann stelle im vorderen Teil den Tisch mit den geweihten Broten und den Gefäßen für das Trankopfer auf. ¹⁹Bring auch den Leuchter dorthin und setze die Lichtschalen darauf. ²⁰Stelle in den vorderen Teil auch den goldenen Altar für das Räucheropfer, direkt gegenüber der Stelle, wo hinter dem Vorhang die Lade mit dem Bundesgesetz steht, und hänge auch den Vorhang am Eingang meiner Wohnung auf. ²¹Stelle davor den Altar für die Brandopfer und zwischen Zelt und Altar das große Becken und fülle es mit Wasser. ²²Errichte die Abgrenzung rings um den Vorhof und hänge den Vorhang an seinem Eingang auf. ²³Nimm das Salbö und salbe damit meine Wohnung und alles, was darin ist. Salbe auch den Brandopferaltar mit allen seinen Geräten und ebenso das Wasserbecken und seinen Untersatz. ²⁴Weihe auf diese Weise das Zelt und alles, was dazugehört, sodass es heilig wird. Der Altar aber wird durch diese Weihe in besonderem Maße heilig. ²⁵Lass dann Aaron und seine Söhne an den Eingang des Zeltes treten und sich waschen. ²⁶Lege Aaron die heiligen Gewänder an, salbe ihn mit

^{39,43} Der Vers enthält deutliche Anspielungen auf den Schluss der Schöpfungsgeschichte in Gen 1,31; 2,2-3.

dem Öl und weihe ihn dadurch zum Priesterdienst für mich. ¹⁶Auch seine Söhne lasst herantreten und lege ihnen die Priesterhemden an. ¹⁷Salbe auch sie mit dem Öl, damit sie mir als Priester dienen können. Damit überträgst du ihnen und ihren Nachkommen das Priestertum für alle Zukunft. Auch ihre Nachkommen sollen durch Salbung in ihren Dienst eingesetzt werden.«

Das Heilige Zelt wird aufgerichtet

¹⁸Mose tat, was der Herr ihm aufgetragen hatte. ¹⁹Am 1. Tag des 1. Monats, genau ein Jahr, nachdem das Volk Israel Ägypten verlassen hatte, wurde die Wohnung des Herrn aufgestellt.

²⁰Mose steckte die Bretter mit den Zapfen in die Bodenplatten, fügte aus ihnen die Wände zusammen und verband sie durch die Querstangen. Er stellte auch die Säulen auf, die den Vorhang tragen sollten. ²¹Dann breitete er das Zelt über dieses Gehäuse und legte noch die Schutzdecke oben darüber, wie der Herr es ihm befohlen hatte.

²²Darauf nahm Mose die Tafeln, auf denen das Bundesgesetz geschrieben stand, und legte sie in die Lade, steckte die Tragstangen in die Ringe an der Lade und legte die Deckplatte darauf. ²³Er brachte die Lade in den hinteren Teil des Zeltes und hängte den trennenden Vorhang davor, wie der Herr es angeordnet hatte.

²⁴Dann brachte er den Tisch ins Zelt und stellte ihn außerhalb des Vorhangs an der rechten Seite auf. ²⁵Er legte die geweihten Brote darauf, wie der Herr es befohlen hatte. ²⁶Auf die linke Seite stellte er den Leuchter ²⁷und setzte die Lichtschalen darauf, wie der Herr es angeordnet hatte. ²⁸Nach der Anweisung des Herrn stellte er genau in der Mitte vor dem Vorhang den goldenen Altar auf und verbrannte darauf wohlriechenden Weihrauch.

²⁹Dann brachte er den Vorhang am Eingang des Zeltes an. ³⁰Davor stellte er den großen Altar auf und verbrannte darauf Brandopfer und Speiseopfer, wie der Herr es angeordnet hatte.

³¹Das Wasserbecken stellte er zwischen das Zelt und den Altar und füllte es mit Wasser. ³²Mose selbst, Aaron und seine Söhne wuschen sich darin Hände und Füße. ³³Immer bevor sie in das Heilige Zelt gingen oder an den Altar traten, wuschen sie sich, wie der Herr es befohlen hatte.

³⁴Zuletzt errichtete Mose die Abgrenzung des Vorhofs, der das Heilige Zelt und den Altar umgibt, und brachte den Vorhang am Eingang des Vorhofs an.

Der Herr nimmt Wohnung unter dem Volk Israel

³⁵Als Mose das ganze Werk vollendet hatte, ³⁶⁻³⁷kam die Wolke vom Berg Sinai herab und verhüllte das Heilige Zelt. Die Herrlichkeit des Herrn erfüllte mit ihrem Glanz die ganze Wohnung. Deshalb konnte Mose nicht in das Zelt hineingehen.

³⁸Während der ganzen Wanderschaft richteten sich die Israeliten nach der Wolke über der Wohnung des Herrn. Solange die Wolke auf ihr ruhte, blieben sie an ihrem Lagerplatz. Sobald sie sich erhob, zogen sie weiter.

³⁹Immer wenn die Israeliten ihr Lager aufgeschlagen hatten, konnten sie tagsüber die Wolke des Herrn über der Wohnung sehen und nachts leuchtete Feuer in der Wolke.

^{40,24-35} kam die Wolke ... verdeutlichender Zusatz; vgl. 24,15-18.

Individuelles Gottesbild als Aneignung

Gute Nachricht Bibel. Kreativ
Edition
Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2019
B deutsch 2019 24
© 2019 Deutsche Bibelgesellschaft,
Stuttgart

Die „Gute Nachricht“ gehört zu den neueren deutschen Bibelübersetzungen, die mehr auf die Verstehbarkeit für die Leser als auf wörtliche Nähe zum Ausgangstext abheben. Vom flüssigeren Lesen erhofft man sich einen kognitiven Gewinn, selbst wenn es dabei zu leichten Sinnverschiebungen kommen kann. Die Übersetzer suchten Formulierungen, die unter Berücksichtigung kultureller und historisch gewachsener Differenzen in der Zielsprache der Sache nach, nicht unbedingt der Begriffswahl nach der Terminologie des Ausgangstextes entsprechen.

Dieser kommunikative Ansatz wird durch die Ausgestaltung zu einer „Kreativ Edition“ verstärkt. Der Leser wird weniger in seiner universalen Voraussetzung als Geschöpf bzw. erlösungsbedürftiger Sünder zum Bezugspunkt gemacht, sondern mehr in seiner partikularen, individuell-charakterlichen bzw. biographischen Prägung. Es geht dann v.a. um kognitives Verstehen, die Definition lebenspraktischer Relevanz und wiedererkennbare Anknüpfungspunkte für das persönliche Vorstellungs- und Erinnerungsvermögen. Diese Bibelausgabe ist keine fertige Bilderbibel, sondern auf jeweils individuelle Glossierung und Illustrierung angelegt. Die Bebilderung steht also am Ende eines Prozesses. Dazu dient meist ein breiter Seitenrand. Aber die im Bibeltext angesprochenen Inhalte werden häufig auch am Rand in Fragen bzw. Anregungen zur persönlichen Anwendung umgestaltet und zusammengefasst. Für deren Beantwortung werden manchmal Kästchen für Kritzeleien und Zeichnungen geboten.

So wird zur Gegenwart Gottes mit all seiner Herrlichkeit in der Stiftshütte bzw. im Heiligen Zelt (**Exodus 40**) die Aufforderung abgedruckt: „Schließ deine Augen für ein paar Minuten und stell dir diese Szene vor. [...] Was bedeutet Gottes Gegenwart für dich? Wie erlebst du sie?“. Mangels anderer Illustrationen (die gerade zu den Kultgegenständen aus Exodus 25-30 und 36-40 häufig in Bibeln abgedruckt wurden) entsteht die bildliche Vorstellung der unter den Menschen wohnenden Herrlichkeit Gottes erst. Sie bleibt möglicherweise vor dem inneren Auge und wird nur verbal in dem dafür vorgesehenen Kästchen stichwortartig beschrieben. Diese Gottesvorstellung wird im Zusammenhang der Bibellektüre von den Beschreibungen in den dazugehörigen Bibeltexten geprägt bleiben. Vorteil des interaktiven und imaginativen Verfahrens ist, dass die historisch so ferne Geschichte vom Wüstenzug und Kult der Israeliten persönlich ganz nah kommt, zu „meiner“ Geschichte wird. Womöglich wird das eigene Innere quasi als modifizierte Stiftshütte und Wohnbereich Gottes wahrgenommen. Problematisch können partikular-individualisierende Gottesbilder dann werden, wenn aus „Gott für mich“ ein „Gott als mein Ebenbild“ wird, wenn es nicht mehr nur um Aneignung, sondern um Bestätigung und Projektion persönlicher Wünsche und Voraussetzungen geht. Dann würde man bereits in diesem Leben Gott direkt sehen wollen, statt der Herrlichkeit Gottes gegenüber immer im wörtlichen Sinne das Nach-Sehen zu haben (**Exodus 33,21-23**).

Überlegenheit des Monotheismus

Der katalanische Künstler Salvador Dalí (1904–1989) schuf mit 105 Aquarellen zu biblischen Motiven den umfangreichsten Zyklus innerhalb seines Gesamtwerkes und neben Chagall die wichtigste, zusammenhängende Folge biblischer Illustrationen des 20. Jahrhunderts. Die 1963 bis 1965 auf Anregung von Giuseppe und Mara Albaretto erstellten und signierten Aquarellvorlagen wurden in Druckgraphiken übertragen und erschienen 1967 im Mailänder Verlag Rizzoli. Nicht zuletzt im Bibelzyklus wird Dalís Distanzierung von den weltanschaulichen Voraussetzungen des Surrealismus greifbar, die er in seiner Frühzeit vertrat. Mit seiner Rückkehr zum Katholizismus ging die Rezeption von Elementen der Kunst des Mittelalters und der Renaissance einher.

Die Frage nach der Wahrnehmung und Darstellbarkeit Gottes fügte sich in Dalís durch alle Schaffensphasen hindurch bleibende Interesse an der Artikulation bzw. Vergegenwärtigung des Irrationalen, Mystischen, Unbewussten ein. Gerade die Spannung zwischen vertraut wirkenden figürlichen Elementen und einer nicht mit herkömmlichen Mitteln fass- bzw. darstellbaren höheren bzw. tieferen Wirklichkeit findet sich in seinen Werken. Dem trug er mit seinen vielfältigen Malmethoden Rechnung, deren Ergebnisse bewusst zufällig und nicht planbar sind. Gewohnte Kompositionen und Symmetrien werden durchbrochen und gelegentlich provozierende Elemente eingebaut.

Der katholischen Tradition entsprechend wurden die alttestamentlichen Apokryphen in die Illustrationsfolge einbezogen. So setzte sich Dalí mit der unter den Stücken zu Daniel gesammelten Schrift „Vom Bel zu Babel“ (**Daniel 14**) auseinander. In der linken Bildhälfte wurden zwei anthropomorphe Gestalten dargestellt, die sich konkurrierend gegenüberstehen und einander die Zunge herausstrecken. Es handelt sich um Bel und den Drachen, die von den Babyloniern als Gottheiten verehrt und von Daniel in ihrer Wirkungslosigkeit herausgestellt wurden. Die überwiegenden Schwarzöne signalisieren die Negativität. Zwischen den Köpfen der Gottheiten erkennt man einen schwarzen Bulletismus, also einen durch Schießen von Farbe auf die Malunterlage entstandenen Fleck, der bei Dalí meist den Zorn Gottes symbolisiert. In der rechten Bildhälfte wurden in Goldfarbe sich nach oben öffnende Winkel sowie mehrfach sich überschneidende und über den Bildrand hinausreichende Kreislinien gemalt. Diese geometrischen Formen stehen für die jegliche Gegenständlichkeit und Verfügbarkeit sprengenden, aus- und umgreifenden Seins- und Wirkweisen des einen, lebendigen Gottes. Dalís biblische Bildbotschaft ist: Während sich die Götzen in ihrer Konkurrenz neutralisieren und in ihrer Materialität als zerbrechlich begegnen, erweist sich die Überlegenheit des monotheistischen Glaubens Israels sowie später auch des Christentums.

Literatur:

Hart, Richard: Biblia sacra. Inspired by text from the 4th century Latin Vulgate edition of the Bible as written by St. Jerome (347–420 AD), Orlando, FL 2016, S. 212–213

Scherbaum, Matthias: Biblia sacra – der unbekannte Dalí / Hrsg.: Diözesanmuseum Rottenburg, Ostfildern 2019, S. 138f.

Dalí, Salvador: *Biblia Sacra vulgatae editionis*, hrsg. von Aloysius Moraldi. Editio „luxus“
Mailand: Rizzoli, 1967. Bd. 4
Bgr. 1967 81-4
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2021





Unfassbare Göttlichkeit

Dalí, Salvador: *Biblia Sacra vulgatae editionis*, hrsg. von Aloysius Moraldi. Editio "luxus" Mailand: Rizzoli, 1967. Bd. 5 Bg graph.1967 81-5
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

„Halte mich nicht fest!“ / „Rühre mich nicht an!“ (Noli me tangere), sagte der auferstandene Jesus Christus zu Maria Magdalena, der er am leeren Grab erschien (*Johannes 20,17*). Maria Magdalena fiel ihm zu Füßen (*Matthäus 28,9*) und suchte ihn zu berühren.

Salvador Dalí übertrug die Grundaussage der Erzählung über die erste Erscheinung des Auferstandenen in künstlerische Ausdrucksformen. Der graue Hintergrund steht für die Passion und den Tod Jesu, aber auch für die gefallene Welt, um deren Sünde willen der Sühnetod stellvertretend am Kreuz zu erleiden war. Die Frauengestalt in schwarzer Federzeichnung ist auch mit dieser Farbe ausgefüllt, was bedeutet: Sie ist Teil der erlösungsbedürftigen, Sünde und Tod ausgelieferten Menschheit. Davon hebt sich in teilweise grellem Gold die Figur des auferstandenen Christus ab. Anders als in den Bildern zum Auftreten Jesu bis zur Kreuzigung lässt Dalí hier erkennbare Gesichtszüge weg. Maria Magdalena hält ihn zunächst für den Gärtner (*Johannes 20,15*).

Darstellbar mit menschlichen Mitteln, sinnlich erkenn- und identifizierbar ist Jesus Christus, weil und insoweit er inkarnierter Gottessohn ist, Fleisch bzw. menschliche Gestalt angenommen hat. Mit der Auferstehung verwandelte sich die Erscheinungsform dahingehend, dass an die Stelle des irdischen nun ein überirdischer Leib trat (*1. Korinther 15,44*). Christus wurde nun als „wahrer Gott“ nicht nur erfahrbar, sondern auch sichtbar, sprengte eben damit jedoch das menschliche Fassungsvermögen. Name und Titel „Jesus Christus“ bezeichnen das unvermischte, aber auch ungetrennte Zueinander der menschlichen und göttlichen Natur Christi aus der christologischen Bekenntnis-Formel des Konzils von Chalcedon (451). Das „Halte mich nicht fest!“ meint, dass von den Menschen her Christus in seiner göttlichen Natur zwar angerufen, angebetet, als wirkmächtig erfahren, aber nicht eingefangen und verfügbar gemacht werden kann. Die Sichtbarkeit Gottes übersteigt die menschlichen Möglichkeiten und kann wie hier bei Dalí allenfalls tastend, schemenhaft („ghost-like“), gegensätzlich zum Vertraut-Konkreten angedeutet werden.

Literatur:

Hart, Richard: *Biblia sacra. Inspired by text from the 4th century Latin Vulgate edition of the Bible as written by St. Jerome (347–420 AD)*, Orlando, FL 2016, S. 270–271

Scherbaum, Matthias: *Biblia sacra – der unbekannt Dalí / Hrsg.: Diözesanmuseum Rottenburg, Ostfildern 2019*, S. 242f.



5.

„Ich habe das Elend meines Volks in Ägypten gesehen“

(Exodus 3,7)

Gottes Sehen als Wende-
punkt

Der Zusammenhang von Sehen und Glauben betrifft zunächst verschiedene Aspekte der Sichtbarkeit Gottes, den Wunsch des Menschen, Gott sehen und erleben zu dürfen. Dabei hängt die Heilsgeschichte wesentlich davon ab, dass Gott sieht und zwar auf die Menschen in ihrer existenziellen Not als erlösungsbedürftige Sünder wie in ihren alltäglichen Nöten. Das Sehen Gottes geht seinem Sich-Sehen-Lassen voraus. Es bringt ein Eingreifen Gottes in das Geschick des Volkes Israel, in der Stiftung von Altem und Neuem Bund, im Zueinander von Heil und Heilung bzw. Befreiung mit sich.

Apparens Mosis DOMINVS, Pharaona Tyrannum
Carnificem populi mox adijſſe iubet.

EXODI: III.



Gott erscheint Moſi im feurigen Buſch / gibt ſich im
Zuerkennen / ſchickt in auß ans Volck vnd Iſrael / vnd Ko
nig Pharaon. Exo. 3.

B ij Conue=

Sehen und Sich-Nahen Gottes

Brosamer, Hans: Biblia Veteris Testamenti Et Historiae, Artificiosis picturis effigiata. Biblische Historien, Künstlich Fürgemalet Frankfurt/Main: Gulffericus, 1552 B graph.1552 01

„Ich habe das Elend meines Volkes in Ägypten gesehen“ (**Exodus 3,7**), so ruft Jahwe Mose entgegen. Während Mose bei der Selbstvorstellung Jahwes als des Gottes der Erzväter Abraham, Isaak und Jakob sein Gesicht verhüllt aus Furcht vor einem Anschauen Gottes (**Exodus 3,6**), spitzt sich das Geschehen auf das Sehen Gottes zu. Dieses Sehen ereignet sich als ein Herabsteigen, nämlich um die Israeliten aus der Sklaverei durch die Ägypter zu befreien (**Exodus 3,8**). Die Distanz zwischen Gott und Mensch wird von der Seite Gottes her verkürzt und die Unterschiedenheit in ein Gegenüber von Beziehungspartnern überführt. Der Rekurs auf die Erzväter steht für die Kontinuität der Geschichte Gottes mit seinem und für sein Volk. Mit dem Hinweis auf das geschichtliche Handeln verbindet sich der Gottesname „Ich-bin-da“ als Bezeichnung der Zugewandtheit, der heilsamen Nähe und Treue Gottes (**Exodus 3,14**). Wesen und Wirken Gottes sind in der Selbstoffenbarung Gottes, aber auch in der Gotteserkenntnis durch die Menschen miteinander verbunden. Über das Sein Gottes wird in der Bibel nicht rein abstrakt im Sinne eines philosophischen Gottesbegriffes, etwa als der „unbewegte Bewegter“ des Aristoteles, gesprochen. Vielmehr wird Gott durch Beziehungsakte wie Offenbarung oder geschichtliches Handeln erfahren, begegnet als personales Widerfahrnis und ist so Gegenstand von bekenntnisartiger Erzählung.

Gott nutzt bei Offenbarung und geschichtlichem Handeln Werkzeuge. So erscheint in einer Flamme aus einem Dornbusch ein Engel, während dann aus diesem Dornbusch die Stimme Gottes zu hören ist (**Exodus 3,2.4**). Gott sagt den Israeliten zu, sie aus Ägypten herauszuführen, um dann Mose damit zu beauftragen, durch den Zuspruch des Beistands („Ich bin mit dir“) aber auch zu bevollmächtigen (**Exodus 3,8.10.12**). Das Sehen Gottes gestaltet sich als Wendepunkt zur Heils- und Befreiungsgeschichte Israels durch die Berufung Moses als Anführer des Volkes.

Diese Szene der Berufung Moses griff Hans Brosamer (1500–1554) in einem Holzschnitt seiner Illustrationen-Folge zur Bibel auf. Die motivische Gestaltung als Wald statt als Dornbusch (trotz des korrekten Wortgebrauchs „Busch“ im Textzusatz) ging zurück auf die von Koberger in Nürnberg gedruckte Bibel (Bb deutsch 1483 01-1) (vgl. Schmidt, S. 425). Brosamer artikulierte auch durch den geschickten Einsatz von Schraffuren das dynamische und überraschende Moment des Geschehens. Mose weidete gerade Schafen und Ziegen am Berg Horeb (**Exodus 3,1**), war auf eine Gotteserscheinung nicht vorbereitet. Seine Körperhaltung schwankt zwischen interessiertem Hinsehen und Sich-Abwenden. Massiv anthropomorph über einem lodernden Flammenmeer wurde Gott dargestellt. Damit nahm Brosamer den Vorgang des Herabsteigens Gottes auf, der kaum plastischer hätte ausgedrückt werden können.

Literatur:

Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700, Basel 1962

Rettung aus tödlicher Gefahr

„Wie man denn insonderheit nicht nur die Göttlichen Eigenschaften aus ihren *Würrkungen* und an denen Beyspielen um so viel nachdrücklicher in denen Geschichten *wahrnimmt*, [...] so hat man hohe Ursache auch denen Zuhörern die Historische Schriften anzupreisen, und sie zu vermahnem: Suchet in diesen Schriften“, so wird die Motivation für die Erstellung von Kratzensteins Bilder-Bibel in der Vorrede beschrieben (Bl.)(3r). Es galt, „die Geschichte durch Bilder zu entwerfen“ bzw. das von der Bibel bezeugte Geschehen durch Illustrationen sichtbar vor Augen zu stellen. Christoph Heinrich Kratzenstein (1686–1741) war als Schulmeister an der Erfurter Predigerkirche tätig und auf die didaktischen Aspekte der Glaubensvermittlung bedacht. Das Bild vermochte mit seiner sinnlich-ganzheitlichen, Entdecken, Wahrnehmung, Intuition auslösenden Wirkung das zu sagen, was in Worten viel mühsamer zu artikulieren wäre.

So erfasst der Betrachter der Darstellung der Rettung am Schilfmeer (**Exodus 14**) auf einen Blick die Dramatik des Geschehens. Die Wolkensäule (**Exodus 14,19**) steht zwischen den Israeliten, die gerade trockenen Fußes das Meer durchzogen haben, und dem ägyptischen Heer, das in den zurückkommenden Wasserfluten versinkt. Die drei, sich vom Schilfmeer wegbewegenden Figuren um Mose verstärken die Aufteilung in zwei Bildhälften. Es geht – korrespondierend zu den Bildhälften – um ein doppeltes Erkennen Gottes durch Sehen seines Tuns. Jahwe wollte an den Soldaten „meine Herrlichkeit erweisen“, damit die Ägypter „erkennen, dass ich der Herr bin“ (**Exodus 14,4.18**). „Als Israel sah, dass der Herr mit mächtiger Hand an den Ägyptern gehandelt hatte, fürchtete das Volk den Herrn“ (**Exodus 14,31**). Das Eingreifen Gottes, das zur Rettung aus unmittelbarer militärischer Bedrohung führte, diente dem Selbsterweis Gottes in seiner Souveränität, begründete erneut seinen Anspruch auf Verehrung, aber auch seine Zusage, helfen zu können und zu wollen. Eindrücklich erscheint in Kratzensteins Stich auch der Engel, der über dem Zug der Israeliten schwebt (**Exodus 14,19**).

Dem Anliegen des Pietismus entsprechend wurde in den Textzusätzen das Verortet-Sein der Heilsgeschichte Israels in der Gemeinschaft glaubender Individuen der Gegenwart hervorgehoben. Das lyrische Summarium zieht den Rückschluss von diesem einen Geschehen auf die allgemeinere, auch sonst begegnende Situation der Bedrohung durch „Feinde, Wind und Wetter“, vor denen „*uns* der höchste Gott beschirmen“ kann. In eine ähnliche Aussagerichtung zielt die letzte der katechetisch-elementarisierenden Fragen auf der gegenüberliegenden Seite („Also schützt Gott noch heut [...]). Sie stammen aus Jacob Friedrich Reimmanns (1668–1743) Werk „Biblische Fragen über das Alte und Neue Testament“ (Goslar 1704).

Literatur:

Keuchen, Marion: Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart, Göttingen 2016, S. 222–235

Kratzenstein, Christoph Heinrich:
Kinder- und Bilder-Bibel oder
Auszug derer Biblischen Historien. Welche jn auserlesenen Figuren vorgestellt [...] mit angefügten
erbaulichen Lehren, aus schönen
Sprüchen der heiligen Schrift.

4. Aufl.

Erfurt: Sauerländer, 1752

B graph.1752 01



Im Feinde, Wind und Wetter stürmen,
Kan uns der höchste Gott beschirmen.



J. G. Schmidt sc. Brun. v.

Mit oder ohne Hülle vor den Augen

Koken, Johann Karl (Hrsg.): *Biblia, Das ist: Die gantze Heilige Schrift Altes und Neues Testaments verdeutsch*
Hildesheim: Waisenhaus, 1758
B deutsch 1758 03

Der lutherische Theologe Johann Karl Koken (1715–1773) nutzte zur Erstellung der vorliegenden Ausgabe die Bibelsammlung der verwitweten Herzogin Elisabeth Sophie Marie von Braunschweig-Lüneburg (1683–1767). Das programmatische Frontispiz ist das Werk des Braunschweiger Kupferstechers Johann Georg Schmidt (1694–1767). Dem Fokus lutherischer Theologie entsprechend wurde die Beziehung von Gesetz und Evangelium bildlich thematisiert und sozusagen als sichtbarer Erkenntnisschlüssel der Bibel vorangestellt.

Schmidt schloss sich hierbei einer langen ikonographischen Tradition an, in der das Verhältnis von Altem und Neuem Bund und darin auch Judentum und Christentum künstlerisch bearbeitet wurde. Charakteristisch ist das Mittel der personifizierten Präsentation der Bezugspole. Häufig wurden Frauenfiguren als Symbole für die Synagoge bzw. die Kirche verwendet. Auf Titelblättern von Bibelausgaben begegnen aber vielfach auch zentrale biblische Figuren als Repräsentanten des Alten und Neuen Testaments. Johann Georg Schmidt stellte Mose und Aaron als Typus einerseits dem auferstandenen Christus als Antitypus andererseits gegenüber.

Aus dualistischen bzw. spiritualistischen Randgruppen sowie später aus manchen Ausformungen einer liberalen Theologie heraus wurden im Verlauf der Kirchengeschichte immer wieder Versuche unternommen, das Alte Testament als verzichtbar, überwunden, irrelevant oder schädlich herauszustellen. Demgegenüber setzte sich in der Überlieferung des Bibeltextes als Handschrift oder Druck sowie in der Gemeindepraxis und persönlichen Bibellektüre stets mehrheitlich die positive Bezugnahme auf das Alte Testament durch. Auch ikonographisch wurde die Spannung von Kontinuität und Veränderung in der Heilsgeschichte aus Altem und Neuem Bund mit unterschiedlichen Akzentuierungen verarbeitet.

Die positive Verknüpfung zwischen dem alttestamentlichen Kult – hier repräsentiert durch Altar, Opfertier, Priestertracht Aarons sowie Gesetzestafeln Moses – und dem Neuen Bund liegt bei Schmidts Kupferstich im Wegziehen des Schleiers vor Moses Gesicht. Als Mose nach dem Empfang der Dekalog-Tafeln vom Berg Sinai herabstieg, verhüllte er sein die Herrlichkeit Gottes temporär widerspiegelndes Gesicht (**Exodus 34,29-30**). Die Vorläufigkeit des Alten Bundes kommt aus dem Rückblick des durch Christus begründeten Neuen Bundes in eben diesem Schleier nicht nur auf Moses Gesicht, sondern auf dem Alten Bund und auf den Herzen der Israeliten zum Ausdruck (**2. Korinther 3,12-15**). Der alttestamentliche Kult konnte letztlich nicht aus dem Tod befreien (**2. Korinther 3,7**) und beließ die Menschen in dem Zusammenhang bleibender Forderung des Gesetzes und ungenügender Fähigkeit zu dessen Erfüllung. Schmidt ging mit der motivischen Gestaltung über 2. Korinther 3,16 („Sobald sich aber einer dem Herrn zuwendet, wird die Hülle entfernt“) hinaus. Nicht jemand, sondern Christus, der als Auferstandener den Tod zertritt, reißt die Hülle vor den Augen weg. Das Verbindende der Bünde liegt in der Offenbarung und im Sehen der Herrlichkeit Gottes. Das Neue des Neuen Bundes besteht in der Freiheit, Direktheit und Dauerhaftigkeit der so gearteten Beziehung zwischen Gott und Mensch. Mit dem Widerspiegeln geht eine Verwandlung einher: „Wir alle spiegeln mit enthülltem Angesicht die Herrlichkeit des Herrn wider und werden so in sein eigenes Bild verwandelt“ (**2. Korinther 3,18**). Erlösung ist auch Neuschöpfung, ist Wiedergewinnung der Gottesebenbildlichkeit (**Genesis 1,27**).

Literatur:

Jochum, Herbert: *Ecclesia und Synagoga. Alter und Neuer Bund in der christlichen Kunst*; in: Frankemölle, Hubert (Hrsg.): *Der ungekündigte Bund? Antworten des Neuen Testaments, Quaestiones disputatae 172*, Freiburg i.Br. u.a. 1998, S. 248–276 (v.a. S. 248f.264)

Das Zueinander von Altem und Neuem Bund

Der reformierte Pfarrer Jacobus Antonius Vulpus (1629–1706) übersetzte zunächst die Psalmen, dann die ganze Bibel in die Unterengadinische Sprache, eine Mundart des Rätoromanischen. Die monumentale Druck-Ausgabe dieser Übersetzung im Folio-Format wurde mit komplex illustrierten Titelblättern ausgestattet. Das Gesamt-Titelblatt fungiert zugleich als bildliche Einleitung in die erzählend-historischen Partien des Alten Testaments, neben dem es noch Zwischentitelblätter vor den Propheten und vor dem Neuen Testament gibt.

Wenn man die drei Bildzonen des Titelblattes von unten nach oben durchgeht, überblickt man ansatzweise den gesamten Spannungsbogen der Heilsgeschichte. Im unteren Teil wird mit der Erschaffung Evas durch das Herausziehen aus Adam inmitten der Tier- und Pflanzenwelt die Schöpfung dargestellt. Sie repräsentiert den universalen Bezugsrahmen des Handelns Gottes, der bei aller Fokussierung auf Israel als Volk Gottes erhalten bleibt und mit der Ausweitung auf „alle Völker“ im Missionsbefehl Jesu explizit benannt wird (**Matthäus 28,19**). Im mittleren Bereich erkennt man Mose und Aaron an ihren jeweiligen Attributen (Strahlen, Stab, Gesetzstafeln; Priester-Gewand). Sie deuten stellvertretend die Stiftung des Alten Bundes am Sinai mit der Einsetzung des priesterlichen Kultes an (**Exodus 19-40**). Dann wurden in das obere Drittel die vier Evangelisten-Symbole eingebracht. Am deutlichsten entfaltet der Hebräerbrief (**7,25-28; 9,1-28**), dass der in den Evangelien beschriebene Kreuzestod sowie die Auferstehung Christi als Erfüllung und zugleich Überbietung des Alten Bundes mit seinem (hohe)priesterlichen Kult wahrzunehmen ist. Die Evangelien beziehen viele Einzelheiten des Lebens und Wirkens Jesu auf Verheißungen des Alten Testaments. Die christliche Gemeinde erkannte ihre Identität als verwurzelt in Israel mit seiner Geschichte, seinen Verheißungen und seinem Status. Die aus dem Heidentum kommenden Christen sind wie wilde Ölweige, die in den edlen Ölbaum eingepfropft wurden (**Römer 11,17-18**).

Das Kupfertitelblatt gibt dem Leser dieser Bibelausgabe vorweg als Bildbotschaft unmissverständlich zu verstehen, dass das Neue Testament ohne das Alte Testament nicht zu begreifen ist, dass der Neue Bund an den Alten Bund anknüpft und dass das Evangelium seine Wirksamkeit nur im Zueinander zum Gesetz entfaltet. Allerdings wird auch die dezidiert christliche Erkenntnis vermittelt, dass das Alte Testament nicht isoliert von Christus, auf den die Heilsgeschichte zuläuft, gelesen werden sollte (etwa als „Hebräische Bibel“), schon weil dann vom Erfüllungs-Status vieler Verheißungen abgesehen würde. Dieser Anspruch stellt seit den Zeiten der Urgemeinde bis heute eine Herausforderung für die Begegnung mit dem Judentum dar.

Vulpus, Jacobus Antonius
(Übers.): *La Sacra Bibla.*
Quai Ais Tivot La Sancta Scrittura.
In la quala sun comprais tuots
cudeschs dal Velg è Nouf
Testamaint: Cun l'aggiunta
dall' Apocrifia. Tschantada, vertida
è stampada in lingua Rumanscha
d'Ingadinna Bassa, tras cumiin
cuost è lavûr
Scuol: Jacob Dorta, 1679
Bb rätorom.1679 01



LA
SACRA
BIBLA;
TRADVTTA
IN
LINGVA
Rumanscha
D'INGADINA
BASSA.
2003



C. 17. 6. - Beatae patri, si orbis aqua. g. Agnes-virgo! Da in manu - cu' lavaret, vincebat Levi! - in - approbat Amale. C. 18. Igneo Moysi: cur
solus sedet? - sed tu populo in his que ad Dei pertinent, ostendatq; avaritiam, et ritu colere, - Viris - tremore Deum, in quib; vrbis - et qui sedent
avaritia conctus - pallens iudicant. C. 19. Dominus Agni - vrbis in alijna milib; vrb; populo - sanctificat - lavet rationata, parat in die tertio: ne appropinquat
verbis vestris - sacerdotib; quoq; sanctificatur, ne percussat eos. - si poterit vulnus ascenden in monte! C. 25. 18. Chordis ac utraq; parte mundi. v. 20. panis propinquat. C. 26. 1.
illare. C. 30. altare ad adolendum thymiana.

Sammelbild zur zugewandten Allmacht Gottes

Klauber, Joseph Sebastian ;
 Klauber, Johann Baptist: **Biblische
 Geschichten des Alten und
 Neuen Testaments. Denen Jungen
 Zu leichter Erlehnung, Denen
 Alten Zu frischer Behaltung,
 Denen Predigern Zu geschwin-
 derer Erinnerung, Allen Zum
 nützlichen und heiligen Augen-
 Lust, In Hundert fruchtbaren
 Blättern**
 Augsburg: Klauber, ca. 1780
 Ba graph.1780 01

Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian (1700–1768) und Johann Baptist Klauber (1712–1787) gilt mit ihren hundert komplexen Kupferstichen als herausragendes Meisterwerk der süddeutschen Druckgraphik. Die Gebrüder Klauber unterhielten in Augsburg einen eigenen, bewusst katholischen Verlag. Insbesondere die plastisch gestalteten Rocaille-Formationen verwenden charakteristische Stilelemente des Rokoko. Alle – vermutlich teilweise nach Vorlagen von Johann Adam Stockmann (ca. 1700–1783) gestalteten – Bildtafeln präsentieren eine Detailfülle figuraler Szenen und umrahmen jeweils eine Hauptszene in der Mitte mit einer Reihe von Nebenszenen, die mit einer kleineren Fläche auskommen. Dabei handelt es sich um Motive aus aufeinanderfolgenden Kapiteln eines biblischen Buches. Die Gebrüder Klauber wollten mit dieser Komposition als Sammelbild die Szenen im Sinne einer wechselseitigen Begründung, Erläuterung und Konkretisierung aufeinander beziehen.

So leitet der Durchzug Israels durch das Schilfmeer und der Untergang des ägyptischen Heeres in den Wassermassen (**Exodus 14**) den Abschnitt Exodus 14 bis 30 ein und steht als Anfang in der Mitte der Kupfertafel. Aber gerade in diesem Wunder offenbarte sich die Allmacht Gottes als des Herrn nicht nur über die Naturgewalten, sondern auch über die Geschichte. Die anderen Szenen wirken da eher wie Zitate oder ergänzende Hinweise. So wurden die Israeliten mit Wachteln und Manna versorgt (**Exodus 16: Szenen links und rechts oben**). Wasser sprudelte aus Felsen in der Wüste (**Exodus 17: Szenen links und rechts in der Mitte**). Ord nende und orientierende Kraft ging aus von der Einsetzung des Richteramtes und von dem Angebot Gottes, sich am Berg Sinai Mose zu offenbaren und einen Bund mit dem Volk zu schließen (**Exodus 19: seitliche Szenen unten**). Als Einzelgegenstände eingestreut wurden kultische Geräte als Vollzugsort und -mittel der Bundesbeziehung Gottes zu den Israeliten (**Exodus 25: Bundeslade; Exodus 27/30: Altar**). Farblich abgesetzt und überproportional groß fallen Mose (mit dem Stab) und Aaron in die Augen. Den Gottesstab hält Mose auch nach oben, um den Sieg gegen die Amalekiter zu erreichen (**Exodus 17,8ff.: Nebenszene oben mittig**). Wie der Stab nach oben zu Gott hin zeigt, so beginnen die kurzen, im Kupferstichverfahren mitgedruckten Textzusätze mit einem Zitat aus dem Loblied Moses über die Erhabenheit Gottes (**Exodus 15**).

Literatur:

Stoll, Peter: Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber (Universitätsbibliothek Augsburg 2007): <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/565>

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, S. 49/Katalog Nr. 39

Die Stiftshütte als rahmender Hintergrund

Die Tätigkeit als Schulrektor erklärt den betont pädagogischen Ansatz der Bilderbibel des Lüneburger Theologen Johannes Buno (1617–1697). Jedes Kapitel der Bibel ist mit einem szenischen, aus mehreren Elementen bestehenden Motiv vertreten. Umfangreichere Schriften erhielten wie im Fall des Buches Exodus einen doppelseitigen Kupferstich, der den Kapiteln entsprechend in eine Abfolge von Einzelbildern untergliedert wurde. Die erläuternden Textzusätze integrierte Buno stichwortartig und als Gedächtnisstütze direkt in die bildlichen Szenen. Die Fülle der Bildelemente sollte zum Repetieren oder Nachlesen motivieren, durch den bildlichen Eindruck auch die Merkfähigkeit erhöhen.

Wichtig war Buno jedoch auch der Gesamteindruck der Bildkomposition. Dies fängt mit der Umrisssform an, in die der Bilderbogen eingezeichnet wurde. Bereits durch den Rahmen sollte der zentrale Inhalt ins Auge stechen oder assoziativ an den Namen der jeweiligen biblischen Schrift erinnert werden. Buno legte beim Buch Exodus alles Gewicht auf die Einsetzung des Alten Bundes mit dem dazugehörigen Kult. Dementsprechend bildet der Zusammenhang der Einzelbilder die „verfertigte Hütte“, also die Stiftshütte (**Exodus 26**). Auch der schnelle Blick auf die Einzelbilder verdeutlicht die Bedeutung des Kultes und überhaupt von Gegenständen, Geräten, Werkzeugen neben Personen. Mehrfach begegnet ein Dreieck mit Strahlenkranz und Herz oder ausgestreckter Hand als Symbol für Gott. Auch die Gesetzestafeln und der Siebenarmige Leuchter wiederholen sich. Kein Einzelmotiv wurde etwa durch ein größeres Format oder intensivere Detailgestaltung hervorgehoben. Neben der Fokussierung auf das Gesamtthema durch den rahmenden Hintergrund kam es Buno auf das Faktenwissen zu möglichst allen inhaltlichen Teilaspekten der gesamten Bibel an. Die Mnemotechnik, also die Methodik zur Erhöhung der Merkfähigkeit, überwog das Anliegen der Ästhetik.

Literatur:

Strasser, Gerhard F.: Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel. Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 36, Wiesbaden 2000, S. 95–98

Buno, Johannes: Bilder-Bibel, darinn die Bücher Altes und Neuen Testaments [...] in annemliche Bilder kürztlich gebracht

**Hamburg: A. Lichtenstein, 1680
Bb graph.1680 01**



II Buch
Wie
verfertigte
Hütte.

1. Die Israeliten kommen aus Ägypten
 2. Die Israeliten kommen zu Sinai
 3. Die Israeliten kommen zu Sinai
 4. Die Israeliten kommen zu Sinai
 5. Die Israeliten kommen zu Sinai
 6. Die Israeliten kommen zu Sinai
 7. Die Israeliten kommen zu Sinai
 8. Die Israeliten kommen zu Sinai
 9. Die Israeliten kommen zu Sinai
 10. Die Israeliten kommen zu Sinai
 11. Die Israeliten kommen zu Sinai
 12. Die Israeliten kommen zu Sinai
 13. Die Israeliten kommen zu Sinai
 14. Die Israeliten kommen zu Sinai
 15. Die Israeliten kommen zu Sinai
 16. Die Israeliten kommen zu Sinai
 17. Die Israeliten kommen zu Sinai
 18. Die Israeliten kommen zu Sinai
 19. Die Israeliten kommen zu Sinai
 20. Die Israeliten kommen zu Sinai
 21. Die Israeliten kommen zu Sinai
 22. Die Israeliten kommen zu Sinai
 23. Die Israeliten kommen zu Sinai
 24. Die Israeliten kommen zu Sinai
 25. Die Israeliten kommen zu Sinai
 26. Die Israeliten kommen zu Sinai
 27. Die Israeliten kommen zu Sinai
 28. Die Israeliten kommen zu Sinai
 29. Die Israeliten kommen zu Sinai
 30. Die Israeliten kommen zu Sinai
 31. Die Israeliten kommen zu Sinai
 32. Die Israeliten kommen zu Sinai
 33. Die Israeliten kommen zu Sinai
 34. Die Israeliten kommen zu Sinai
 35. Die Israeliten kommen zu Sinai
 36. Die Israeliten kommen zu Sinai

31. Die Israeliten kommen zu Sinai
 32. Die Israeliten kommen zu Sinai
 33. Die Israeliten kommen zu Sinai
 34. Die Israeliten kommen zu Sinai
 35. Die Israeliten kommen zu Sinai
 36. Die Israeliten kommen zu Sinai
 37. Die Israeliten kommen zu Sinai
 38. Die Israeliten kommen zu Sinai
 39. Die Israeliten kommen zu Sinai
 40. Die Israeliten kommen zu Sinai

Sprüche: Sal. XVIII. v 15.

Ein verständig

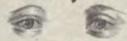


weist sich
vernünftiglich
Zuhalten

Ein verständig Herz kan sich
halten Wohl vernünftiglich.
26.

I Sam. XVI. v 7.

Ein Mensch sihet
was für



ist
Aber der HERR
sihet das



an

Menschenfüß bleib unbemühet.
weil der Herr in's Herze sihet.
25. IX.

Ps: LXXXVI. v 11.

HERR
erhalte mein



bey dem Einigen
daß dich deinen Namen
fürchte.

HERR erhalt mich bei dem Einig.
das dich fürchten Sei das meinig.
27.

8

Augen und Herz

**Mattsperger, Melchior (Hrsg.):
Geistliche Herzens-Einbildungen
Inn Zweihundert und Fünfzig
Biblichen Figur-Sprüchen ange-
deutet. Allen andächtigen Herzen
u. der Tugend-Liebenden Jugent
[...] auß allen und jeden Büchern
der H: Schrifft, Nach Herrn D.
Martini Lutheri Sel. Dolmetschung
[...] mit sonderbarem Fleiß zusam-
men gelesen, entworfen und
verleget, auch in Kupfer gebracht
Augsburg: Bodenehr, 1687
Ba graph.1687 01**

Der Augsburger Ratsherr Melchior Mattsperger (1627–1698) gab eine der ersten sog. Figurenspruch- oder Hieroglyphen-Bibeln heraus. Die 250 kleinformatischen Radierungen schuf Hans Georg Bodenehr (ca. 1630–1703), ein Schüler Philipp Kilians (1628–1693). Der Leser bzw. Betrachter war gefordert, die Bildelemente zu verbalisieren und so das Figürlich-Kryptische in eindeutig schreib- und sprechbare Worte zu übertragen. Mattsperger griff für die Konzeption der Bildrätsel auf einzelne Elemente der Emblematik zurück, schuf jedoch nicht ein Emblembuch im eigentlichen Sinne. So steht die biblische Bezugsstelle mit Buch, Kapitel und Vers über jedem Bild an der Position des Mottos, ohne doch die Funktion eines Wahlspruchs zu erfüllen. Der eigentliche Figurenspruch mit Bild- und Textelementen entspricht der „pictura“, weicht durch die nicht rein bildliche Gestaltung aber davon ab. Eine lyrische Zusammenfassung stellt in etwa die „subscriptio“ dar (vgl. Keuchen, S. 167–169). Jede Seite besteht aus drei Bildern, die in sich dreigliedrig gestaltet sind. Der im mittleren Bild verarbeitete Bibelvers bestimmt die Position in der Seitenfolge entlang der Reihenfolge in der Lutherbibel. Die beiden äußeren Bilder stammen aus anderen Partien der Bibel und sollen die inhaltliche Aussage des mittleren Bildes unterstützen.

Ein charakteristisches Motiv für die Bildsprache der Figurenspruchbibel ist das Herz. Das wird wie in der Bibel als „das geistige Erkenntnisorgan des Menschen, in dem sich die Gottesbegegnung vollzieht“ (Keuchen, S. 160), gesehen. Das Herz steht für die Ganzheitlichkeit bzw. Ernsthaftigkeit der Beziehung, für Verwurzelung und Echtheit.

Das mittlere Bild greift auf die Auserwählung und Salbung Davids als künftigen König Israels durch Samuel zurück (1. Samuel 16). David wurde erwählt, obwohl er vom körperlichen Erscheinungsbild her sowie nach Alter und Reife seinen Brüdern deutlich unterlegen war. Daraus wird eine allgemeine Problematisierung des Seh-Vorgangs bzw. der Einschätzung seines Informationsgehalts abgeleitet. Die Menschen bleiben häufig am Schein des Äußeren haften, verfehlen damit jedoch wesentliche Teile der Wirklichkeit und die Grundlage zuverlässiger Beziehung. Die beiden flankierenden Figurensprüche verarbeiten Verse über die Bedeutung des Herzens aus den weisheitlichen Schriften der Bibel.

Relevant für die Heilsgeschichte ist diese Illustration nicht nur, weil David später zum Referenzpunkt für das israelitische Königtum schlechthin wurde und im Stammbaum Jesu enthalten ist. Vielmehr begleitet das Problem der Sichtbarkeit bzw. Sichtbarmachung Gottes für die Augen der Menschen die Gestaltung der Gottesbeziehung des Volkes Israels wie des einzelnen Gläubigen. Die Götzenbilder erschienen optisch als attraktiv, waren aber von ihrem Wirklichkeitsgehalt und ihrer Wirkungskraft her nichtig (Jesaja 44,9-20). Die Propheten Israels beklagten, dass rein äußerlich – also von dem her, was vor Augen geschah – ein scheinbar korrekter, den Kultvorschriften entsprechender Ritus vollzogen wurde, der aber nicht das Herz, das Innere, die Lebensführung der Menschen erfasste, also an der Oberfläche blieb (z. B. Amos 5,21-25; Jeremia 7,21-24; Jesaja 1,11-14).

Literatur:

Keuchen, Marion: Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart, Göttingen 2016, S. 159–176

Tanz als bewegtes Bild

Als Jude empfand der Künstler Marc Chagall (1887–1985) bei der Lektüre der Erzählung vom Auszug aus Ägypten bzw. vom Zug Israels durch die Wüste ein unmittelbares Identitätsgefühl. Die Einleitung des Ersten Gebotes beginnt mit dem Hinweis auf das Exodus-Geschehen: „Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus“ (**Deuteronomium 5,6; Exodus 20,2**). Die positive Wendung des Ersten Gebotes, das Schma Jisrael (**Deuteronomium 6,4-9**) tragen fromme Juden als Grundgebet und Bekenntnis um das Handgelenk und an der Stirn. Im Judentum, zumal im Chassidismus, von dem Chagall geprägt wurde, hat die leiblich-sinnliche Dimension der Frömmigkeit zudem traditionell eine größere Bedeutung als im Christentum mit dessen stärker ausgeprägten asketischen Tendenzen (vgl. Pacoud-Rème, S. 198.202). Dies zusammengenommen erklärt, warum Chagall immerhin mit zwei Lithographien das Danklied Mirjams (**Exodus 15,20-21**) motivisch verarbeitete.

Mirjam tanzte zusammen mit allen anderen Frauen, begleitete die Bewegungen rhythmisch mit dem Tamburin. Der sichtbare Erweis der Allmacht Jahwes als des Gottes Israels durch die Vernichtung der Feinde motiviert zu einer konkretanschaulichen Artikulation der Dankbarkeit auf der Seite der Israeliten. Tanz generiert quasi bewegte Bilder, kehrt die innere Ergriffenheit nach außen und vollzieht die Ganzheitlichkeit der Gottesbeziehung. Im Freudentanz verbinden sich Anmut und Bewegung. Dieser Tanz ist aber kein Selbstzweck, sondern dient dem Lob Gottes, der auch mit Worten, singend ausgedrückt wird: „Singt dem Herrn ein Lied, denn er ist hoch und erhaben! Rosse und Wagen warf er ins Meer“ (**Exodus 15,21**).

Auf dem ersten Bild sieht man Mirjam mit fünf weiteren Frauen, die stellvertretend für alle gezeigt werden. Das zweite Bild auf der Rückseite hebt Mirjam noch deutlicher hervor; sie wird dort von drei Frauen begleitet. Die nach oben gestreckten Arme der Tänzerinnen verweisen auf den Gott, dem die Rettung aus Feindesmacht zu verdanken ist. Mirjam ist viel größer gemalt als die übrigen Frauen. Die Begründung dafür liegt nicht nur darin, dass sie Aarons Schwester war, sondern in ihrer Stellung als geistbegabte Prophetin („Marie la prophétesse“). Ganz allgemein erscheinen überdurchschnittlich häufig Frauenfiguren in Chagalls Kunstwerken.

Die Exodus-Geschichte beschäftigte Chagall weiter. 1966 brachte er einen separaten Zyklus mit 24 neuen Lithographien zu Exodus heraus. Auch Mirjams Tanz wird dort mit vielen Anklängen an die Darstellung von 1960 erneut zum Motiv der Illustration.

Literatur:

Chagall, Marc: Ich bin mit dir. Der Weg Gottes mit seinem Volk im farblithographischen Zyklus des Jahres 1966 zum Buch Exodus, Würzburg 1989

Pacoud-Rème, Elisabeth: Vom Sakralen zum Profanen. Chagalls Welt ohne Grenzen; in: Müller, Markus (Hrsg.): Marc Chagall und die Bibel, Köln 2012, S. 161–220

Schütz, Hans-Dietrich: Heilsgeschichte simultan. Marc Chagalls Bild „Mose vor dem brennenden Dornbusch“ ist eine geniale Verdichtung des Exodusthemas. Fünf Schritte einer didaktisch-methodischen Annäherung; in: Katechetische Blätter 126 (2001), S. 39–43 (hier v.a. S. 43)

Smitmans, Adolf: Marc Chagall, Originalgraphik zur Bibel. Galerie an der Brenz, Sontheim 2003

Chagall, Marc: Dessins pour la Bible; in: Verve. Revue artistique et littéraire 37/38 (1960)
Paris: Edition de la Revue Verve, 1960
Bb graph.1960 81



Präfiguration der Passion Jesu

**Speculum humanae salvationis.
Handschrift, Elchingen 1459
Cod. theol. et phil. 2° 122, Teil II**

Die 1459 im Benediktinerkloster Elchingen (Diözese Augsburg) geschriebene Pergament-Handschrift präsentiert eine Fassung des im frühen 14. Jahrhundert in Italien entstandenen, ursprünglich lateinischen „Heilsspiegels“. Für diese Schrift als eines der populärsten Werke der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur liegt eine breite Überlieferung in zahlreichen Exemplaren von Handschriften und Inkunabeln vor. Die biblische Heilsgeschichte wurde mit mehr als vierzig Kapiteln mit jeweils hundert Zeilen in Reimform und vier Bildern vermittelt. Insbesondere die Bilder richteten sich an theologische Laien, wobei die lateinische Version auch Hilfsmittel für die Kleriker war. Die thematische Abfolge beginnt mit der Schöpfung und dem Sündenfall, weil dadurch die Notwendigkeit der Erlösung einsichtig wird. Danach folgen Stationen aus dem Leben Jesu, wobei jeweils einer Szene aus dem Neuen Testament drei Begebenheiten aus dem Alten Testament bzw. aus der hagiographischen Tradition (v.a. aus der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine) oder aus der antiken Profangeschichte zugeordnet sind. Das Neue Testament, insbesondere das Leben und Wirken Jesu Christi wurde durch die Wechselbeziehung zwischen den bebilderten Einzelgeschichten als Erfüllung des Alten Testaments sowie der Geschichte allgemein herausgestellt. Der Vorgang des Neuen Testaments wurde als Antitypus präfiguriert durch die drei früheren Ereignisse als Typen, die in sich – im Rückblick – eine Dynamik auf Erfüllung, Vollendung, Einordnung in ein größeres Ganzes enthalten. Die gesamte Heilsgeschichte steht dadurch nicht in einer linear-chronologischen Weise vor Augen, sondern ist fokussiert auf Christus und erscheint in komplexen Wechselbezügen.

Die kolorierten Federzeichnungen stellen die gemeinsamen Elemente der vier Szenen deutlich heraus und reduzieren die Details auf die wesentlichen Punkte. Die Falten insbesondere der grau-weißen bzw. blauen Gewänder wurden durch den Künstler plastisch betont und verleihen dem dargestellten Geschehen ein hohes Maß an Lebendigkeit und Dramatik.

Zentral für die spätmittelalterliche Frömmigkeit war die Betrachtung der Passion Jesu. So wurde in einer Viererfolge von Zeichnungen die Geißelung Jesu vorangestellt (**Matthäus 27,26 u.ö.**). Jesus wurde an eine Staupsäule gebunden und von zwei Soldaten geschlagen. So wie Jesus wurde auch der Ammoniter Achior – das zweite Bild – nur deswegen im Auftrag des assyrischen (bzw. babylonischen) Feldherrn Holofernes festgebunden und misshandelt, weil er die Wahrheit sagte. Achior hatte darauf hingewiesen, dass die Israeliten nicht zu bezwingen seien, solange sie ihren Gott verehrten (**Judit 6,7-13; 5,5-29**).

Die dritte Zeichnung nimmt auf ein traditionelles, jedoch über die biblische Erzählung (**Genesis 4,19-24**) hinausgehendes Motiv Bezug: Lamech, ein Nachkomme Kains, wird von seinen beiden Frauen Ada und Zilla gepeinigt. Die begleitende Versdichtung deutet dies auf die Misshandlung durch Juden und Heiden. In eine ähnliche Richtung zielt das vierte Bild mit dem leidenden Ijob (Hiob) (**Ijob 2,1-10**). Der Teufel schlägt Ijob äußerlich mit Krankheit und Verlust von Wohlstand; der Spott von Ijobs Frau trifft dagegen das Innere. Darin bildet sich vorweg das Leiden Jesu unter der körperlichen Misshandlung durch die Heiden und unter den Schmähungen der Juden ab.

Literatur:

Hummel, Heribert: Bilderhandschriften aus den Benediktinerklöstern Elchingen und Lorch; in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 14 (1980), S. 189–203

Irtenkauf, Wolfgang: Stuttgarter Zimelien. Württembergische Landesbibliothek: Aus den Schätzen ihrer Handschriftensammlung, Stuttgart 1985, S. 64f.

Gebet als wechselseitiges Anschauen

Der tschechische Künstler Alfons Maria Mucha (1860–1939) gilt als ein herausragender Vertreter des Jugendstils. Zunächst erlangte er einige Bekanntheit durch Plakatkunst, begann aber gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch mit Illustrations-Folgen für Bücher. Theologische Themen wie die hier vorliegende Präsentation des Vaterunsers bildeten die Ausnahme. Der Text des Vaterunsers in lateinischer und tschechischer Sprache wurde typographisch bearbeitet und als Schriftkunst auf separaten Seiten präsentiert. Hinzu kamen sieben Illustrationen, bei denen es sich um Reprographien signierter Gemälde Muchas handelt.

Das erste Bild setzt die Anrede und Beschreibung Gottes am Anfang des Vaterunsers um: „Unser Vater im Himmel“ (Pater noster qui es in coelis) (**Matthäus 6,9**). Die Anrufung Gottes beinhaltet einerseits die Aussage der Unterscheidung und des Gegenüberstandes zwischen Gott und Mensch: Gott ist im Himmel und die Menschen sind auf der Erde. Dementsprechend werden die Menschen in gebückter Haltung, teilweise fast in die Felsenlandschaft am Boden übergehend, dargestellt. Andererseits bleibt Gott nicht in abstrakter und namenloser Distanz, sondern kann als Vater angerufen werden, der vorweg eine Beziehung zu den ihn Anrufenden hergestellt hat („Unser Vater“). Mucha versuchte das Interesse Gottes an den Menschen durch das geöffnete und aufmerksam blickende Auge am oberen Bildrand zu symbolisieren. Bemerkenswert ist, dass die am weitesten oben stehende Figur die Arme und den Kopf nach oben gereckt hat. Auch in einige der anderen dargestellten Personen kommt Bewegung. Die Aufforderung Jesu „So sollt ihr beten“ als Begründung des Vaterunsers impliziert die Verheißung, dass sich Gott Vater als Adresse für Kommunikation ansprechbar macht und über die Macht verfügt, die im Gebet vorgebrachten Bitten zu erfüllen. Bei der Allmacht und Allwissenheit Gottes handelt es sich um eine sehende Macht (Auge Gottes!). Er ist der „Vater, der auch das Verborgene sieht“ (**Matthäus 6,6**), der um die alltäglichen und existenziellen Nöte der Menschen weiß und diese zu wenden bereit ist. Allerdings will Gott eine Beziehung auf Gegenseitigkeit pflegen; deswegen entspricht das Gebet der Menschen seinem Willen. Es kommt zu einem wechselseitigen Anschauen.

Mucha, Alfons (Illustrator):

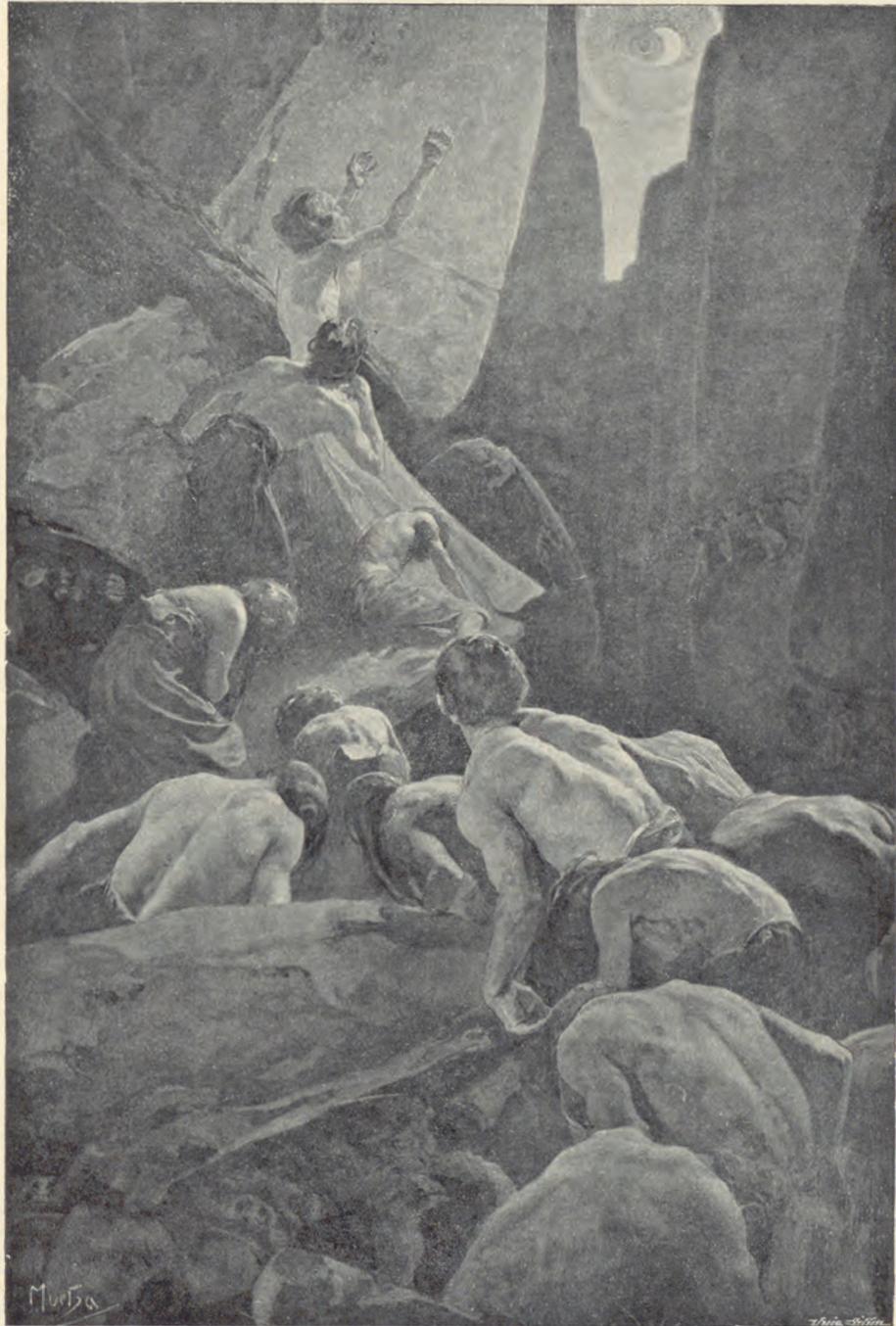
Otčenáš.

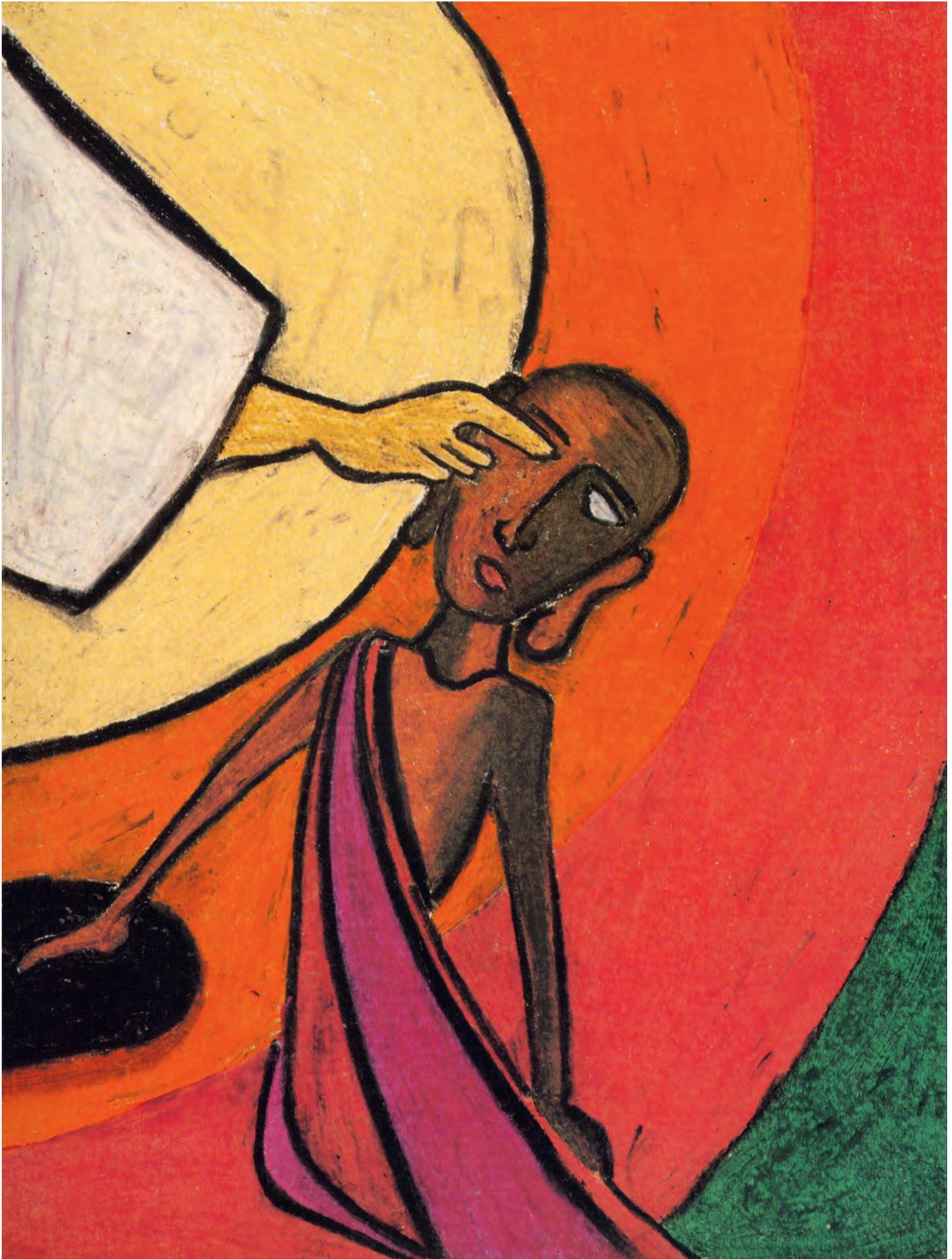
**Prag: Česke Grafické Společnosti
„Unie“, 1899**

B graph.1899 81

Literatur:

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, Katalog Nr. 130





Heil und Heilung

Kraus, Katharina: Die Massai-Bibel. Bilder zum Alten und Neuen Testament
 Stuttgart u.a.: Belser, 1985
 Bg graph.1985 01
 © Diözese Rottenburg-Stuttgart
 2021

Diese Bilderbibel im Großfolio-Format beruht auf 70 Bildern, die der frühere Rottenburger Bischof Georg Moser (1923–1988) von einer Pastoralreise nach Tansania 1984 mitbrachte und die hier in Originalgröße abgedruckt wurden. Die Bilder wurden von Schwester Karin (Katharina) Kraus (* 1941) mit Ölkreide auf Papier gemalt. Sie unterstützte die von Benediktiner-Patres betriebene Missionsstation Handemi am Rande der Massai-Steppe. Als Tierärztin fand sie Zugang zur Lebenswelt der ganz und gar nomadisch von der Viehzucht geprägten Massai. Die Massai gelten wegen einiger Parallelen zu biblischen Lehren (z.B. Monotheismus, Sündenfall, Allmacht Gottes, Paradies und Hölle, Schutzengel) als „Israeliten Afrikas“ (Massai-Bibel, S. 9–10). Wie nicht selten bei naturverbunden lebenden Völkern spielen visuelle und symbolische Artikulationsweisen für Kommunikation und Verstehen eine wichtigere Rolle als textbasierte Reflexionen. Schwester Karins Bilder waren aus der Not heraus entstanden. Die Ordensschwester sah sich „zum Malen gezwungen, um sich mit den Massai durch Zeichen und Bilder zu verständigen, da ihre sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten begrenzt waren“ (ebd., S. 11). Die Praxis in Mission und Katechese bestätigte: „Was ich bisher mit einem guten Dolmetscher nur mühsam erreichen konnte, das gelang dem Bild, seinen Farben, seiner den Massai vertrauten Symbolkraft“ (ebd., S. 12). Insbesondere Farben verfügen bei den Massai über eine geprägte Symbolik und wirken intensiver als die Bildkomposition. Indem biblische Figuren mit Gesichtern der Massai gemalt wurden, die Farben und Gewänder sowie Elemente aus der Lebenswelt der Massai in den Bildern zur Bibel vorkamen, erkannten die Massai, dass auch und gerade sie mit der biblischen Botschaft gemeint waren. Gerade der visuelle Zugang führte zu einer Verknüpfung von Glauben und Leben. Schwester Karin bestätigte: „[...] diese Menschen glauben nicht nur, was in der Bibel steht, sie leben es auch“ (ebd., S. 13).

Für ein Nomadenvolk ohne den für Europäer gewohnten medizinischen Standard ist der Zusammenhang von Heil und Heilung von besonderer Bedeutung. Die Heilung von Krankheiten und Gebrechen durch Jesus war zwar nicht identisch mit dem Heil, wies aber Jesus als den erwarteten Heiland aus und auf das erhoffte – ewige – Heil voraus. Auf die Frage der Boten Johannes des Täufers „Bist du der, der kommen soll?“ antwortete Jesus: „Geht und berichtet Johannes, was ihr gesehen und gehört habt: Blinde sehen wieder, Lahme gehen, und Aussätzige werden rein; Taube hören, Toten stehen auf, und den Armen wird das Evangelium verkündet“ (Lukas 7,20.22).

Heilung kann aus dem Heil, aus der Sündenvergebung folgen (z.B. Markus 8,5-12). Heilung kann aber auch die Augen öffnen für den, der schlechthin aus der Macht des Bösen erlöst. Mit dem unmittelbaren Sehen dessen, was vor Augen steht, verbindet sich ein tieferes Sehen, das über das Hier und Jetzt des Augenblicks hinausgeht. Darauf bezieht sich die Erzählung von der Heilung des Blinden in Markus 8,23-25, die Schwester Karin malte. Von Jesus sieht man nur die Hand und einen Teil des Gewandes, dessen weiße Farbe den Massai als Symbol für Reinheit gilt. Gesicht, Kleidung und Farbenwelt erlaubt die Identifikation der Massai mit dem Blinden. Der Heiland ermöglicht ein „Sehen dürfen“ – in einer auf unmittelbare Sinneswahrnehmung ausgerichteten Lebenswelt ungemein wichtig. Aber die hellen Farben im Bereich Jesu deuten an, dass es auch um einen Übergang in eine andere Beziehungsebene geht, dass mit dieser Begegnung ein Überschritt von einer dunklen in eine helle Zone stattfindet. Unmittelbar nach dieser Perikope steht im Markusevangelium das Bekenntnis des Petrus auf die Frage, wer denn Jesus sei: „Du bist der Messias!“ (Markus 8,29).



STAVEN

6.

„Hast du gesehen die Tore der Finsternis?“

(Ijob 38,17)

Not lehrt sehen

Das eher intellektuelle Problem fehlender Sichtbarkeit Gottes wird zu einem existenziellen Problem dort, wo angesichts erfahrenen oder wahrnehmbaren Leides die Anwesenheit bzw. Gerechtigkeit Gottes zur Disposition steht. Ijob verkörpert wie keine andere biblische Figur den Glauben wider den Augenschein. Dabei kommt es zu einer Spannung zwischen dem Festhalten an Gott und dem klagenden Ringen mit Gott. Die Not lehrt aber in einer ganz neuen Weise, Gott zu sehen und Gott zu glauben. Die Erhabenheit und Souveränität Gottes, der als Schöpfer Rückfragen an Ijob stellt, weitet den Blick auch zu einer veränderten Selbstwahrnehmung des Menschen.



Unglück als Glaubensprüfung

Kraaz, Gerhart: **Das Buch Hiob. 12**
Lithographien
 Seulberg/Taunus: Wilk, 1971
 Bg graph.1971 02, Bildtafel 2
 © Sylvester Kraaz 2021

Der überwiegend im Raum Frankfurt/Main arbeitende Künstler Gerhart Kraaz (1909–1971) konzentrierte sich aufgrund seiner Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg und erdrückender familiärer Ereignisse in zunehmendem Maße auf ernste Themen. Er identifizierte sich mit Protagonisten, die in dramatischer Weise Leid und Elend durchlitten hatten und eine Projektionsfläche für Hoffnung wider den Augenschein boten. Dazu boten sich biblische Figuren wie der Erzvater Joseph, der Prophet Daniel, Jesus Christus und Ijob (Hiob) an (Löffler 1998, S. 24).

Bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit erhielt Kraaz einige kirchliche Aufträge, schuf z.B. Werke der Altarmalerei. 1962 entwarf er ein Künstlerbuch zum biblischen Hohenlied, das vom Bund Deutscher Buchkünstler unter die schönsten Bücher des Jahres gewählt wurde (WLB: Bg graph.1962 01). Unpublizierte Zeichnungen bezogen sich auf dunkle Motive, z.B. aus Dantes „Inferno“. Mit der Neigung zu einer eher pessimistischen Weltsicht und der biographisch begründeten Vorliebe für die Thematisierung des Leids verbanden sich bei Kraaz sozialkritische Impulse. Von 1953 bis 1965 arbeitete er als Illustrator für die Zeitschrift der sozialdemokratisch ausgerichteten Wirtschaftspolitischen Gesellschaft (Löffler 1998, S. 21).

In einer Mappe mit Selbstporträts („cahiér de moi-même“) stellte sich Kraaz in gebeugter, von Verzweiflung und Bedrängnis geprägter Körperhaltung dar (Löffler 1999, S. 49). Auch Ijob, der Inbegriff des leidenden Gerechten im Alten Testament, faszinierte Kraaz und es bestehen manche Parallelen zwischen der Darstellungsweise Ijobs und den Selbstporträts. Kraaz schuf eine erst posthum publizierte Folge von zwölf großformatigen Lithographien zu Szenen aus dem Buch Ijob. Hinzu kommen, ebenfalls auf Teton-Bütten als Privatdruck gestaltet, Textseiten mit 42 Kapitelvignetten, die von Richard von Sichowsky (1911–1975) geordnet und von Paul Robert Wilk (1912–1972) in Seulberg gedruckt wurden. Der Text basiert auf der Luther-Übersetzung.

Die zweite Bildtafel fasst Einzelaspekte unter der Überschrift „Das Unglück“ zusammen. Der Satan hatte quasi eine Wette mit Gott abgeschlossen, dass der rechtschaffene und gottesfürchtige Ijob, sobald es ihm schlecht ginge, Gott „ins Angesicht fluchen“ würde (Ijob 1,8-11). Dahinter stand die These, dass Glaube und Frömmigkeit sozusagen eine Schönwetter-Angelegenheit sei, jedenfalls nicht kompatibel mit einem schlechten äußeren Ergehen. Gott gab dem Satan freie Hand, Ijob seines Reichtums zu berauben, ihn selbst jedoch zu schonen (Ijob 1,12). Auf den Raub der riesigen Herden an Rindern, Eseln, Kamelen, Schafen durch benachbarte Völker sowie den Tod der sieben Söhne und drei Töchter Ijobs durch eine Naturkatastrophe (Ijob 1,13-19) nimmt die Lithographie Bezug. Man sieht Ijob halb liegend, den Kopf aufgestützt und barfuß im Büßergewand. Dahinter erkennt man berittene Feinde, die seine Viehherden wegtreiben. Darunter liegen schemenhaft die Umriss seiner Kinder am Boden, niedergedrückt von einem Sturm, der hier wie ein fast explodierender Wirbel, der einem schwarzen Auge ähnelt, dargestellt wird. Dieses Auge mag die Wahrnehmung des Dunklen, Widerwärtigen symbolisieren. Außer Ijob ist am markantesten jedoch der Satan gezeichnet und zwar in Form eines im Sturzflug herabstürzenden schwarzen Vogels mit gerippeartigem, spitzzulaufendem Schädel. Damit wollte Kraaz die Aggressivität und Macht, aber auch die destruktive Gewalt des Bösen herausstellen.

Literatur:

Löffler, Birgit: Gerhart Kraaz 1909–1971. Ein Zeichner im Dialog mit der Literatur, Memmingen 1998

Löffler, Birgit: Gerhart Kraaz zum 90. Geburtstag. Zum Selbstbild des Zeichners; in: Illustration 63. Zeitschrift für die Buchillustration 36 (1999), S. 47–51

Ergebenheit gegenüber Gott

Mit der vierten Lithographie versuchte Gerhart Kraaz (1909–1971), die erste Reaktion Ijobs auf die Unglücks- oder besser: Hiobs-Botschaften einzufangen. Es handelte sich nicht um eine im Vagen bzw. Anonymen verbleibende Schicksalsergebenheit, sondern um eine Ergebenheit gegenüber dem als Person begegnenden und namentlich ansprechbaren Gott. Ijob sagte: „Nackt kam ich hervor aus dem Schoß meiner Mutter; nackt kehre ich dahin zurück. Der Herr hat gegeben, der Herr hat genommen; gelobt sei der Name des Herrn“ (Ijob 1,21). Zunächst wird der Wohlstand, sei er materieller oder familiärer Art, als von Gott geliehenes Gut erkannt und für die Zeit seiner Gewährung gedankt.

Kraaz zeigt im unteren Bildteil die Nacktheit eines Neugeborenen in den Armen der Mutter und einen nackten, offenbar bereits mit Krankheit, Tod oder Leid ringenden Mann. Deutlich wird hier der Zustand des Angewiesenseins, Ausgesetztseins, sozusagen der ursprünglichen Mittellosigkeit des Menschen an sich, sofern er nicht segensreich mit Gesundheit, Erfolg und Wohlstand beschenkt wird.

Der größere obere Bildteil präsentiert Ijob als einen auf dem Boden liegenden Leichnam. Im Hintergrund sieht man zwei ältere Frauen mit fahlem Gesicht und in weißen Kleidern, die wohl die Totenklage anstimmen. Ijob ist in diesem Erzählstrang noch nicht gestorben, aber deutet Leben wie Tod als souverän von Gott verhängte Geschehnisse. Zudem konnte der Zustand höchster Verzweiflung als ein dem Tod verwandtes Erlebnis empfunden werden.

Bemerkenswert sind die beiden Tiere, mit denen einige Symbolik verbunden ist. Sie zeugen von einer intensiven Verarbeitung des gesamten Buches Ijob durch den Künstler. Der Hahn, der neben dem auf dem Boden liegenden Ijob überdimensional groß dargestellt wurde, wird in der letztendlichen Antwort Gottes an Ijob als Träger von Einsicht aufgezehlt (Ijob 38,36). Indem Gott sich unter Verweis auf zahlreiche Details der Schöpfung als souverän handelnder Schöpfer offenbart, wird deutlich, dass nichts ohne Zutun und Willen bzw. Zulassen Gottes geschieht. Auch die Einsicht – und dazu zählt die weise erste Reaktion Ijobs – gilt dementsprechend als Geschenk Gottes. Das andere Tier, der Löwe, ist im unteren Bildteil deutlich kleiner dimensioniert. Damit bezieht Kraaz die Klagen, das Ringen Ijobs mit Gott in diese zunächst ganz von Ergebenheit bestimmte erste Reaktion mit ein. Ijob vergleicht in einer späteren Klage (Ijob 10,16) Gott mit einem Löwen, der Ijob jagt, sobald er das Haupt zu erheben wagt. Die Akzeptanz der Souveränität Gottes schließt nicht aus, dass zumindest vorübergehend manche Folgen seines Handelns selbst frommen Menschen Mühe bereiten. Im Unterschied zum Schicksal bietet sich Gott jedoch als Adressat an, dem gegenüber diese Mühe in Klageform vorgetragen werden darf.

**Kraaz, Gerhart: Das Buch Hiob. 12
Lithographien
Seulberg/Taunus: Wilk, 1971
Bg graph.1971 02, Bildtafel 4
© Sylvester Kraaz 2021**



Verborgenheit und Souveränität Gottes

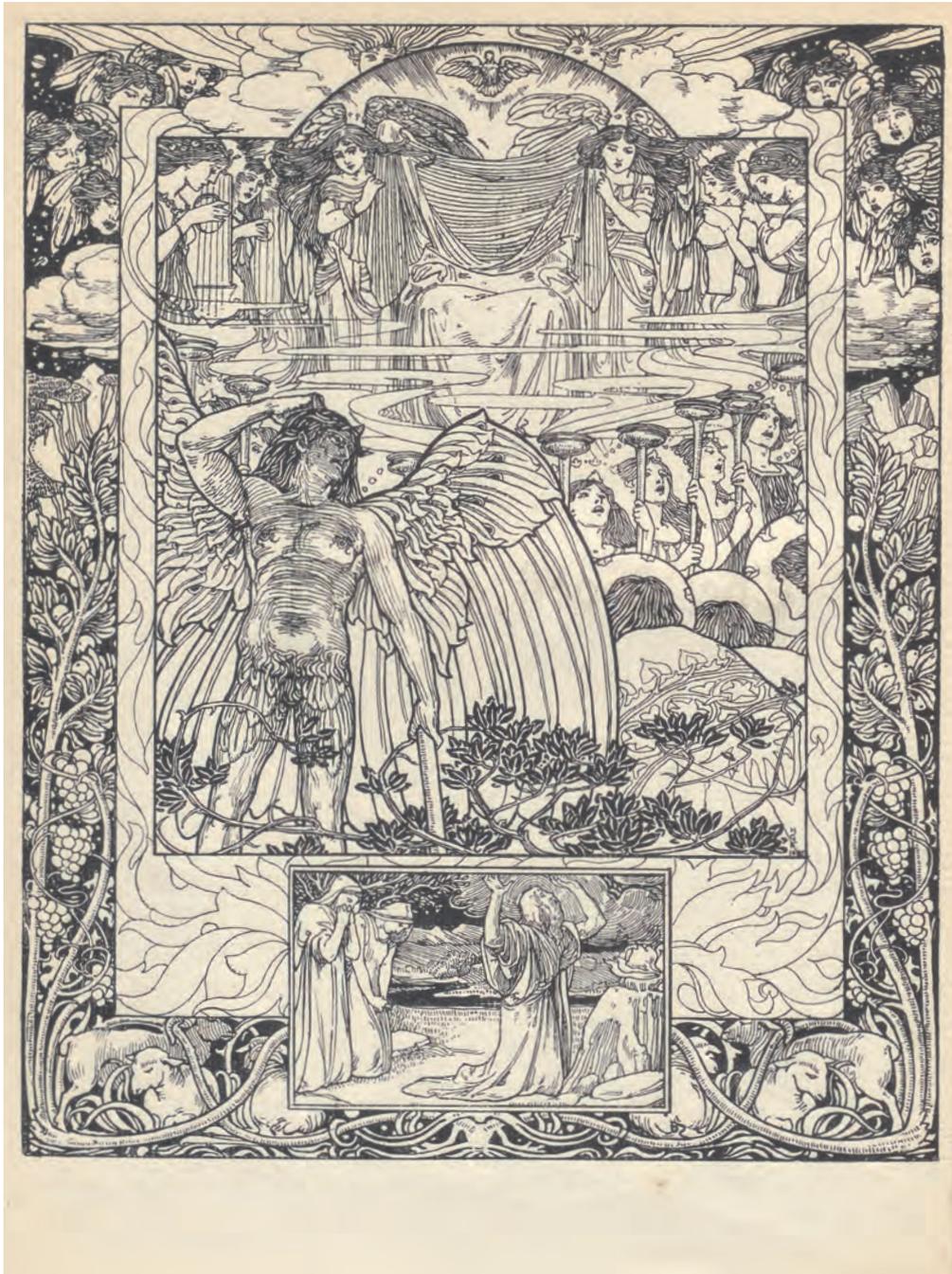
Ein gesellschafts- und modernitätskritisches Moment schwang in der Kunst der britischen Arts and Crafts Movement mit, die William Morris (1834–1896) begründet hatte. In der industriellen Buchproduktion sah man den eigenständigen Wert des Individuellen, Handwerklichen, Schönen schwinden zugunsten einer rein funktional motivierten Massenherstellung. Gegen die Dominanz von Nützlichkeit, Effektivität und Rationalität betrieb die Buchkunstbewegung einen großen Aufwand bei der Konzeption und Produktion von Büchern. Das Papier sollte handgeschöpft, die Typographie individuell konzipiert, die Illustration detailreich-komplex, technisch mit dem Holzschnitt an spätmittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Vorbildern orientiert und vor allem ästhetisch ansprechend gestaltet sein. An diese Tradition knüpfte der englische Illustrator Herbert Granville Fell (1872–1958) an.

Schrift und vegetabile Motive standen auch unter dem Einfluss des Jugendstils. Der Holzschnitt wurde unter ausgiebiger Nutzung von Schraffuren und mit dem Wechselspiel von helleren und dunkleren Partien gegenüber der Anfangszeit dieser graphischen Technik perfektioniert und erreichte dadurch eine sehr plastische Wirkung.

Die Einleitung in die bibliophil gestaltete Ausgabe des Buches Ijob durch den jüdischen Historiker Joseph Jacobs (1854–1916) lässt erahnen, warum gerade dieses biblische Buch das Interesse des Künstlers auf sich zog. Mit einem literaturhistorischen Ansatz umging Jacobs die historisch-kritischen Fragen nach Authentizität und Textgenese. Konsens sei für die Einschätzung des Ijob-Buches als „one of the great world poems“ (S. V) vorauszusetzen. Auch die Wahl der King James Version für die verwendete Textfassung geschah wegen deren Bedeutung als einflussreichster Teil („most influential part“) der englischen Literatur (S. XI). Ästhetik als primäres Kriterium entsprach dem Anliegen der Buchkunstbewegung. Hinzu kam aber bei Ijob die Thematisierung der Gottesbeziehung aus der Perspektive des Individuums (S. II–III). Der und das Einzelne sollte in seiner Befindlichkeit ernst genommen werden. Die durch den sonst im Alten Testament präsenten Tun-Ergehen-Zusammenhang angeschlagene individuelle Reputation des gerechten und doch leidenden Ijob sollte wiederhergestellt werden (S. XII).

Bemerkenswert ist bereits die programmatisch dem Titelblatt gegenübergestellte erste Bildtafel. Ganz unten erkennt man den klagend die Arme nach oben reckenden Ijob. Ganz oben erahnt man hinter einem von Engeln hochgehaltenen Tuch den thronenden Gott Vater mit der schwebenden Taube des Heiligen Geistes. Rings um Gott Vater herum zeichnete Fell musizierende Engel oder fliegende Engelsköpfe als Repräsentanten der himmlischen Heerscharen und Signal für die Souveränität und Erhabenheit Gottes. Dazwischen steht in dunklerer Schattierung Satan als gefallener Engel. Die Bildbotschaft geht dahin, dass einerseits aus der Warte des leidenden Ijob sein Gott sich von ihm abzuwenden, ihn nicht zu sehen scheint und verborgen ist wie hinter einem Tuch. Andererseits wird Gott in seiner Souveränität präsentiert. Die Freunde Ijobs erinnern ihn daran, dass Gottes „Augen“ sehr wohl „schauen auf des Menschen Wege“ (Ijob 34,21). Nach Gottes langer Antwortrede bekennt Ijob, dass die Distanz zu Gott ihren Grund wesentlich auf der menschlichen Seite hat und 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). Die zunächst empfundene Ferne und Verborgtheit Gottes führt Ijob nicht zu einem Appell an andere Instanzen, zur Suche nach Ersatzgöttern. Ein dualistischer Götter-

Fell, Herbert Granville (Illustrator):
The book of Job
London: Dent, 1896
B graph.1896 81



kampf gleichberechtigter Gegner wie in der altorientalischen Umgebung Israels oder später im Manichäismus ist nicht vorgesehen. Ijob lehnt die Existenz einer anderen Gottheit neben Jahwe ab (Jacobs, S. XIII: "Job [...] refuses [...] to recognize any other noumenal Force but God. At the root of all pessimism, of all unfaith, there is a touch of Manicheism"). Eben weil Gott einer und weil er souverän und allmächtig ist, besteht Hoffnung in allem Elend: "Ich weiß: mein Erlöser lebt" (Ijob 19,25). Und der Satan entfaltet zwar Aktivität in der Anfechtung und Prüfung des Menschen, behält aber nicht das letzte Wort.

Literatur:

Schmidt-Künsemüller, Friedrich Adolf: William Morris und die neuere Buchkunst, Wiesbaden 1955

Wenig hilfreiche Freunde

Der Pressendruck mit dem in Fraktur gesetzten Ijob-Text der Lutherbibel wurde mit vier Holzschnitten des nach 1940 gestorbenen Künstlers Friedrich Rudolf Schwemmer ausgestattet. Bei Ijob 19 wurde ein Holzschnitt eingefügt, der das spannungsreiche Verhältnis Ijobs zu seinen drei Freunden Bildad, Zofar und Elifas veranschaulicht. Ijob kauert in sich verkrümmt im Vordergrund. Die Freunde sitzen hinter ihm, wobei sich einer abwendet und ein anderer nachdenklich den Kopf abstützt, jedenfalls nicht unmittelbar Ijob im Blick hat. Als Beratung oder Trost gedacht, verschlimmern die Argumente der Freunde die Stimmungslage Ijobs. Im Kern bezweifeln die Freunde die Rechtschaffenheit und Frömmigkeit Ijobs und lassen sein Leiden insofern als nicht ungerechtfertigt erscheinen. Das Nicht-Sehen-Können Gottes durch Ijob führen sie auf mangelnde Makellosigkeit zurück: „Wenn du selbst dein Herz in Ordnung bringst [...] dann kannst du makellos deine Augen erheben, fest stehst du da und brauchst dich nicht zu fürchten“ (Ijob 11,13.15).

Ijob unternimmt demgegenüber den Versuch, angesichts eigener Unschuld mit Gott einen Rechtsstreit anzufangen, weil er Gott als zu Unrecht zornig erlebt, als einen, der ihn „niederdrückt“ (Ijob 19,6.11). Die Ratschläge der Freunde erscheinen als Schmähungen (Ijob 19,3). Die verkrümmte Gestalt Ijobs im Holzschnitt gibt wieder, welche „niedertretende“ Gewalt die Worte der schlechten Berater ausüben (Ijob 19,2). Die Körperhaltung der beiden nicht auf Ijob konzentrierten Freunde deutet an, dass sie an Ijob als Person weniger interessiert zu sein scheinen als an der Wahrung des bis dahin als plausibel überlieferten theologischen Systems.

Schwemmer, Friedrich Rudolf
(Illustrator): **Das Buch Hiob**
München: Arche-Verlag, 1923
B graph.1923 01





Glauben wider den Augenschein

Goldschmitt, Bruno: Das Buch Esther und das Buch Hiob
München: Weber, 1918
Ba graph.1918 84-1
 © Verwaistes Werk (§ 61a UrhG)

Der deutsche Künstler Bruno Goldschmitt (1881–1964) verarbeitete das „Dennoch“ (**Psalm 73,23, Lutherbibel**) des Glaubens wider den Augenschein, das ähnlich wie im Buch Ijob auch in denjenigen Psalmen begegnet, die über Glück des Gottlosen und die Differenz von Tun und Ergehen klagen. Der Holzschnitt präsentiert Ijob halb nackt auf dem Boden sitzend in einem höhlenartigen Raum. Scharfkantige Steine von unten und oben beschneiden den Bewegungsspielraum Ijobs zusätzlich. Ein Hund stimmt jaulend in die Klage Ijobs ein, neben deren Text das Bild eingefügt wurde (**Ijob 3**). Ijobs Frau steht aufrecht, ist komplett gekleidet, bringt in ihrer Körperhaltung die Abwendung von ihrem Mann zum Ausdruck und fordert spottend zur Distanzierung von Gott bzw. vom Glauben auf: „Hältst du immer noch fest an deiner Frömmigkeit? Lästere Gott, und stirb!“ (**Ijob 2,9**). Die Glaubwürdigkeit der Existenz Gottes und seines Wesens hängt bei Ijobs Frau – durchaus repräsentativ für viele – von der Gewährung eines gelingenden Lebens für die Menschen ab. Gott wird hier sozusagen in den Dienst genommen für die Erfüllung des Gewünschten bzw. Wünschenswerten. Gegen eine solche Funktionalisierung Gottes wehrt sich Ijob mit seinem Hinweis, dass man nicht nur das Gute, sondern auch das Böse von Gott annehmen solle (**Ijob 2,10**).

Goldschmitt spielte in der motivischen Umsetzung mit der Metaphorik von Licht und Dunkelheit aus Ijobs Klage. So wünscht Ijob, dass der Tag seiner Geburt „Finsternis“ werde (**Ijob 3,4; vgl. 3,5.6.9**). Er wäre lieber erst gar nicht geboren worden und beklagt, dass die dann Elenden das Licht der Welt erblicken müssen (**Ijob 3,20**). Das Gefühl, durch Gott von allen Seiten eingeschlossen worden zu sein, wird artikuliert (**Ijob 3,23**). Die Zeichnung des Aufenthaltsraums Ijobs als Höhle assoziiert Dunkelheit, Bedrängnis, Eingeschlossensein. Aber – und das ist bemerkenswert – mitten in der Höhlenwand befindet sich ein Durchbruch ins Freie. Durch dieses Loch hindurch scheinen Strahlen ins Innere und Ijobs Kopf bzw. Blick ist schräg nach oben auf diese Lichtstrahlen hin ausgerichtet. Würde Ijob nur auf die direkte Umgebung in der Höhle mit spitzen Steinen, jaulendem Hund und spottender Frau schauen, bliebe nur Verzweiflung. Der an Gott auch in der Not festhaltende Glaube Ijobs nimmt aber Bezug auf eine Wirklichkeit, die den engen Rahmen des unmittelbar Erkennbaren und Erlebten sprengt.

Literatur:

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, Katalog Nr. 75

Vision der Selbstgerechtigkeit

Der britische Künstler William Blake (1757–1827) fühlte sich nonkonformistischen religiösen Gruppierungen verbunden. Seine mystisch-spiritualistische Religiosität legte einen weniger auf den Wortlaut der Bibel bezogenen Umgang mit der Heiligen Schrift nahe. Gerade Träume und Visionen als Mittel der Offenbarung zogen ihn an. Daher verwundert es nicht, dass Blake eine Radierung diesem nur an einer Stelle (Ijob 7,14) erwähnten Aspekt der Qualen Ijobs widmet: „With dreams upon my bed thou scarest me & affrightest me with Visions“. Blake hegte Sympathien für die Argumentation des Elifas, der Ijob seine tatsächlichen Freveltaten vorhielt (Ijob 22,1-11). Nicht das unschuldige Leiden des Gerechten galt ihm als Problem, sondern die mit äußerlich korrekter Frömmigkeit einhergehende Selbstgerechtigkeit und Gesetzlichkeit (vgl. Lindberg). Der vermeintlich Gerechte sollte nicht auf seine Gerechtigkeit pochen, sondern seine tatsächliche Bosheit und Strafwürdigkeit erkennen, von dorthin zu Umkehr und zum Lobpreis Gottes kommen.

In einem Kunstgriff verknüpfte Blake die bösen Träume Ijobs mit der Aussage aus 2. Korinther 11,14, dass sich der Satan als Engel des Lichts tarne. Als ein solcher, mit einem Strahlenkranz versehener Engel, allerdings verschlungen mit einer Schlange, erscheint in Blakes Radierung der Satan. Er schwebt über dem schlafenden Ijob, deutet mit der einen Hand auf die Gesetzestafeln nach oben und mit der anderen Hand auf das Höllenfeuer unten. Dort befinden sich bereits andere Menschen, die sich an Ijob festkrallen, sei es in der Hoffnung, nicht ganz in den Flammen unterzugehen, sei es weil es sich um Opfer früherer Freveltaten Ijobs handelt. Ijobs Augen und Mund sind angstvoll weit aufgerissen. Die umgebenden Zitate aus Ijob 20,5; 30,17.30 in der Fassung der King James Version deuten an, dass Ijob hier am Tiefpunkt angelangt ist. Dazu gehört auch die selbst für die Flammen als Lichtquelle geltende Dominanz des Dunklen. In der Interpretation Blakes könnte mit den „Ministers of Righteousness“ aus 2. Korinther 11,14, die dem Satan zuarbeiten, auch der an gesetzlicher Frömmigkeit festhaltende Ijob gemeint sein.

Eine Wendung deutet sich jedoch an mit dem langen Zitat aus Ijob 19,22–27 im unteren Teil der Radierung. Blakes Vorbehalt gegen das Äußerlich-Materielle kam die Betonung einer innerlich-geistigen, vom „Fleisch“ befreiten Gottesschau entgegen. Die Gewissheit, dass „mein Erlöser lebt“ („I know that my Redeemer liveth“), geht hier einher mit der Einsicht, dass es niemanden geben kann, der durch Erfüllung des Gesetzes in vollgültiger Weise vor Gott als gerecht dasteht.

Literatur:

Lindberg, Bo: The plates. With an introduction and plate-by-plate commentary; in: Bindman, David (Hrsg.): William Blake's Illustrations of the book of Job. The engravings and related material with essays, catalogue of states and printings, commentary on the plates and documentary record, Bd. 1, London: William Blake Trust, 1987 (The meaning of Blake's Job; zu Plate 11)

Blake, William: Illustrations of the book of Job

London: Blake, 1825

Bg graph.1825 02-1,1, Plate 11

My bones are pierced in me in the
night season & my sinews
take no rest

My skin is black upon me
& my bones are burned
with heat

The triumphing of the wicked
is short, the joy of the hypocrite is
but for a moment

Satan himself is transformed into an Angel of Light & his Ministers into Ministers of Righteousness



With Dreams upon my bed thou scarest me & affrightest me
with Visions

Why do you persecute me as God & are not satisfied with my flesh. Oh that my words
were printed in a Book that they were graven with an iron pen & lead in the rock for ever
For I know that my Redeemer liveth & that he shall stand in the latter days upon
the Earth & after my skin destroy thou this body yet in my flesh shall I see God
whom I shall see for Myself and mine eyes shall behold & not Another: tho consumed be

Who opposeth & exalteth himself above all that is called God or is worshipped

W. Blake invent & sculp

London. Published as the Act directs March 8. 1825 by Will. Blake N. 3 Fountain Court Strand

my wrought Image

Print

Mystische Gottesschau

**Blake, William: Illustrations
of the book of Job**
London: Blake, 1825
Bg graph.1825 02-1,1, Plate 17

Die spiritualistische Prägung Blakes kommt noch deutlicher zum Tragen in seiner Illustration zu Ijob 42,5: „I have heard you with the hearing of the Ear but now my Eye seeth thee“. Die Gottesschau wird als Segensritus Ijobs und – über den Bibeltext hinaus – seiner Frau dargestellt. Bezeichnenderweise äußert sich der Segen jedoch nicht wie in Ijob 42,12ff. in dem Geschenk eines gegenüber dem ursprünglichen Zustand gesteigerten Wohlstands. Vielmehr besteht der Segen Blake zufolge in der Gottesschau selbst. Die begleitenden Zitate deuten darauf hin, dass die Schau Gottes hier mit dessen Einwohnung und mit einer wechselseitigen Inexistenz von Gott und Mensch verbunden ist. Vor allem 1. Johannes 3,2 („we shall be like him for we shall see him as he is“) und Psalm 8,4ff. rücken Gott und Mensch nahe zusammen. Das oberste Zitat aus 1. Samuel 2,6 beschreibt die Macht Gottes über Leben und Tod. Die ausführlichen, von einem Engel in Frauengestalt präsentierten Zitate im unteren Bildbereich aus Johannes 10,30 sowie Johannes 14,7.9.20-23 gelten als klassische Belegstellen für die Trinitätslehre. Lindberg (zu Plate 17) hält die Gottesdarstellung für ein Mischwesen („commingling“) aus Gott Vater und Sohn. Zusammengenommen mit den Zitaten unten wird auf die immanente Wechselbeziehung zwischen den drei Personen der Trinität angespielt. In mystischer Tradition wird durch die mit der Gottesschau verbundene Einheit mit Gott (unio mystica) die Trinität quasi zu einer Vierheit erweitert („fourfold unity“). Dagegen bleiben die drei hinter Ijob kauernenden Freunde außen vor. Immerhin blinzelt einer von ihnen nach hinten und wird so zum Zeugen des Geschehens.

Literatur:

Lindberg, Bo: The plates. With an introduction and plate-by-plate commentary; in: Bindman, David (Hrsg.): William Blake's Illustrations of the book of Job. The engravings and related material with essays, catalogue of states and printings, commentary on the plates and documentary record, Bd. 1, London: William Blake Trust, 1987 (zu Plate 17)

Sehen durch Gefragt-Werden

Der Schweizer Maler und Graphiker Heinz Keller (1928–2019) griff bewusst auf die Holzschnitt-Technik zurück, um mit ihr Kontraste deutlich herausarbeiten zu können. In seinem 1976 gegründeten Verlag publizierte er Pressendrucke mit Illustrationsfolgen. Besonders ausdrucksstarke Figuren und Szenarien faszinierten ihn. Das führte ihn zur Bibel mit ihren an Dramatik nicht armen Sujets.

In der Holzschnitt-Folge zu Ijob verarbeitete Keller die Antwort Gottes (Ijob 38-41) so ausgiebig wie sonst nur wenige Künstler. Tafel VII bis XI, also fünf Bilder, sind diesem Segment gewidmet. Keller kombinierte im Textteil Verse aus der Zürcher Bibel, die an unterschiedlichen Stellen dieser Kapitel stehen, nach systematischen Gesichtspunkten, um zueinander passende Aspekte der Schöpfung zusammenfassen und mehrere motivisch verschiedene Schöpfungsbilder nacheinander präsentieren zu können. Mit seiner Rede aus dem Wettersturm übernimmt in der Szenenfolge des Ijob-Buches Gott die Initiative, überschüttet Ijob mit Hinweisen auf Details der Schöpfung, aus denen die Erhabenheit, Weisheit und Allmacht des Schöpfers offenbar wird. Mit der Aufzählung der eindrücklich bzw. wunderbar funktionierenden Vorgänge und Phänomene in der Natur werden rhetorische Fragen nach dem Wer hinter dem Was verknüpft.

Tafel IX wählt als Teilmotive einerseits Eis, Hagel, Reif aus, andererseits den Nachthimmel mit den Gestirnen, dunkle Wolken und den Donner (Ijob 38,22.29.31.36). Dies erlaubt einen scharfen Schwarz-Weiß-Kontrast. Die Extremformen des Wetters lassen erahnen, wie gering das menschliche Geschöpf aus sich heraus im Gegenüber zu dem Schöpfer dasteht, der souverän über und hinter den Naturgewalten wirkt. Ijob – und mit ihm der Leser und Betrachter – soll zur Einsicht kommen, dass ein Rechtsstreit mit, dass Vorwürfe an Gott an den realen Gegebenheiten und Möglichkeiten vorbeigehen. Gott kann nicht schuldig gesprochen werden, damit Ijob Recht behält (Ijob 40,8-9). Der Freispruch des Menschen wird dann – vom Neuen Testament her gelesen – erst durch die stellvertretende, aber von Gott ausgehende Übernahme der Schuld durch den gekreuzigten Christus möglich (Römer 5,6). Die Naturbetrachtung, zu der Gott Ijob und darin alle Bibelleser anleitet, ist kein Selbstzweck. Sie öffnet die Augen für die Position des Menschen inmitten der komplexen Schöpfung und angesichts der Einzigartigkeit und Weisheit Gottes. Eine Antwort auf das Leid besteht auch in der Relativierung der individuell-partikularen Perspektive und in der Wiedergewinnung staunender Dankbarkeit.

„Hast du gesehen die Tore der Finsternis?“ (Ijob 38,17). Finsternis meint dann nicht nur die als finster erfahrene eigene Situation. Vielmehr lehrt eine durch die Fragen des Schöpfers eingeordnete Not, neu auf Gott zu schauen und dadurch auch in einer anderen Weise auf die persönlichen Bezüge zu sehen.

Keller, Heinz (Ill.): Hiob. Zwölf Holzschnitte von Heinz Keller. Texte aus dem Buch Hiob, ausgewählt und bearbeitet von Susanne Kramer Winterthur: Sonnenberg-Press, 1988 Bb graph.1988 82 © Markus Keller 2021



Seine macht noch sein fleisch. Wer sin im sein stand auff decken? Und wer thut es mögen im ymlichen die wene zu greiffen? Wer sein die tuchlein seines andichtz auffhau? Es chrestlich stehen seine yene umbeze/ Dem Leidnom ist wie schilde/ Ist und enge im einander. Eins rüt an das ander/ Das nicht ein lösthan da ymlichen gebet. Es hengel einer am ordens/ und hielten sich yulmen/ Daz sie nicht vor einander gelien mögen werden. Dem nelen ist wie ein gleyend liecht. Seine augen sind wie die augenliebe der morgen/ Die zus seinen munde lören/ facten und sturige bende. Was seiner nelen gebet/ auch wie vom beiffen löpfen und teiffen/ Dem odern ist gleyende solen/ und aus seinem munde geben flommen. Er sol einen stochen.

hals/ und ist seine luft/ mo er etwas verderbet. Die giebmas/ seiner schickel hangen an einander/ und hielten/ hort on jhrbas er nicht bewegt/ auch. Dem berz ist si/ hat wie ein fleis/ und so ist wie ein stiel/ vom vnter sin rubel ein. Wenn er sich arbet/ so entzihen sich die stochen/ und die melten merben/ tröde. Wenn man zu im wil mit dem stamer/ so regt er sich/ nicht oder mit stange/ das und pflanzt/ Er odder eilen wie stau/ und end wie stau/ haly/ dem schickel/ und im verjagen/ Die schlauber/ sine sind im zise/ stoppel. Den haim/ odder er wie stoppel/ Er spottel den beideren/ lanzen/ Er kan auff/ schor/ sin/ schoben/ ligen/ und legel/ sich/ auff/ schor/ sine/ auff/ tal/ Er macht/ das das haff/ meer/ schubel/ wie an thaffen/ und rüret/ im einander/ wie



ei ferre flehe/ Es ist der anfang der zage. Gottes/ der im gemacht hat/ der greiff im an mit seinem stamer. Die berge tragen im freuler/ und alle maibe thier/ sinen da seib. Es hat wider den geschick/ verjagen/ im thur/ und im schaum. Das geschick/ bebet/ im mit/ sinem schalten/ und die lachen/ eben/ bebeten/ im/ Scher/ er/ schickel/ im sich/ den strom/ und schewet/ sich/ nicht/ leff/ sich/ odneten/ er/ wolle/ den Jordan/ mit/ seinen munde/ auch/ schen/ sich/ loch/ sebel/ mon/ im/ mit/ seinen ejen/ ougen/ und/ dur/ ch/ schickel/ d. hursch/ boer/ man/ im/ seine/ nelen. Konflu/ den/ Leuzel/ sin/ siben/ mit/ dem/ bomen/ und/ seine/ jungen/ mit/ einem/ stiel/ siffen/ Konflu/ im/ einen/ rrog/ im/ die/ nelen/ legen/ und/ mit/ einer/ fluchel/ im/ die/ bueten/ dur/ ch/ boren/ Wainflu/ er/ werde/ dar/ vnt/ steyns/ mochen/

oder die boudien/ Wainflu/ das du einen brund mit im machen mögest/ das du im jmer zum frecht habest/ Konflu/ mit im flotten wie mit einem vogel/ oder jrdemen/ durnen/ benden/ Wainflu/ die/ eyle/ schickel/ werden/ im/ vnt/ schalten/ das/ er/ vnter/ die/ Konflu/ eyle/ vnter/ dem/ Konflu/ das/ netze/ flülen/ mit/ seiner/ hant/ und/ die/ stocher/ mit/ seinem/ kopff/ Wenn/ du/ deine/ hand/ an/ im/ legest/ so/ gebende/ das/ ein/ stiel/ sey/ den/ du/ nicht/ aus/ stören/ mirst/ Scher/ seine/ hoffnung/ und/ im/ flären/ und/ wird/ öffentlich/ verstofften/ merben/ Wainflu/ ist/ so/ die/ ober/ im/ erzeu/ ten/ thar/ Wer/ ist/ denn/ der/ für/ mir/ stehen/ edone/ Wer/ hat/ mir/ zuos/ zuvor/ gelhan/ das/ idys/ im/ vergelte/ Es/ ist/ eren/ was/ vnter/ oden/ haimen/ ist/ doch/ mit/ mach/ nicht/ kosten/ schenigen/ sine/ krafft/ noch/

Bildliche Artikulation der Selbstwahrnehmung

Planegger, Konrad: **Buch Hiob**
Wien: Druck Wolfgang Buchta,
2016
Bb graph.2016 83
© Wolfgang Buchta 2021

Der österreichische Künstler Konrad Planegger (1958–2014) zählte stilistisch zur Avantgarde. Sein Schwerpunkt lag in der Druckgraphik, wobei bei ihm allgemein und auch im Künstlerbuch zu Ijob eine Vielfalt an Techniken begegnet: Kaltnadel, Radierung, Aquatinta, Lithographie, Aquarell. Planeggers früher Tod hinderte ihn daran, selbst noch alle Druckplatten zu seinem letzten Werk herzustellen. Der Vollständigkeit halber wurden seine Vorzeichnungen und Skizzen zu den restlichen Blättern posthum digitalisiert und im Flachdruckverfahren gedruckt. Der Wiener Künstler Wolfgang Buchta (* 1958) ordnete die Druckplatten und gab das Werk heraus. Es handelt sich um ein Künstlerbuch, bei dem die Schrift unmittelbar in das Bild einbezogen und als Graphik mitgedruckt wird. Alle Bestandteile des Buches werden vom Künstler selbst hergestellt und in kleinster Auflage gedruckt.

Auch Planegger war von der Antwortrede Gottes angetan. Der aus der Lutherbibel von 1534 entnommene Text aus Ijob 41 beschreibt das allgewaltige Wirken Gottes als Schöpfer und Erhalter. Allerdings legte Planegger im eigentlichen Bildteil alles Gewicht auf die menschliche Seite, auf Ijob, dem die Rede Gottes gilt. Planegger ging es vor allem darum anzudeuten, was die Rede Gottes bei Ijob auslöst, wie sie bei ihm ankommt. So kauert Planeggers Ijob auf einem Hocker und stützt nachdenklich seinen Kopf auf einen Arm. Daneben sieht man Umrisszeichnungen menschlicher Figuren in unterschiedlichsten Körperhaltungen und vielleicht auch Entwicklungsstadien. Darin könnten Anspielungen auf die Erschaffung des Menschen oder aber auf die Ausformungen der reflektierenden Selbstwahrnehmung Ijobs unter dem Eindruck der Fragen Gottes ausgedrückt werden. Dann würde es sich um bildlich nach außen gekehrte Gedanken handeln.

gleyner
dem
mer

Wie auch o ir schrifftgeleerten vnd phariseer gleyner,
denn ir lauffe vmb das mgt vnd vmb laund das
ir megt enen unngern magen vnd voen erf voorden
ist so macher den selben zwiifalig meiem sin der
helt denn ir seyt



Wie auch die ir seyt blind vnd roelt doch fuerer
sem vnd sagt: wer schroeren roet bey dem tempel das
ist nichts: wer aber schroeren roet bey dem gotes ed
tempels der ist schuldig: Ir narren vnd ir blinden:
denn was ist grosser das golt oder der tempel der do
beyluzet das got vnd wer schroet bey dem altar
das ist nichts: wer aber schroet bey der gab die auff dem sel
ben ist der ist schuldig: Ir narren vnd ir blinden: denn was
ist grosser die gab oder der altar der do heyliget die gab: 3
hwarumb wer do schroeren roet bey dem altar der schroet
bey dem selbigen vnd bey allen dingen die do sent auff dem
selbigen vnd wa. schroet bey dem tempel der schroet
bey dem selben der do roet in in vnd wer do schroet
bey dem himel der froet bey dem thull gotes vnd bey
dem der dar auff suzt

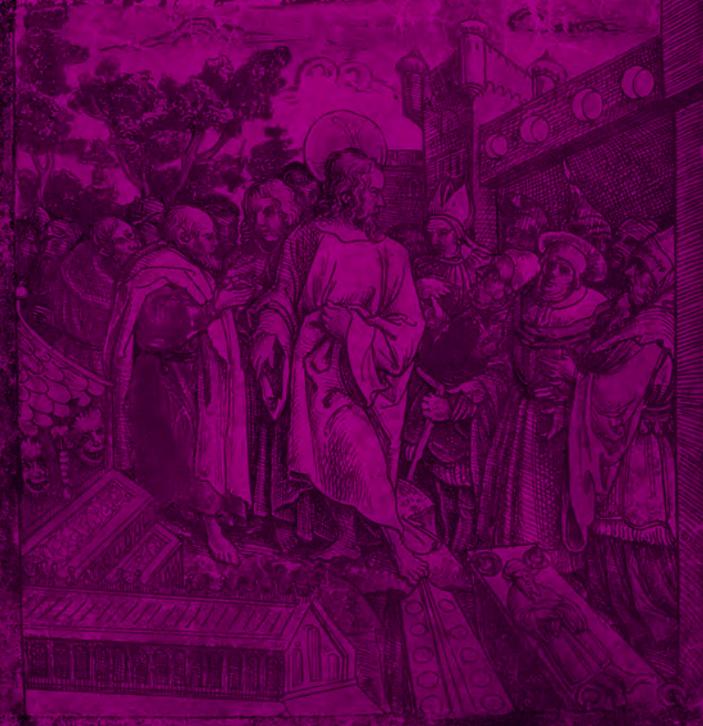


gleyner,
vnd
rauchs
ke mach
d an der
n raum vor

Wie auch o ir schrifftgeleerten vnd phariseer gleyner,
denn ir seyt gleich den greben die geuisset sind die von
aussen schon seimen: innen aber sind sy gang voller
gebams der boden vnd alles vntrud, also auch ir auste
ckfend in den menschem wort: wie ir gerecht roet.
Innen aber seyt ir gang voller heublerey vnd vn
gerechtigkait



Wie auch o ir schrifftgeleerte vnd phariseer gleyner,
denn ir bauet die greber der propheten vnd schmuct
die greber der geleerten vnd sagt: man wir geuisset
waren in den tagen vnser vatter: so roeten wir
mit mit in gebade haben an dem pluet der ppheten,
darumb gebt ir geuecknis von euch selbst das
ir der kinder seyt die do haben die propheten
tot geschlagen



7.

„Wenn du einen nackt siehst, so kleide ihn“

(Jesaja 58,7)

Sichtbarkeit des Glaubens

Für das Entstehen und Bestehen des Glaubens ist nicht nur das wie auch immer gegebene Sichtbarwerden Gottes von Bedeutung, sondern auch die Sichtbarkeit des Glaubens – sowohl des eigenen wie des der anderen. Fehlende Früchte lassen an der Lebendigkeit eines Baums zweifeln. Glaube hat Folgen für die Lebensführung, bringt gute Werke hervor. Werke können sich aber auch verselbständigen oder in Oberflächlichkeit abgleiten. Dies war bereits Gegenstand prophetischer Kritik. Das Verhalten der Christen prägt wesentlich das Bild, das sich andere von ihnen, womöglich auch von Christus selbst machen.



Barmherzigkeit als Frucht des Glaubens

Bry, Johann Theodor de ; Bry, Johann Israel de:
 Opera misericordiae ad corpvs pertinentia. Figvris et iconibvs in aes incisus expressa et repraesentata; cvm selectis sentiis et testimoniis
 Frankfurt/Main ; Montbéliard: de Bry, 1596
 Bb graph.1596 01

Die Werke der Barmherzigkeit waren seit dem Hochmittelalter ein beliebtes Motiv christlicher Ikonographie. Meist begegneten sie in der – heiligen – Siebenzahl. Diese setzt sich erstens zusammen aus sechs Werken, die in Jesu Rede über das Weltgericht als Ausweis der Liebe zu Christus aufgezählt werden: Hungernde speisen, Durstigen zu trinken geben, Nackte kleiden, Fremde bzw. Obdachlose aufnehmen, Kranke besuchen, zu Gefangenen gehen (**Matthäus 25,35-36**). Wer dies einem „meiner geringsten Brüder“ tut, vollbringt es sozusagen stellvertretend an Christus (**Matthäus 25,40**). Es besteht eine Wechselbeziehung zwischen der Liebe zu Christus und zu den bedürftigen Menschen. Zweitens tritt traditionell als siebtes Werk die Bestattung der Toten hinzu. Der biblische Bezug dazu steht in der von den Reformatoren als apokryph eingestuften Schrift Tobit (1,17-20).

In der Glaubensunterweisung wurden diesen auf das leibliche Ergehen bezogenen Werken bald auch geistliche Werke zugeordnet, die den charakterlichen und seelsorglichen Bereich betreffen. Bemerkenswert am vorliegenden Werk ist, dass Johann Theodor (1561–1623) und Johann Israel de Bry (1565–1611) das Motiv der leiblichen Werke der Barmherzigkeit aufgriffen, obwohl sie aus einer nach Deutschland geflüchteten Hugenottenfamilie stammten. Die Reformation Luthers entzündete sich vor allem an der Frage der Heilsnotwendigkeit guter Werke. Nach Luthers Erkenntnis wurde der Mensch vor Gott aus Glauben allein gerecht (**Römer 3,28**). Die logische Priorität und Gewichtung des Glaubens, damit aber auch die Heilsgewissheit konnte durch eine ausdifferenzierte, womöglich quantifizierende Betrachtung guter Taten gefährdet werden. Allerdings gehörten auch bei Luther Freiheit und Dienst zusammen, war der glaubende Christ auch „eyn dienstpar knecht aller ding und yderman unterthan“ (Von der Freiheit eines Christenmenschen, WA 7, S. 21,3). Die Hugenotten standen in der Tradition Johannes Calvins, der die mit der Rechtfertigung verbundene Heiligung stärker als Luther betonte. Mit den guten Werken verhält es sich wie mit den Früchten, an denen die Qualität des Baumes zu erkennen ist (**Matthäus 7,17-20**).

Die Brüder de Bry erweiterten die biblischen Textbezüge für die Totenbestattung als Werk der Barmherzigkeit über die klassische Tobit-Stelle hinaus. Insbesondere bei Hingerichteten, Ermordeten, Gefallenen legt sich die besondere Bedürfnis-Situation nahe. Darauf weisen die Bestattung Jesu (**Teilbild E: Deuteronomium 21,23; Matthäus 27,59-60**), aber auch des Märtyrers Stephanus (**D: Apostelgeschichte 8,2**), Johannes des Täufers (**F: Matthäus 14,12**) sowie eines anonymen Opfers (**H: Tobit 2,7-8**) hin. Negativ konnotiert ist die Verbrennung von Sauls Leichnam (**C: 1. Samuel 31,12-13**). Aus der Hochachtung der Leiblichkeit folgt für die Bibel die Priorität der Ganzkörper-Bestattung. Die mit kleinen Teilbildern präsentierten Szenen zeigen allerdings eine große Vielfalt an Optionen. Der Leichnam kann einbalsamiert (**B: Genesis 50,26**), in ein Tuch eingehüllt (**E: Matthäus 27,59**) oder in einen durch ein Kreuz verzierten Sarg gelegt werden (Bild unten). Abraham (**A: Genesis 25,9**) und Jesus sind prominente Beispiele für Grabhöhlen, neben denen aber auch Beerdigungen auf dem freien Feld (F) vorkamen. Die von den beiden gekrönten Figuren gehaltenen Schrifttafeln verknüpfen durch die Zitate aus Sirach 7,33-34 bzw. 38,16 das leibliche Werk der Bestattung mit dem geistlichen Werk des Tröstens durch Teilhabe an der Trauer.

Literatur:

Luther, Martin: Von der Freyheyt eynisz Christen menschen; in: Luthers Werke (Weimarer Ausgabe), Bd. 7, Weimar 1897, S. 20–38 (= WA)

Differenz von Schein und Sein

Der Erfolg der Reformation lässt sich nicht ohne deren intensive Nutzung des Buchdrucks zur Herstellung von Flugschriften und illustrierten Flugblättern erklären. Dabei ging es um eine polemische Zuspitzung der theologischen Kontroverspunkte. Weil die Textelemente in der Volkssprache gehalten waren und das Bildmaterial an die zeitgenössische Lebenswelt anknüpfte, kam es zu einem hohen Grad an Identifikation des Betrachters mit den dargestellten Inhalten.

Der aus Kaufbeuren stammende Künstler Daniel Hopfer (ca. 1470–1536) fühlte sich von Luthers Kritik an kirchlichen Missständen angesprochen. Wie Luther sah er in den jüdischen Schriftgelehrten und Pharisäern, mit denen sich Jesus auseinandersetzte, Vorläufer des Klerus seiner Zeit. Die noch vor Luthers Septembertestament von 1522 im Umlauf befindliche Übersetzung von Matthäus 23 ins Deutsche (allerdings aus der lateinischen Vulgata), die Johannes Lang (1487–1548) erstellt hatte, erleichterte den Zugang zu dieser zeitkritischen Perspektive.

In Jesu Strafrede wurden, jeweils eingeleitet durch „Weh euch“, verschiedene Facetten der Differenz zwischen Schein und Sein bzw. zwischen Worten und Werken oder Äußerem und Innerem aufgedeckt. Hopfer verlieh den Figuren seines dann später kolorierten Holzschnitts bei Kleidung und Haartracht sowie Werkzeugen Züge der städtischen Lebenswelt im Deutschland des frühen 16. Jahrhunderts. Die jüdischen Geistlichen erscheinen als Mönche, Bischöfe, Kardinäle, die in die Irre geführten Bewohner als Vertreter des Bürgertums bzw. als Fürsten oder Patrizier. Mehrfach begegnen die „blinden Führer“ (**Matthäus 23,16**) motivisch mit Augenbinden. Bücher mit Beschlügen, ein Beutelbuch, eine Urkunde mit Siegeln (wahrscheinlich für den Ablass), eine Gebetskette stehen für eine Veräußerlichung bzw. Verrechtlichung der Frömmigkeit, durch die das Himmelreich verschlossen wird (**Matthäus 23,13**).

Die acht Teilszenen orientieren sich an dem ebenfalls im Holzschnittverfahren gedruckten Text (**Matthäus 23,13.14.15.16-22.23-24.25-26.27-28.29-31**). Sozialkritische Züge treten dort auf, wo die innerweltlichen Folgen des Verhaltens der als Kollektiv angesprochenen Kleriker der Zeit thematisiert werden: „ir frest die heuser der wittiben“ (**Matthäus 23,14**). Im zweiten Bild der oberen Reihe sieht man dementsprechend mehrere Geistliche mit Häusern der Witwen in ihren Händen. Während in Matthäus 23,18-19 mit dem für wichtiger als den Altar gehaltenen Opfer an die im biblischen Judentum üblichen Tieropfer gedacht war, transformierte dies Hopfer den Umständen seiner Zeit entsprechend in monetäre Opfer (viertes Bild oben). Das erste Bild der unteren Reihe nimmt Bezug auf die formal korrekte Ablieferung des Zehnten, die aber durch ein ungerechtes sonstiges Verhalten konterkariert wird – in der Gewichtung wie der Vergleich von Mücke und Kamel (**Matthäus 23,23-24**). Hopfer zeigt einen Mann, der ein Kamel zu verschlucken beginnt und auf dessen Kopf ein Dämon steht.

**Mathei am 23 capitel [...], D H
[gestochen von Daniel Hopfer.
Deutscher Text übersetzt nach der
Vulgata von Johannes Lang]
Einblattdruck, s.l., ca. 1521/1522
HBFC 100**





Relativierung sozialer Unterschiede

Dürer, Albrecht (Illustrator):
Apocalipsis cu[m] figuris. 2. Aufl.
Nürnberg: Dürer, 1511
Bb graph.1511 01

Der Nürnberger Künstler Albrecht Dürer (1471–1528) perfektionierte durch Schraffuren und gezielte Modellierung der Hell-Dunkel-Kontraste die Holzschnitt-Technik der Renaissance. Obwohl nicht frei von Vorbildern wirkte Dürer gerade mit seiner erstmals 1498 gedruckten Illustrations-Folge zur Johannes-Apokalypse stilprägend. Dürer war an einer reflektierten Komposition der Bildfolge wie auch der Einzelbilder gelegen. Besonders bekannt wurde seine Darstellung der vier apokalyptischen Reiter als Teil der für das Ende der Geschichte angekündigten Plagen (**Offenbarung 6,1-8**).

Während in der biblischen Prophetie die Reiter auf dem weißen, feuerroten, schwarzen sowie fahlen Pferd nacheinander, nämlich nach dem Öffnen des ersten bis vierten Siegels auftreten, zog Dürer sie in seinem Holzschnitt zu einer gemeinsam vorrückenden Unheils-Phalanx zusammen. Die drei ersten Reiter verkörpern eine traditionelle Teilgruppe, von der der vierte Reiter räumlich leicht abgesetzt ist und die Wirkung der drei anderen sozusagen zusammenfasst. Pfeil und Bogen sind das Werkzeug des ersten Reiters, der die Menschen willkürlich mit Krankheitsepidemien plagt. Das Schwert steht für den Krieg, den der zweite Reiter über die Menschen bringt. Die Waage schließlich deutet die für die Endzeit erwartete Inflation und den damit verbundenen Hunger an. Mit dem Krieg gehen meist auch Krankheit und Hunger einher. Der gerippeartige vierte Reiter ist der Tod, der die Unterwelt – bei Dürer in Gestalt eines sein Maul weit aufsperrenden Ungeheuers – mit sich führt. Über dem Geschehen schwebt abweichend vom Bibeltext, aber wohl in Anlehnung an Offenbarung 7,1; 8,2ff. ein Engel.

Indem Dürer die sukzessiven Ereignisse zusammenzieht, schwächt er ihren endzeitlichen, auf linearen Geschichtsverlauf bezogenen Charakter ab. Sie werden zu etwas Allgemeingültigem, zu einer ständigen Bedrohung, zu etwas Nahem (vgl. Juraschek, S. 9f.). Dürer zeichnete zwar die Figuren mit spätmittelalterlicher Kleidung, verzichtete jedoch auf zeitgeschichtliche Bezüge oder partikuläre Zuordnungen. Die Personen, die vom Ungeheuer verschluckt und von den Pferden überrannt werden, gehören erkennbar verschiedenen Menschengruppen an. Sowohl ein gekrönter Fürst als auch einfacher gekleidete Menschen (darunter Händler und Geistliche), ältere und jüngere Leute sowie Männer und Frauen sind betroffen. Von den innerweltlichen Gründübeln ist bei Dürer, durchaus dem biblischen Duktus entsprechend, niemand ausgenommen. Dies hatte insofern sozialkritische Implikationen, als die hierarchische Differenz der Stände im Hinblick auf die Gerichtswürdigkeit und Erlösungsbedürftigkeit relativiert wurde.

Literatur:

Juraschek, Franz von: Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Cues, Salzburg 1955, S. 9–18.31–32

Rezeption der Zeitumstände

Die Illustrationen in Bibelausgaben der Reformation wurden häufig mit Zuspitzungen oder zumindest assoziativen Elementen versehen, die sich kritisch gegen bestimmte Missstände oder Vertreter gesellschaftlicher Gruppen bzw. Institutionen wandten. Partikuläre zeitgeschichtliche Bezüge zielten auf den Effekt der Wiedererkennung und Relevanz für die Zeitgenossen. Lukas Cranach der Ältere (1472–1553) integrierte besonders in seiner frühen reformatorischen Phase sozialkritische Impulse in seine Holzschnitte zu biblischen Themen. So wurde zwar Dürers Grundkomposition der Darstellung der vier apokalyptischen Reiter (**Offenbarung 6,1-8**) im Septembertestament Luthers (Wittenberg 1522) beibehalten. Aber anders als bei Dürer repräsentieren die Opfer nicht die Breite der Gesellschaft und Stände. Vielmehr lässt die Kleidung der am Boden liegenden Figuren vermuten, dass es sich um eher einfache, arme Menschen handelt (vgl. Schmidt, S. 94–95).

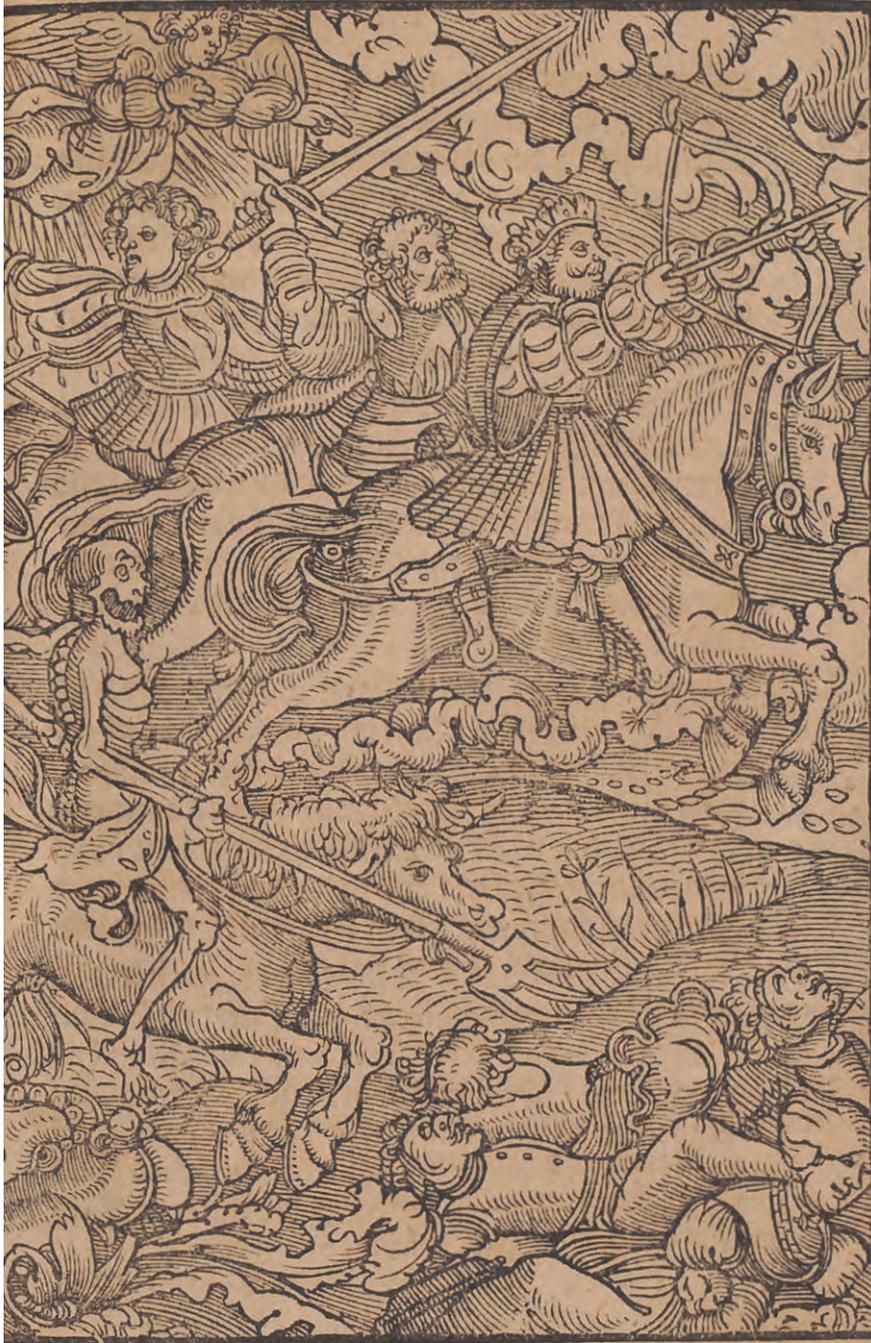
Die Holzschnitte Cranachs wurden für die ebenfalls in Wittenberg gedruckte Oktav-Ausgabe von 1530 modifiziert, wobei jedoch die ikonographischen Grundentscheidungen erhalten blieben. Der erste Reiter, der die Pest mit sich bringt, erscheint mit seiner Krone als Fürst oder Kaiser. Der zweite Reiter ist durch seine Rüstung als Vertreter des niederen Adels zu erkennen. Schließlich hält drittens ein berittener Soldat die Waage als Symbol der Teuerung in der Hand. Der vierte Reiter steht als halbverweste Leiche für den Tod. Das Cranach-Bild und sein Nachschnitt erinnern an die zahl- und opferreichen Kriegszüge und Fehden der Ritter und Landesherren der frühen Neuzeit. Darunter litten insbesondere die ärmeren Teile der Bevölkerung. In eine ähnliche Richtung zielt auch der Holzschnitt zu Offenbarung 9,17-19, der die unheilvollen Löwenreiter als Fürsten und Ritter darstellt und deren Anführer dem Aussehen zeitgenössischer Personen angleicht (Herzog Georg von Sachsen, Franz von Sickingen) (dazu Schmidt, S. 95.102).

Literatur:

Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700, Basel 1962

**Luther, Martin (Übers.):
Das Neue Testament M. Luthers
Wittenberg: Hans Lufft, 1530
B deutsch 1530 01**

Die Dritte Figur.





Perzid del.

Tab. XII.

Schellenberg sc.

Moralisierung der Religion

Stoy, Johann Sigmund: Bilder-Akademie für die Jugend. Abbildung und Beschreibung der vornehmsten Gegenstände jugendlicher Aufmerksamkeit – aus der biblischen und Profangeschichte, aus dem gemeinen Leben, dem Naturreiche und den Berufsgeschäften, aus der heidnischen Götter- und Alterthums-Lehre, aus den besten Sammlungen guter Fabeln und moralischen Erzählungen – nebst einem Auszuge aus Herrn Basedows Elementarwerke, Bd. 3 Nürnberg 1784 HBFa 1218

Der pädagogische Ansatz der Aufklärungsphilosophie führte zu einer Verselbständigung der biblischen Ermahnung zu guten Werken. Das Tun war dann nicht mehr nur Frucht, Folge, Artikulation des Glaubens, sondern begründete eigenständig das Wesen des Glaubens und die Identität des Glaubenden. Nicht das ewige Leben und die Erlösung des ohne Glauben verlorenen Sünders, nicht die Heiligung des von Gott gerecht Gesprochenen war das Anliegen von Theologie und kirchlichem Leben, sondern die moralische Verbesserung des Menschen. Glaubensinhalte sollten rational plausibel und vor allem alltagstauglich, kompatibel mit den Erfordernissen des innerweltlichen Lebensvollzugs sein.

Johann Sigmund Stoy (1745–1808), Pfarrer und Pädagoge in Nürnberg, stellte ein Werk mit biblischen Bezügen zusammen, das man als Erbauungsliteratur im Sinne der Aufklärung bezeichnen könnte. Die Tafel XLI der „Bilder-Akademie“ stellte die Wertschätzung Jesu für die Kinder (**Matthäus 19,13-15**) in den Mittelpunkt und gruppierte eine Reihe kleinerer, erklärender bzw. weiterführender Bilder darum herum. Ausgangspunkt der pädagogischen Stoßrichtung war das optimistische Menschenbild der Aufklärung, das eine an Kindern sichtbare ursprüngliche „Unschuld“ (Bd. 2/Textband, S. 856) (HBF 4657-2) des Menschen annahm, die es durch moralisches Bemühen so weit als möglich wiederzugewinnen galt. Während Jesus beim Streit der Jünger über den höheren Rang auf das Klein-Sein der Kinder verweist und dadurch Demut einfordert (**Matthäus 18,4**), modifizierte Stoy dies zum Teil eines Entwicklungsprozesses: „Wenn ihr nun so in den Zustand eines *einfältigen schuldlosen Kindes* zurückkehret [...]“ (S. 857). Dementsprechend müsse man Kindern durch Spiele „unschuldige Kinderfreuden gönnen“ (S. 858). Ziel war die „Bildung eines *edlen Herzens* in der Jugend“ (S. 861).

In Teilbild 9 nutzt der Vater jede Gelegenheit, „um den Geist seines Kindes *aufzuklären*, und daßelbe zu einem *wohlgesitteten und tugendhaften* Christen zu bilden“ (S. 878). Zum Glück gehört dabei auch die Anerkennung der Existenz Gottes, der allerdings nur als „Schöpfer und Versorger“ (S. 879) wahrgenommen wird. In das Geschehen der Welterhaltung fügt sich dann idealerweise das Kind ein, das die Funktionalitäten der Alltagsvollzüge möglichst frühzeitig und effektiv einübt. So sollen die Kinderspiele (Teilbild 2) zur „Geschicklichkeit der Glieder“ (S. 859) führen. Mädchen sollen durch Puppenküchen die „Liebe zur künftigen Haushaltung“ lernen, Hausgeschäfte nachahmen und „sich dadurch zu allerley Guten anführen lassen“ (S. 873). Auch die Beispiele für antike Fabeln (Bild 7–8) sowie für Berufe (Zuckersiederei, Konditor, Puppenmacher) (Bild 5–6) zielen auf die Formung des Charakters und der praktischen Fertigkeiten der Kinder ab.

Bezeichnend sind vor allem die Silhouetten bekannter Pädagogen der Aufklärung (Bild 3), deren Bemühungen so wie in der Bibel sonst nur dem geoffenbarten Wort Gottes eine Erleuchtungskraft zugeschrieben wird. So sei z.B. für Johann Bernhard Basedow (1723–1790) die „Erziehung und Erleuchtung“ (S. 862) der Kinder das Hauptanliegen gewesen. Jesus reiht sich in die Liste der Vorbilder ein, die „zu unsern Zeiten *Licht* über das Bildungs-Geschäfte aller die wohl erzogen werden sollen, ausgebreitet“ haben (S. 860). Diese Pädagogen sollten nach dem Selbstverständnis der Aufklärung „*heilig* in allen Herzen und Denkmälern“ (S. 860) sein, sozusagen die Lücke füllen, die durch die Moralisierung bzw. Pädagogisierung der Glaubensinhalte an anderer Stelle entstanden war.

Barmherzigkeit als Ausdruck von Tüchtigkeit

Das Wahrheitsmoment eines Ansatzes von beobachtbaren, empirisch feststellbaren Strukturen der Schöpfung her liegt im Zueinander der weisheitlichen Partien des Alten Testaments zu den erzählenden und prophetischen Texten. Die Weisheitsschriften benennen das, was evident vor Augen steht und in dieser Eindeutigkeit auf den Gestaltungswillen Gottes als des Schöpfers und Erhalters zurückgeführt werden kann. In der Weisheit wird der innerweltliche Nutzen des ethisch gebotenen Verhaltens thematisiert. Allerdings öffnet gerade die Gottesfurcht den Blick auf solche Zusammenhänge. Die Gottesfurcht ist „Anfang der Erkenntnis“ (Sprichwörter 1,7) und „nur eine gottesfürchtige Frau verdient Lob“ (31,30).

Das Buch der biblischen Sprichwörter findet seinen sozusagen krönenden Abschluss im „Lob der tüchtigen Frau“ (Sprichwörter 31,10-31). Hier werden Haltung, Charakter, Verhalten einer in jeder Hinsicht vorbildlichen Frau anhand von Beispielen beschrieben. Fleiß, Verantwortungsbewusstsein, Würde und Frömmigkeit gehen Hand in Hand.

Der bayerische Maler Ludwig von Kramer (1840–1908) widmete den 22 Versen 30 Bilder. Die Gemälde wurden von Friedrich Felsing für den Druck bearbeitet; Eugen Albert fertigte die Heliogravuren an. Der württembergische Oberhofprediger Karl von Gerok (1815–1890) verfasste eine lyrische Einleitung.

Auch für Sprichwörter 31,20 wurde ein großformatiges Bild angefertigt: „Sie öffnet ihre Hand für den Bedürftigen und reicht ihre Hände dem Armen“. Bemerkenswert an diesem Aspekt ist, dass die Barmherzigkeit gegenüber den Armen nicht als Hindernis, sondern als Element von Fleiß und wirtschaftlich erfolgreichem Handeln herausgestellt wird. Der Maler konkretisierte die Bedürftigkeit durch die Schwachheit bzw. Krankheit einer bettlägerigen Mutter mit drei kleinen Kindern, die von der tüchtigen oder tugendsamen Frau besucht und unterstützt wird. Die erkennbaren Bestandteile der Wohnung der bedürftigen Frau deuten allerdings auch auf ärmliche Verhältnisse hin. Seelsorglicher Beistand und diakonische Hilfe greifen ineinander.

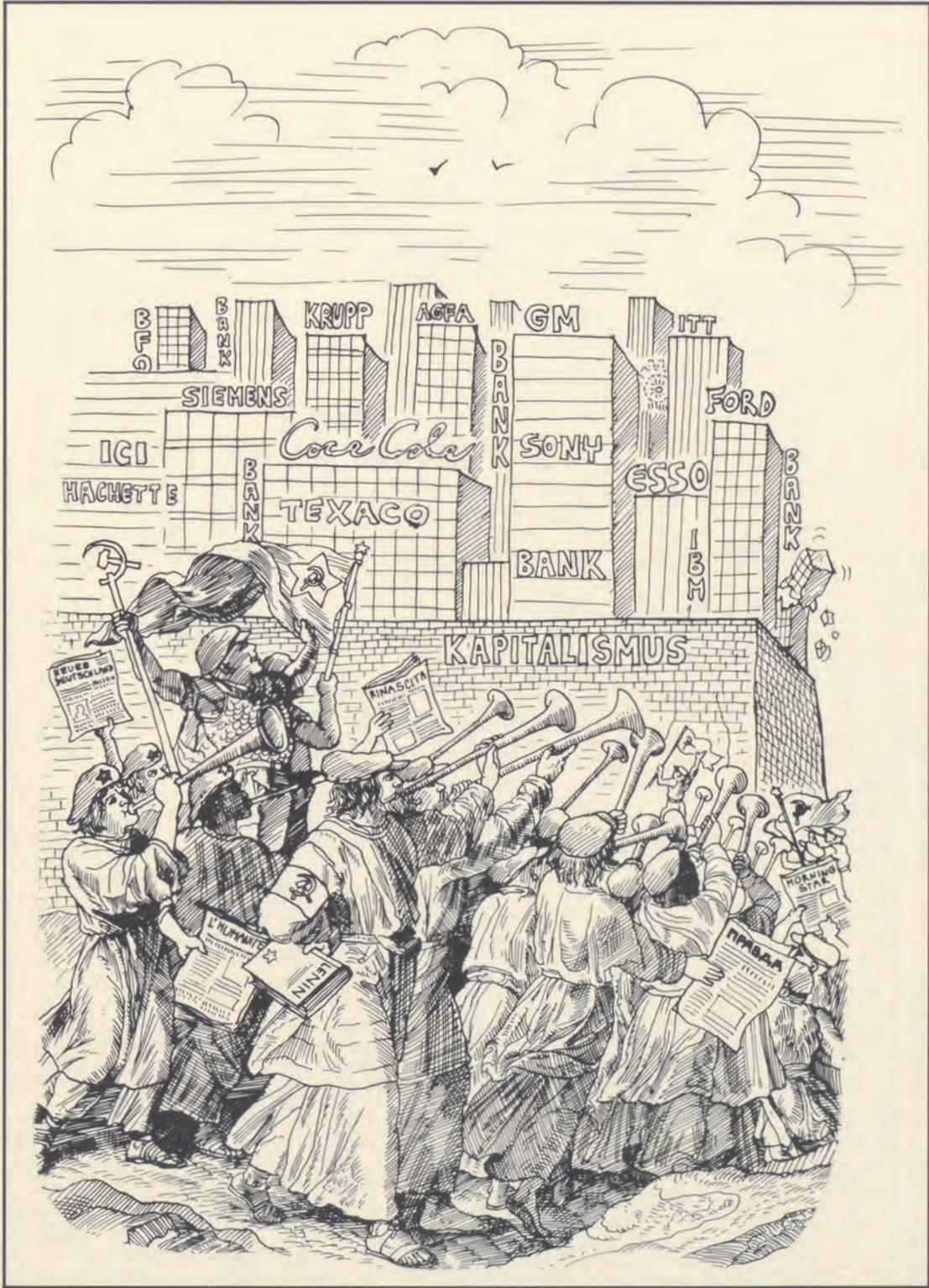
**Kramer, Ludwig von (III.):
Das Lob des tugendsamen Weibes.
Sprüche Salomonis 31, Vers 10 -
31. 30 Compositionen von Ludwig
von Kramer, ausgeführt in 8
Heliogravuren und 22 Tondruck-
bildern. Mit poetischer Einleitung
von Karl Gerok
München: Stroeyer, 1885
Bb graph.1885 01**



Matka w łóżku z dzieckiem.

W. P. 1890.

Malował: K. Albert.



Klassenlose Gesellschaft als säkularisierte Heilsgeschichte

Kochan, Stano: *Die Bibel für Genossen*
 Frankfurt am Main: Eichborn, 1981
 69a/80762
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Utopien einer als ideal empfundenen Gesellschaft setzen, selbst wenn sie explizit atheistisch daherkommen, eine kulturelle Prägung durch die biblische Heilsgeschichte voraus. Das gilt erstens für die Wahrnehmung, dass die Welt im vorfindlichen Zustand nicht dem entspricht, wie sie sein sollte, bzw. für das Wissen um ein Sollen und die Frage nach dem Guten und Wahren. Zweitens verläuft Heilsgeschichte als ein Weg, ist zielgerichtet, geht von einem Ende und Kulminationspunkt der Geschichte aus. Aus der Zusage und erfahrbaren Wirklichkeit des Handelns Gottes als Schöpfer, Erlöser, Vollender machen Utopien – bei Beibehaltung bestimmter Grundstrukturen – allerdings einen Auftrag an den Menschen. Der Mensch trägt dann die Last, die Differenz von Sünde und Heil, von Zeit und Ewigkeit, von Diesseits und Jenseits aus eigener Kraft zu überwinden.

Eine Gestalt von säkularisierter Heilsgeschichte begegnet im theoretischen Lehrgebäude sowie in den Realisierungsversuchen des Sozialismus. Dem Ausgangspunkt bei einem materialistischen Monismus entsprechend wurde die Aufhebung vor allem materieller Unterschiede zwischen den Menschen als Instrument zur Erlangung der Idealgemeinschaft gesehen. Die Marktwirtschaft mit ihrer positiven Nutzung individueller Unterschiede und Leistung wurde als Ursache aller Übel identifiziert. Allerdings mussten auf dem Weg zur klassenlosen Gesellschaft zunächst die Gegensätze zwischen Menschengruppen verschärft werden und war ein apokalyptisch aufgeladener Kampf zu führen.

Der slowakische Künstler Stano Kochan (geb. 1942) floh 1968 als Dissident in die Schweiz und verarbeitete dort in satirischer Weise seine Erfahrungen mit dem realexistierenden Sozialismus. Daraus entstand die „Bibel für Genossen“, die einen aus Übertragung biblischer Erzählungen in die Terminologie marxistischer Ideologie entstandenen Textteil mit einer Reihe jeweils dazu passender Karikaturen kombiniert. Die hier präsentierte Zeichnung verknüpft die Belagerung Jerichos durch die Israeliten (*Josua 6*) mit dem Problem der verheißenen, aber sich hinauszögernden Wiederkunft Christi (sog. Parusie-Verzögerung) (*1. Thessalonicher 4,13-17*). In sozialistischer Modifikation bedeutet der Aufschub des versprochenen Paradieses auf Erden, dass der Kampf gegen den Kapitalismus forciert werden muss. Dementsprechend ziehen in Kochans Darstellung Scharen in Einheitskleidung, indoktriniert durch die internationale kommunistische Presse und mit Fanfaren um die von Großkonzernen gebaute Festung des Kapitalismus. Auch wenn wie in Jericho die Mauer zu bersten beginnt, zweifelt Kochan an der behaupteten Überlegenheit des Sozialismus: „Und sie blasen noch heute“.

Gottesfurcht als Grundlage für das Gemeinwesen

Über die Präsenz von Weihnachten im öffentlichen Leben wird in den USA und anderen westlichen Ländern heftig gestritten. Säkuralistische Kreise verstehen die Trennung von Staat und Kirche, wie sie in der amerikanischen Verfassung benannt ist, als Auftrag, jegliche religiöse Bezugnahmen in Politik, staatlichen Einrichtungen und Justiz zurückzudrängen.

Demgegenüber stellt die „Founders' Bible“ ein Projekt dar, das die Augen öffnen will für die tatsächlich zahlreichen Anleihen der Gründerväter Amerikas bei der Bibel sowie für die biblische Fundierung der amerikanischen Verfassung. Zwischen die Textseiten der „New American Standard Bible“ sind reich illustrierte und kommentierte Zitate aus der Gründungsgeschichte Amerikas eingestreut. Der evangelikale Historiker David Barton (* 1954) konfrontiert gegenwärtige gesellschaftliche Entwicklungen mit dem, was er anhand zahlreicher Belege als Ursprungsentention der Staatsgründung herauszustellen versucht.

Der Charakter Amerikas als einer Nation unter Gott („nation under God“) – bereits eine Formulierung Abraham Lincolns (1809–1865) – wird mit Verweis auf Sprichwörter 3,6 begründet. Dort wird die Bemühung um Gottvertrauen und Gotteserkenntnis „auf *all* deinen Wegen“ empfohlen, zumal dies heilsame Folgen zeitigt. Das Bekenntnis zu Gott kann demnach nicht auf den individuellen Privatbereich beschränkt werden, sondern schließt staatliches Handeln ein, ja galt bereits Präsident John Adams (1735–1826) als Garant für Sicherheit und Prosperität des Gemeinwesens. Der Gottesbezug staatlichen Handelns beschränkt sich auf den ersten Artikel, die Vorsehung („providence“), meint Gott als Allmächtigen („Almighty God“) und als Erhalter der Welt („the protection and the blessing“). Seit 1864 zierte das spätere Landesmotto „In God we trust“ einige Münzen Amerikas, später auch Banknoten. Institutionell artikuliert sich das Bekenntnis zu einer auch dem politischen und gesetzgeberischen Bemühen immer vorausgehenden Instanz im nationalen Thanksgiving-Tag. Dieses politische Erntedankfest führte George Washington am 3.10.1789 als Feiertag ein (vgl. S. 655–656 zu 2. Chronik 5–7).

Wird Weihnachten zum Ausgangspunkt einer neuen Zeitrechnung, so will auch die Founders' Bible die Geschichte als eine vom macht- und heilvollen Wirken Gottes durchdrungene herausstellen. Die abgebildeten Personen und Dokumente stammen zwar nicht aus der Bibel, veranschaulichen als konkrete Haftpunkte aber die positiven Auswirkungen des Vertrauens auf Gott und des Gehorsams gegenüber seinem Willen.

**The founders' Bible. The origin of the dream of freedom / hrsg. von David Barton
Newbury Park, Calif. 2014
B engl.2014 15
© Founders' Bible 2021**

8.

„Lasst uns die Geschichte sehen, die da geschehen ist“

(Lukas 2,15)

Die Weihnachtsbotschaft
als Sehen-Machen von
(Heils-) Geschichte

Das Geschehen an Weihnachten begründet eine neue Zeitrechnung. Hier wird sichtbar, wie die Heilsgeschichte den linearen Verlauf der Geschichte durchdringt und neu bestimmt. Gott macht sich durch die Menschwerdung sichtbar, wirkt erhellend. Das Neue des Geschehens lässt sich durch Licht-Metaphorik beschreiben und im Bibel-Bild artikulieren. Die Wirkkraft von Weihnachten liegt darin, dass das neugeborene Kind einerseits ganz klein und arm ist, sich dies jedoch als Herabkommen, Erniedrigung des zugleich Hohen, des Sohnes Gottes als Herrschers der Welt ereignet.

Weihnachten als erfüllte Zeit

Der belgische Ordenstheologe Johannes Hentenius (ca. 1500–1566) strebte in Reaktion auf die verwirrende Vielfalt neuer, auch lateinischer Bibelausgaben seit der Reformation eine textgeschichtlich möglichst authentische und zugleich mit der Tradition des kirchlichen Lehramtes konforme Edition der Vulgata an. Erstmals 1547 erschien die sog. Löwener Vulgata. Dazu zog Hentenius die besten verfügbaren Druckausgaben sowie zwanzig Handschriften der Vulgata heran. Die Erben des venezianischen Druckers Niccolò Bevilacqua († 1573) brachten eine auf das Klein-Quart-Format verkleinerte und ausgiebig illustrierte Neuausgabe dieser einflussreichen Vulgata-Edition heraus. Auf 1150 Seiten wurden etwa 600 kleinformatige Textholzschnitte präsentiert. Hinzu kommen Holzschnitt-Initialen an allen Kapitel-Anfängen. Der von der Offizin Bevilacqua beauftragte italienische Künstler erhielt einige Anregungen von den kleinformatigen Illustrations-Reihen zur Bibel, die von Hans Holbein dem Jüngeren (1497–1543), Pierre Eskrich (1530–1590) und Bernard Salomon (ca. 1506–1561) geschaffen und wenige Jahre zuvor von französischen Druckern auf den Buchmarkt gebracht wurden. Allerdings bewies der nicht näher bekannte Künstler in der motivischen Gestaltung so viel Eigenständigkeit, dass nicht von bloßen Nachschnitten die Rede sein kann.

Die Bevilacqua-Vulgata gehört zu den wenigen Bibeldrucken des 16. Jahrhunderts, die auch ausgiebig Illustrationen zu den Evangelien bieten. Mit einer Vielzahl an Holzschnitten sind die Einzelszenen präsent. Die Parallelen zwischen den Evangelien bringen es mit sich, dass sich wie im Fall des eigentlichen Weihnachtsbildes mit der Heiligen Familie (Maria, Joseph und das neugeborene Christuskind in der Krippe) ein Bild bei Matthäus und Lukas wiederholt. Anders als bei Lukas 2,7 berichtet, wurde Jesus als Baby in der Illustration nicht mit Windeln gewickelt, sondern nackt dargestellt und so auch den drei weisen Sterndeutern / Magiern / Königen (**Matthäus 2,10-12**) präsentiert. Damit wollte der Künstler vielleicht die bei der Fleischwerdung des Gottessohnes angenommene Niedrigkeit und körperliche Bedürftigkeit betonen. Die Wirkkraft Jesu als Heiland der Welt hängt auch an der Echtheit und Ganzheit seiner menschlichen Natur. Die Beschreibung der Sühnekraft seines Kreuzestodes betont in Hebräer 4,15 die auf der irdischen Lebenszeit und Lebensweise Jesu beruhende Leidensfähigkeit: „Wir haben ja nicht einen Hohenpriester, der nicht mitfühlen könnte mit unserer Schwäche, sondern einen, der in allem wie wir in Versuchung geführt worden ist, aber nicht gesündigt hat“.

Über der Weihnachtskrippe erkennt der Betrachter einige Engel in Wolken als Zeugen des Geschehens, die stellvertretend für das Gott lobende himmlische Heer stehen (**Lukas 2,13**). Die Engel wiederholen sich als Motiv bei der Darstellung der Flucht nach Ägypten (**Matthäus 2,13-15**). Zu den Zeugen gehören auch der Ochse und der Esel, die den Ort der Geburt als ärmlichen Stall markieren, positiv jedoch Bezug nehmen auf eine sich hier erfüllende Verheißung des Alten Testaments. In Jesaja 1,3 wird der Ochse, der ebenso seinen Besitzer kennt wie der Esel die Krippe seines Herrn, kontrastiert mit der Verstockung Israels. Die Tierwelt wahrt hier die Ordnung und Zielgerichtetheit, die der unerlösten Menschheit und dem rebellischen Volk Gottes verloren gegangen sind. Die besondere Stern-Konstellation, die zur Reise der Weisen führt, signalisiert das Neue, die Zäsur, die einen bestimmten chronologischen Punkt in der Geschichte zum Wendepunkt der Heilsgeschichte machen. Dieser Zeitpunkt, nach dem dann die weitere Zeit gezählt werden sollte, wurde zur „erfüllten“ Zeit (**Galater 4,4**). Die Weisen unterscheiden sich in Haartracht und Kopfbedeckung, nicht aber wie in vielen anderen Darstellungen in der Hautfarbe;

Hentenius, Johannes (Hrsg.):
Biblia. Ad vetustissima exemplaria
nunc recens castigata. In quibus
praeter ea quae subsequens
praefatio indicat, capita singula
ita versibus distincta sunt
Venedig: Apud haeredes N.
Beuilaquae, 1574
Ba graph.1574 81



sie repräsentieren tendenziell die Menschheit als ganze, der das Heilswerk des Neugeborenen gelten wird.

Die weiteren Bilder zu dem von Herodes veranlassten Kindermord in Bethlehem ([Matthäus 2,16-18](#)), zum Zeugnis Johannes des Täufer über Jesus ([Matthäus 3,1-12](#)) sowie zur Taufe Jesu durch Johannes ([Matthäus 3,13-17](#)) unterstreichen die Besonderheit dieser Geburt und dieses Kindes, das als Sohn Gottes in die Welt eintritt.

Sichtbare Botschaft

Unter dem Einfluss Luthers wurde im 16. Jahrhundert bei Vollbibeln fast vollständig auf Illustrationen zu Einzelszenen der Evangelien verzichtet. In zahlreichen Ausgaben erschienen hingegen Holzschnitt-Folgen zu den Evangelien-Texten, die für Predigt oder Schriftlesung im Gottesdienst vorgesehen waren (Perikopen). Sie wurden entweder in Predigtsammlungen integriert oder als Separatausgaben mit kurzen Textzusätzen gedruckt. Großer Beliebtheit erfreuten sich die kleinformatischen Holzschnitte des Nürnberger Künstlers Virgil Solis (1514–1562). Aus Gründen der Arbeitsrationalisierung kombinierte Solis die biblischen Darstellungen mit Holzschnitt-Rahmen im Stil der Renaissance, die auch für profane Werke Verwendung fanden, aber wegen ihrer teilweise aus der antiken Mythologie stammenden Figuren Anstoß erregten.

Dem Weihnachtsevangelium aus Lukas 2,1-20 entsprechend fokussierte Solis seinen Holzschnitt auf das neugeborene Kind, dessen Besonderheit darin lag, als Retter (sötër) bzw. als Christus und Herr (Christos kyrios) (**Lukas 2,11**) auf die Welt zu kommen. Die Blickrichtung Josephs und Marias, aber auch der anwesenden Tiere ist auf das nackte, mit Strahlen umkränzte Kind gerichtet. Die angedeutete Architektur vermittelt zwei Botschaften: Einerseits steht das verwinkelte, unfertige, zugige Gemäuer für die Armut und Niedrigkeit, in die sich der Sohn Gottes durch sein Herabkommen in leibliche Existenz begab. Andererseits bedeuten die offenen Torbögen, dass das im Winkel geschehende Ereignis nicht im Verborgenen bleibt, sondern nach außen dringt und universale Relevanz beansprucht. Einen der Hirten zeigt Solis von hinten, so dass er wohl bald in den Stall einbiegt. Auf ihn als Person kommt es weniger an als auf die Botschaft, will Solis sagen. Die lateinisch-deutschen Textzusätze betonen dies auch. Es geht um den Empfang der frohen Nachrichten („nuncia laeta“), um ein Offenbarwerden durch die Stimmen der Engel (**Lukas 2,9-14**).

Gerade das Weihnachtsevangelium verdeutlicht die Wechselwirkung von Wortoffenbarung, Sichtbarkeit, Geschichte und Wirklichkeit. Wie das Wort Fleisch wurde (**Johannes 1,14**), so fordern sich die Hirten aufgrund der Botschaft der Engel auf, nach Bethlehem zu gehen, um das Ereignis, um geschehene Geschichte, die verkündet wurde, zu sehen (**Lukas 2,15**). Im Griechischen wird hier der Begriff „rēma“ verwendet, der die gesprochene Rede meint. Allerdings handelt es sich um ein geschehenes Wort („to gegonos“). Das Wort hat demnach keine rein hinweisende oder symbolische Funktion, sondern enthält das, was es sagt. Die Botschaft der Engel macht Wirklichkeit offenbar, beschreibt sie, legt aber auch die dem Wort mitgegebene Kraft und Wirksamkeit frei. Hören, Sehen und Erkennen kommen zusammen. Geschichte kann man sehen. Aber gerade durch die werthafte Gestalt der Geschichte erweist sich die Geschichte als Heilsgeschichte, ist die Information zugleich eine frohe Botschaft.

Literatur:

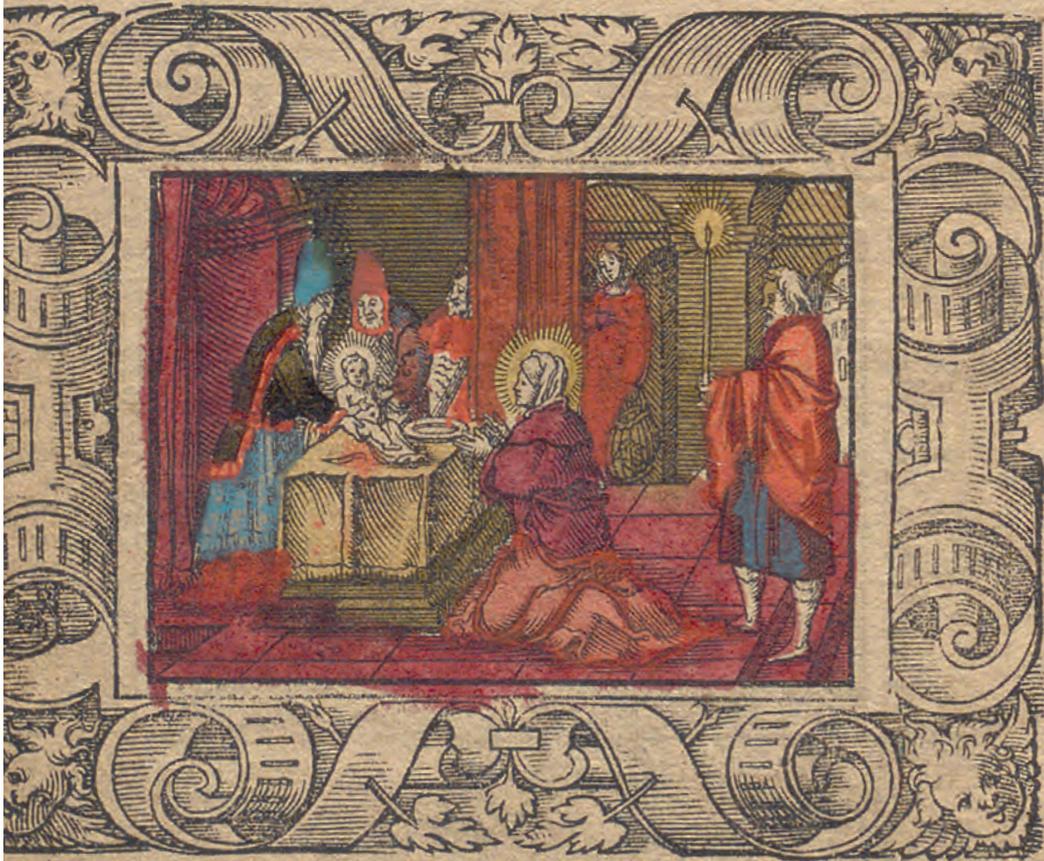
Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700, Basel 1962, S. 236–238

Solis, Virgil (Ill.): **Newe Figuren Des Newen Testaments. Durch den weitberümpften Meister Vergilium Solis seliger gedechtniß kurtz vor seinem Absterben auff künstlichst gerissen Frankfurt/Main: Johannes Wolff, 1565 B graph.1565 02**

LVCÆ II.

Seminis & pacis confirmat fœdera Christus,
Præcisus veteris legis honore puer.

Evangelium am Neuen
Iarstage.



Christus wird in Tempel gesetzt/
Beschnitten nach Mosis Gesetz.



LA MADONNA DELLA CATTEDRALE DI LUCCA.
A Carlo Lodovico Duca di Lucca Infante di Spagna

Hervorgehobene Bedeutung Marias

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

Das 19. Jahrhundert war spätestens vom dritten Jahrzehnt an in Deutschland von einer Reaktivierung konfessioneller Laienfrömmigkeit geprägt – und das sowohl im protestantischen als auch im katholischen Bereich. Die Bibellektüre gewann auch für Katholiken an Bedeutung. Charakteristisch war hier der Ausgangspunkt volkssprachlicher Übersetzungen bei der normativen lateinischen Vulgata. Solch eine genuin katholische deutsche Bibel legte der ehemalige Zisterziensermönch Heinrich Joachim Jaeck (1777–1847) vor, der nach der Säkularisation als Bibliothekar in Bamberg tätig war. Es lag nahe, auch in der illustrativen Ausstattung auf ästhetisch besonders ansprechende und zugleich inhaltlich klar bestimmte Segmente der Tradition zu rekurrieren. Die vorliegende Ausgabe enthält 17 Albumin-Photographien bekannter christlicher Gemälde, die auf Karton aufgezo-gen und zwischengebunden wurden.

Die dezidiert katholische Prägung dieser Bibel kommt in der Häufigkeit mariologischer Motive zum Ausdruck. Aussagekräftig ist die photographische Wiedergabe eines 1509 entstandenen Ölgemäldes des Florentiner Dominikaners Fra Bartolomeo della Porta (ca. 1472–1517). Es stammt aus der Cappella del Santuario der Kathedrale von Lucca. Die Weihnachtsgeschichte erfuhr in Volksfrömmigkeit und Kunst insofern eine gewisse Transformation, als die Jungfrauengeburt durch Maria als Teilaspekt der Inkarnation des Sohnes Gottes besonders akzentuiert wurde. Dadurch wurde einerseits das Wunderhaft-Erhabene der Menschwerdung Gottes in einer konkret-personalisierten Weise stets neu vor Augen geführt. Andererseits erhielt Maria als Gottesgebä-rerin (Theotokos) tendenziell ähnlich viel Aufmerksamkeit wie der Heiland selbst – bis hin zur Formulierung einer vermittelnden Rolle im Heilsgeschehen (Miterlöserschaft Marias). Das Christuskind in den Armen Marias wurde zum wesentlichen ikonographischen Attribut Marias. Das Mütterliche an Maria motivierte zu ihrer Anrufung als Mittlerin gegenüber Gott, zumal wenn er in seiner Heiligkeit und seinem Richteramt wahrgenommen wurde. Die Engel, die über Maria eine Krone halten, sowie der musizierende Engel unter ihr deuten auf ihre besondere Stellung hin.

Immerhin malte Fra Bartolomeo als weitere Figur Johannes den Täufer, der mit seinem Zeigefinger auf Christus deutet (**Johannes 1,26-30**). Auf der anderen Seite steht, um die symmetrische Bildkomposition zu vollenden, Stephanus, der erste christliche Märtyrer (**Apostelgeschichte 7,59-60**). Sein ikonographisches Kennzeichen sind die Steine auf dem Kopf, durch die er hingerichtet wurde. Das Kreuz in der Hand Johannes des Täufers und das Martyrium des Stephanus deuten an, dass es sich bei dem Neugeborenen nicht um ein niedliches Baby handelt, sondern dass Weihnachten nicht ohne Karfreitag und Ostern zu denken ist, dass dieses Kind am Kreuz zum Heiland wurde. Die Nachfolge Christi sollte wiederum so ernsthaft und authentisch erfolgen, dass sie Opfer bis hin zum Martyrium mit einschließt.

Wechselbeziehung in Raum und Zeit

Der Straßburger Drucker Johannes Grüninger (ca. 1455–1532) schloss sich nicht der Reformation an, druckte jedoch trotzdem eine Bilderbibel mit der Luther-Übersetzung als Textbasis. Der Speyerer Kleriker Jakob Beringer fungierte als Herausgeber. Im Textteil führte er die Evangelien zu einer Harmonie zusammen, markierte im Bildteil hingegen, welcher Inhaltsstrang von welchem Evangelium überhaupt oder am deutlichsten überliefert wurde. Die im vorliegenden Exemplar nachträglich kolorierten Holzschnitte fassen in der Weise einer plastisch-perspektivischen Übersicht mehrere Szenen zusammen. Dabei kommt den überdimensional gezeichneten Architekturelementen eine symbolische Stellvertreterfunktion zu. Sie stehen für die konkrete räumliche Verankerung des Geschehens, aber auch ebenso wie Wege und Brücken für die Dynamik, den Weg-Charakter der Heilsgeschichte.

Bei der vierten Figur sticht der Stern heraus, der den Weisen bzw. Königen aus dem Orient den Weg zur Weihnachtsskrippe weist (**Matthäus 1,9-10**). Die Szenen spielen sich in Jerusalem und Bethlehem ab, wobei am unteren Bildrand der Weg der Heiligen Familie nach Nazareth (**Lukas 2,39**) angedeutet wird. In Jerusalem befragen die Weisen den König Herodes (**Matthäus 2,2-3**) und – mit einem zeitlichen Sprung – es findet dort die vorgeschriebene Reinigung nach einer Geburt, verbunden mit dem Opfer von Tauben statt (**Lukas 2,22-24**). In Bethlehem ist die Beschneidung Jesu verortet (**Lukas 2,21**), außerdem die Huldigung durch die weisen Sterndeuter (**Matthäus 2,11**). Die berittenen Soldaten auf dem Weg zwischen Jerusalem und Bethlehem sollen vermutlich auf den von Herodes angeordneten Kindermord in Bethlehem hindeuten (**Matthäus 2,16**). Die Heerscharen mit Lanzen und Fahnen am oberen Bildrand lassen sich nicht unmittelbar einem bestimmten Bibeltext zuordnen. Vermutlich ging es Grüninger hier darum, die Einbettung der mit der Geburt Christi beginnenden Heilsgeschichte des Neuen Testaments in der profanen Wirklichkeit der Herrschaft Roms aufzuzeigen. Dadurch war der Spannungsbogen zu den römischen Soldaten, die Jesus hinrichteten, gesetzt.

Luther, Martin (Übers.): Das nūw Testame[n]t kurtz vnd grüntlich in ein ordnung vnd text. Die vier Euangelisten, mit schönen figuren durch auß gefürt Sampt den anderen Apostolen

Straßburg: Johannes Grüninger, 1526

Bb deutsch 1526 02

a Matheus die ordnung bsagt dar
 Der heiligen dry künig für war
 b Lucas cristi bschneidung aldo
 Zü Beethlehem gschehen also

c Da die zeit d reinigung kam
 Joseph maria vnds kind nam
 Symion Anna weissagten
 Nazareth kamen vnd wonten

XVIII



Ein ander Evangelium am H. Christtag Luc. II. 15. 20.



Lasset mit den Hirten uns zu Christi Kripplein gehen,
 Zwar nicht dem Leibe nach, jedoch in Sinn u. Geist,
 Mit Herbeverwunderung das Wunder anzusehen.

Und wie an allem Ort, ihr Münd die Wohlthat preist,
 So laßt vor dieß uns erdrigte Wohlgefallen
 Das Lob und Dank gebett unaufgesetzt erschallen.

Epist. Tit. III. 4. 5.

Nicht nach der werck verdienst, aus lauter Lieb u. Gnaden
 Schenckt Gott die Seeligkeit, da Er uns neu gebiet
 Durchs Wort u. durch den Geist im reinen Wasser baden.

Da uns des Geistes Gab reich mitgetheilet wird
 Und durch den Herren Christ auf alle Müß gegossen,
 Dasi Sie dann Erben seyn und Himmels Reichs genossen.



Er Herrschet über Himmel und Erden.

Herrscher und doch ganz klein

Kraus, Johann Ulrich: Heilige Augen- und Gemüths-Lust, Vorstellend, Alle Sonn- Fest- und Feyrtägliche Nicht nur Evangelien, Sondern auch Epistelen und Lectionen, Jene Historisch, Diese auch Emblematisch, und mit curieuses Einfassungen, In vielen Kupffer-Stücken von frembder und gantz neuer Invention, So wohl zur Kunst-Ubung als Unterhaltung Gottseeliger Betrachtungen, wie auch Vermehrung der Kupffer-Biblen, und Außzierung aller Christlichen Postillen dienlich
Augsburg: Kraus, 1706
Bb graph. 1706 01

Der Augsburger Kupferstecher Johann Ulrich Kraus (1655–1719) modifizierte die klassische Gliederung der Emblem-Literatur, wodurch seine Kupferstichtafeln an Komplexität zunahm. Zu der Beziehung zwischen Bild und Text trat das Verhältnis zwischen dem Haupt- und Nebenbild hinzu, wobei diese Bilder wiederum aus mehreren Teilbildern mit eigenen Textelementen bestehen konnten. Als Überschrift (Motto, Lemma, inscriptio) fungiert die Notiz zum zugehörigen Sonn- oder Feiertag mit der entsprechenden biblischen Belegstelle. Nach dem ersten Bild (pictura, Icon) folgt ein Lehrgedicht (Epigramm), das die Kombination von Motto und Bild erläutern soll. Bei den Perikopen für den Gottesdienst geht es in den zwei je sechszeiligen Gedichten zum Evangelien- und zum Epistel-Text um den durch das Kirchenjahr abgebildeten Ort in der Heilsgeschichte. Das Zueinander der Bilder erlaubt die Veranschaulichung komplexer theologischer Beziehungsgefüge.

Aus dem Stall machte Kraus in seiner Tafel zu Lukas 2,15.20 ein dreischiffiges Gebäude, das an eine Kirche erinnert. Zwar befinden sich auch dort der Ochse und der Esel, allerdings in den Seitenschiffen. Hirten, aber auch Frauen und Kinder kommen durch das offene Portal zu der vom Weihnachtsstern bestrahlten Krippe. Die Architektur und der erweiterte Kreis der ersten Zeugen des Geschehens unterstreichen den universalen Adressaten- und Wirkungskreis, wie er im Epigramm mit Bezug auf die Gegenwart angedeutet wird: „Lasst mit den Hirten uns zu Christi Kripplein gehen [...] Und wie an allem ort / ihr mund die Wohlthat preißt“. Die Epistel aus Titus 3,4-5 stellt die Bewegungsrichtung von Weihnachten zu Ostern her und verdeutlicht, was es bedeutet, dass dieses neugeborene Kind zum Heiland der Welt wurde. Die Motivation bei Gott liegt in seiner „Lieb u. gnaden“.

Das verbindende Glied zwischen dem oberen Haupt- und dem unteren Nebenbild liegt im Weihnachtsstern sowie in der Christus preisenden Engelschar. Das Wunder, das „anzusehen“ das Lehrgedicht auffordert, besteht in der Diskrepanz und Gleichzeitigkeit der bildlich artikulierten Eigenschaften Christi. Einerseits kommt er ganz klein und schwach als Kind in einer Krippe zur Welt (oberes Bild). Andererseits ist er „Herrscher über Himmel und Erden“, schwebt über den Wolken, ist an keine Grenzen und Beschränkungen gebunden (unteres Bild). Die Fleisch- bzw. Menschwerdung geschieht als Entäußerung, als Erniedrigung (**Philipp 2,7-8**). Aber weil dieser Mensch zugleich Gott ist, gebührt dem kleinen Kind Anbetung und beugen sich vor ihm die Knie (**Philipp 2,10**). Die Personen um Christus herum zeigen in beiden Bildern Gesten der Huldigung. Weil beides zugleich gilt, das Gott- und das Menschsein Christi, bleibt die Beziehung zu Gott nicht abstrakt, ist nicht eine allgemeine Gottesfurcht, sondern hat einen konkreten Bezugspunkt, der in der Geschichte verankert ist, sich anschaulich und mit Namen ansprechbar gemacht hat. Die Insignien königlicher Macht wie Zepter und Kronen bilden den Rahmen des Nebenbildes; sie unterstreichen dadurch den Status, den der Sohn Gottes auch in seiner irdischen Zeit nicht abgelegt hat.

Literatur:

Reichl, Otto: Die Illustrationen in vier geistlichen Buechern des Augsburger Kupferstechers Johann Ulrich Krauss, Studien zur Kunstgeschichte 294, Straßburg 1933, S. 10–11.15–19.61ff.

Christus als strahlendes Licht

Anlässlich des 300. Geburtstages des bekannten niederländischen Malers Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) wurden in dieser großformatigen Bilderbibel dessen Gemälde zu biblischen Motiven als Reihe hochwertiger Reproduktionen zusammengestellt. Rembrandt entwickelte besondere Fertigkeiten in der ausdrucksstarken Wiedergabe von Emotion und Gestik der Menschen sowie von Stimmung und Atmosphäre. Seine Gemälde wurden nicht für eine bestimmte Druckausgabe der Bibel hervorgebracht, werden aber bis heute immer wieder in Reproduktionen als illustrative Beigaben zu Bibeln genutzt.

Das im Original 97 × 71,3 cm große Gemälde auf Leinwand zur „Anbetung der Hirten“ entstand 1646 und befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München. Rembrandt fokussierte sich auf die Hirtenszene (**Lukas 2,16**), um mit Lichteffekten die Aussage des Weihnachtsgeschehens über das Wesen Christi vor Augen zu führen. Einerseits wird Christus in einem dunklen Raum, sozusagen im Winkel geboren. Hühner sitzen im Hintergrund auf der Leiter und auf dem oberen Boden. Die Laterne, die ein Hirte trägt, vermag kaum Licht zu spenden. Es herrschen von den äußerlichen Bedingungen her ärmliche Verhältnisse. Andererseits geht Licht vom neugeborenen Kind aus. Das von Christus ausgestrahlte Licht erhellt die Gesichter der anwesenden Personen. Durch dieses Licht werden sie in der Dunkelheit der Nacht erst erkennbar; es ist eine erlebte Gottesebenbildlichkeit. Der sich vor dem Kind verneigende Hirte breitet seine Arme aus – vielleicht um gestikulierend die bald folgende Ausbreitung der Botschaft durch die Hirten vorwegzunehmen (**Lukas 2,17.20**).

Rembrandt verlieh seinen Figuren Gesichtszüge realer Personen aus seinem Umfeld. Als Sohn eines Handwerkers war ihm zumindest teilweise das Milieu vertraut, in dem Jesus seiner menschlichen Existenz nach sozialisiert wurde. Die Hirten gehörten in biblischen Zeiten, aber auch in den Niederlanden zu Lebzeiten Rembrandts eher zu den wenig beachteten bzw. einflusslosen Segmenten der Gesellschaft. Wie auch sonst oft in der biblischen Heilsgeschichte nutzte Gott gerade solche Menschen als Zeugen seiner Herrlichkeit bzw. als Boten seines Redens.

Über den Bibeltext hinaus nahm Rembrandt in die Schar der Gäste motivisch auch Frauen unterschiedlichen Alters sowie Kinder auf. Sie repräsentieren – wie in der alttestamentlichen Lesung zum Heiligabend aus Jesaja 9,1 angegeben – das „Volk, das im Dunkel lebt“; dieses „sieht ein helles Licht; über denen, die im Land der Finsternis wohnen, strahlt ein Licht auf“. Mit Weihnachten tritt eine Zeitenwende ein und der Unterschied zur Situation davor ist so groß wie der zwischen Licht und Finsternis.

Hofstede de Groot, Cornelis
(Hrsg.): **Rembrandt Bijbel.**
Bevattende de verhalen d. Ouden
en Nieuwen Verbonds, welke door
Rembrandt met pensel, etsnaald
en teekenstift zijn in beeld gebracht
Amsterdam:
Scheltema & Holkema, 1910
Bg graph.1910 01-2





9.

„Seht, welch ein Mensch!“

(Ecce homo) (Johannes 19,5)
Glauben gegen den
Augenschein

Das Kreuz ist das zentrale Symbol des Christentums. Die Todesart Christi und die damit verbundenen Leiden markieren das Ausmaß der Niedrigkeit, die der Sohn Gottes auf sich genommen hat. Das Anschauen des Gekreuzigten erfordert einen Glauben gegen den Augenschein. Die Kreuzigung Christi konnte nur deswegen zum Heilsgeschehen werden, weil der Gekreuzigte auch von göttlicher Natur ist. Die Spannung von Niedrigkeit und Würde wurde in den Illustrationen verarbeitet.

*Paulus semper fuit. in epistolis suis promittit, et non saltem plura
 et hoc est ad unum dicitur Guillelmus pacificus et miter hōies
 remissis a morem requiritur*

Huāgeliorum et Epistolārum textus
 cum breuiusculis cōclusionibus

sententiā eorū que in vnoquoque euangelio et epistola continen-
 tur plane ostendentibus. ita quod facillime istis lectis posset haberi
 sententia. et ob id non solum scholasticis sed etiā simplicioribus
 sacerdotibus p̄conari volētibus liber vtilis est. Adiecta est
 etiā difficiliorū vocabulorū interpretatio Hermāni corretini iā des-
 nuo emēdata et reuisa pluribus additis quā in priori libro nō habēt.



H

Pro Joanne Schimbam,

Realpräsenz Christi als Schmerzensmann

Eua[n]geliorum & epistolaru[m]
text[us]. Cum breuiusculis co[n]
clusionib[us], sententiaru[m]
eo[rum] que in vno quoq[ue]
euangelio & epistola [con]tinentur
plane ostendentib[us]
Mainz: Friedrich Heumann, 1511
Ba lat.1511 01

Eher auf Kleriker als auf Laien ausgerichtet war eine Separatausgabe der lateinischen Vulgata mit den für die Schriftlesung im Gottesdienst bestimmten Abschnitten. Die Evangelien und Episteln als neutestamentliche Perikopen wurden den Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres zugeordnet. Zur theologischen Vertiefung dienten die Kommentare und Worterklärungen, die aus den Erbauungsschriften des Hermann van der Beeke (Hermannus Torrentinus) (ca. 1450–1520) übernommen wurden. Diese Erläuterungen im Geist der Brüder vom Gemeinsamen Leben wurden im vorliegenden Exemplar ausgiebig handschriftlich glossiert.

Mit der Präsentation der Perikopen zielt diese Teilbibel ausgabe auf den liturgischen Vollzug der Messe. Die Frömmigkeit der Bearbeiter und Adressaten war vornehmlich liturgisch grundiert. Dazu passt gut der Titelholzschnitt, der vier tonsurierte Geistliche bei der Feier der Messe zeigt. Ein früher Leser ergänzte handschriftlich den Hinweis „Gregorius Papa“, um die kniende Figur, zu der die von einer zweiten Person getragene Papstkrone gehört, zu identifizieren. Es handelt sich um das seit dem späten Mittelalter populäre ikonographische Motiv der Gregoriusmesse. Papst Gregor I. (542–604) soll bei der Feier der Messe Christus als Schmerzensmann in leibhaft-konkreter Weise erschienen sein, um Zweifel an der Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi (Transsubstantiation) bzw. an der Realpräsenz Christi zu zerstreuen. Christus begegnete hier lebend, nicht tot am Kreuz, allerdings als von den Qualen der Passion Gezeichneter. Diverse Gegenstände, die im Zusammenhang mit der Passion Jesu eine Rolle spielten, umrahmen den Schmerzensmann. In dieser Ausgabe erkennt man außer dem Kreuz auch eine Geißel bzw. Rute (**Matthäus 27,26**), den mit Galle getränkten Schwamm an einem Rohr (**Matthäus 27,34**), den Hammer zum Einschlagen der Nägel bei der Kreuzigung und die Zange zu deren Entfernung (**Matthäus 27,35**), die Leiter zum Anbringen der Titulatur am Kreuz bzw. zur Kreuzabnahme (**Matthäus 27,37; Lukas 23,53**). Außerdem ist eine der Fackeln zu sehen, die die Diener des Hohenpriesters bei der Gefangennahme Jesu benötigten (**Matthäus 26,47ff.**); ebenso die Würfel, mit denen Soldaten um das Gewand Jesu losten (**Matthäus 27,35**), und der Hahn, der nach der Verleugnung Jesu durch Petrus krächte (**Matthäus 26,74f.**).

Auf dem Altar stehen der eucharistische Kelch und eine mit Metall-Beschlägen ausgestattete Bibel. Gregoriusmesse, Schmerzensmann und Leidenswerkzeuge Christi (Arma Christi) wurden im späten Mittelalter zu Haftpunkten der eucharistischen Verehrung Christi. Die ikonographische Botschaft des Titelblattes lautet: Christus ist als Gekreuzigter und Leidender der Heiland. Er ist als solcher in der Eucharistie präsent. Die zeitliche Differenz zwischen dem irdischen Wirken Christi und der Gegenwart wird im Vollzug der Liturgie überbrückt. Im Glauben – gerade im glaubenden Schauen auf Christus bzw. im Schmecken von Leib und Blut Christi – geschieht die Teilhabe an der Wirkung des Heilswerkes Christi.

Apotheose des Kreuzes

Große Verbreitung fand die von Kaspar Ulenberg (1548–1617) aus der revidierten lateinischen Vulgata ins Deutsche übersetzte Bibel. Bamberg gehörte zu den Zentren der Katholischen Reform. Dort erschien auch diese späte Ausgabe der Ulenberg-Bibel. Das handliche Format legte die Verwendung weniger, aber aussagekräftiger Illustrationen nahe, in diesem Fall dreier Frontispize vor dem Gesamttitelblatt sowie vor den Zwischentitelblättern. Das verbindende Element der drei Frontispize liegt im Motiv des Schauens. Vor der Bibel insgesamt bzw. vor dem ersten Teil des Alten Testaments werden Mose, Aaron, die Könige und Helden des Alten Testaments als Personen präsentiert, die auf die Verklärung Christi schauen. Das Zwischentitelblatt vor den Propheten bezieht sich auf die Visionen der Propheten. Schließlich rückt das Titelblatt vor dem Neuen Testament den gekreuzigten Christus in das Zentrum des Blickfeldes.

Eine Frauenfigur, vielleicht die Personifikation der Kirche (Ecclesia), hält ein Kreuzifix in der Hand. Ein Stein trifft auf die Kette, durch die die Frauenfigur noch gefangen ist – wohl eine Anspielung auf die Befreiung aus der Gefangenschaft in Sünde und Tod durch Gnade und Sündenvergebung. Diese Frauenfigur schaut auf ein Tafelbild, das von Engeln hochgehalten wird. Umrahmt von den Evangelistensymbolen wurde dort mittig ein Oval mit der Darstellung des Gekreuzigten und umstehenden Figuren vor Augen geführt. In den unteren Bildrand, teilweise auf dem Absatz des altarartigen Steinblocks, auf dem die Frauenfigur sitzt, streute der unbekannte Künstler einige Elemente aus der Passion Jesu ein: die Krone des Herodes Antipas ([Lukas 23,6-12](#)); die Silberlinge, die Judas Iskariot für seinen Verrat erhielt ([Matthäus 27,3](#)); Geißel, Nägel, Hammer, Zange sowie Lanze ([Johannes 19,34](#)). Am oberen Bildrand schwebt ein Engel, der Posaune spielt und einen Lorbeerkranz hochhält. Posaunenschall und Krönung gehören zum symbolträchtigen Ritual der Apotheose, also der Erhöhung und Teilhabe an Gott. Passion (Arma Christi) und Erhöhung (Krönung) kommen im Kreuzestod zusammen. Indem Christus die Schuld der Welt auf sich nimmt ([2. Korinther 5,19.21](#)), erweist er sich als Gott, weil dies einem Mensch nicht möglich wäre. Das Kreuz wird zum Kulminationspunkt der heilschaffenden Allmacht Gottes. Im Kreuz gründet die Befreiung der Menschen aus der Gefangenschaft des Unheilszusammenhangs von Sünde und Tod. Indem – signalisiert durch die Blickrichtung der Frauenfigur – die Existenz auf das Kreuz ausgerichtet wird, wird Teilhabe an der Gemeinschaft mit Gott möglich.

Ulenberg, Kaspar (Übers.):
Sacra Biblia, Das ist: Die gantze
Heil. Schrift Alten und Neuen
Testaments
Bamberg: Rüdiger, 1717/1718
B deutsch 1717 01



The Mysterics done upon y^e Crosse. mat: 27: 35.
mar: 15: 27.
Ioan: 19.



35. And they Crucifyed him, and parted his garments casting lots, that it might be fullfilled which was spoken by the Prophets, etc.

37. And set up ouer his head his accusation written, **THIS IS IESVS ^P KING OF ^P IEWES.**

38. And there were two theeues crucifyed with him, etc.

39. And they that passed by reuiled him, etc.

Bibelillustration als Mittel der Kirchenpolitik

**Bolswert, Boëce (Ill.):
The New Testament Of Our Lord
And Saviour Jesus Christ. Newly
translated out of the original
Greek: and with the former trans-
lations diligently compared and
revised by his Majesties speciall
command
Edinburgh: Printed by the Printers
to the Kings most excellent Majestie
[Robert Young], 1633
B graph.1633 01**

Diese Bibelausgabe wurde als Mittel englischer Kirchenpolitik in Schottland kontrovers aufgenommen. Es handelte sich um die erste in Schottland gedruckte Ausgabe der fortan für das englische Sprachgebiet maßgeblichen King James Version (englische Erstausgabe 1611). Die Neigungen des Stuart-Königs Charles I. (1600–1649) zu einer absolutistischen Regierweise und seine Eheschließung mit einer katholischen Prinzessin provozierten einigen Widerstand calvinistisch und tendenziell republikanisch orientierter Kreise. Die Sympathien für den Katholizismus brachten in der Kirchenpolitik eine Stärkung der hochkirchlich-katholisierenden Elemente der anglikanischen Kirche mit sich. Insbesondere der von Charles I. eingesetzte Erzbischof von Canterbury, William Laud (1573–1645), unternahm viel, um anglokatholische Strukturen der Church of England auszubauen, vor allem in der Liturgie, in der Struktur der Ämter sowie im Bereich der Kunst.

Die vorliegende Bibelausgabe wurde von Laud initiiert. Sie enthält 46 Kupferstiche des überwiegend im katholischen Flandern wirkenden Künstlers Boetius à Bolswert (ca. 1580–1633). Ein 1652 gedrucktes Pamphlet des Puritaners Michael Sparke (*A second beacon fired by Scintilla*) warf Laud vor, mit der Verwendung von Bildern – dazu noch solchen eines katholischen Künstlers – in dieser Bibel den Papismus (Popery) in Großbritannien einführen zu wollen. Im Zuge des Englischen Bürgerkriegs wurde Laud von den Republikanern (Parlamentarians) enthauptet. Zu den Anklagen zählte auch die Veranlassung dieser bebilderten Bibel.

Dabei bot die motivische Gestaltung etwa des Stichs zur Kreuzigungs-Szene nichts Anstößiges im Sinne des reformatorischen Schriftprinzips. Alle Details beruhen auf der Darstellung der Evangelien zur Passion Jesu. Bolswert hob als Teilaspekte die Verspottung Jesu durch die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Passanten sowie die Verlosung des Gewands Jesu durch die Soldaten hervor (**Matthäus 27,35.39-43**). Problematisch war in der calvinistischen Lehrtradition nicht das Wie der Illustration, sondern das Dass. Eine allzu konkrete bildliche Darstellung Jesu Christi konnte in den Augen der calvinistisch geprägten Puritaner bzw. Presbyterianer die Transzendenz und Souveränität Gottes gefährden und ihn in unzulässiger Weise verfügbar machen.

Gefälle auf Christus hin

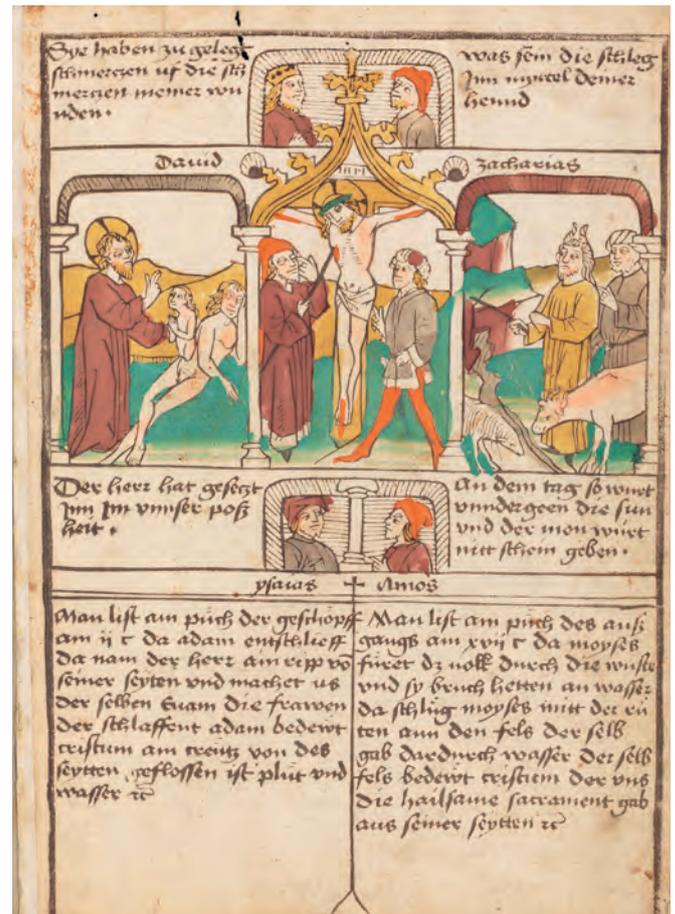
Der während des 15. Jahrhunderts stark wachsende Bedarf an erschwinglicher, schnell verfügbarer, überwiegend bildlicher und qualitativ nicht allzu anspruchsvoller Literatur zu populären bzw. erbaulichen Themen erhöhte den technischen Innovationsdruck. Der kombinierte Druck von Bild und Text durch einen Holzschnitt ermöglichte anders als illuminierte Handschriften eine serielle Produktionsform. In der Übergangsphase bis zur Durchsetzung des typographischen Buchdrucks mit Einzellettern und mit der Druckerpresse geschah die Herstellung der Holztafeldrucke (Xylographen) im Reiberdruckverfahren, das nur ein einseitiges Bedrucken des Papiers erlaubte. Das zu bedruckende Papier wurde auf den eingefärbten Holzblock gelegt und von hinten mit einem Lederballen berieben. Jedes Blatt eines Buches wurde einzeln vom Block gedruckt (daher „Blockbuch“).

Die abwertende Bezeichnung „Armenbibel“ entstammt einer Zeit, die von einem Vorrang des Textes gegenüber dem Bild ausging. Zielgruppe waren weniger leseunkundige Arme, sondern Vertreter des niederen Klerus, die preisgünstige Hilfsmittel zur Vorbereitung von Predigt und Katechese benötigten. Die komplexen bildhaften Erzählungen setzten gute theologische Kenntnisse voraus und fungierten als Gedächtnisstützen bei der Bearbeitung vertrauter Materialien (Henry, S. 265: „reminders of familiar material“).

„Biblia pauperum“ meint nicht eine bestimmte Ausgabe, sondern eine Mitte des 13. Jahrhunderts im südostdeutschen Raum entstandene, dann in Varianten überlieferte Literaturgattung mit bestimmten Charakteristika. Die Komposition beruht auf einer heilsgeschichtlich-ganzheitlichen Sicht der Bibel. Jeweils eine neutestamentliche Szene (Antitypus) wird auf zwei alttestamentlichen Szenen im Sinne einer typologischen Entsprechung bzw. eines Gegenübers von Verheißung und Erfüllung bezogen. Als Textelemente treten Bildunterschriften, Zitate und Paraphrasen hinzu. Außerdem begegnen – ähnlich wie die biblischen Szenen eingefügt in einen architektonischen Rahmen – Köpfe alttestamentlicher Propheten, die sich fast wie in einem Dialog miteinander befinden und für das christologische Gefälle des Alten Testaments als Verheißung auf den Neuen Bund hin stehen. Im Zentrum stehen Passion, Tod und Auferstehung Christi. Die vorgeschaltete Vorgeschichte deutet den Status Christi an, aus dem die Wirkkraft des Heilsgeschehens entspringt.

Die deutsche Blockbuch-Fassung der „Biblia pauperum“ orientierte sich an der etwas früher entstandenen lateinischen, vereinfachte diese allerdings. Jeweils zwei Bildkompositionen sind als einander gegenüberliegende Seiten aufeinander bezogen. Die zwölfte Bildfolge des 40 Blätter umfassenden Blockbuchs zeigt den am Kreuz hängenden Christus. Als Einzelmotive der beiden bildlichen Dreiergruppen sind erkennbar: A) Antitypus: Jesus hängt am Kreuz (**Matthäus 27,33-50**). Typus: Opferung Isaaks durch Abraham (**Genesis 22,1-19**); Aufrichtung der Ehernen Schlange (**Numeri 21,4-9**). B) Antitypus: Wasser und Blut (Sakramente!) fließen aus der Seitenwunde Jesu (**Johannes 19,34-37**). Typus: Erschaffung Evas aus der Rippe Adams (**Genesis 2,21-23**); Moses Schlag gegen den Felsen, aus dem Wasser fließt und der präfigurativ Christus war (**Exodus 17,1-7**; **1. Korinther 10,4**).

Biblia pauperum <dt.>. Nym war ain Juckfraw wirt empfachen vn wirt geben ain kind [...]
[Nördlingen]: [Friedrich Walther ; Hans Hurning], [1470]
Xyl.Inc.4



Literatur:

Henry, Avril: The iconography of the forty-page blockbook *Biblia pauperum*. Form and meaning; in: *Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre*. Gutenberg-Museum, Mainz, 22. Juni 1991 bis 1. September 1991, Mainz 1991, S. 263–288

Die Inkunabeln der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, beschrieben von Armin Renner u.a., Wiesbaden 2018, Teilband 1, S. 146

Wagner, Bettina (Hrsg.): *Vom ABC bis zur Apokalypse. Leben, Glauben und Sterben in spätmittelalterlichen Blockbüchern*, Luzern 2012, S. 46–53

Wagner, Bettina (Hrsg.): *Xylographa Bavarica. Blockbücher in bayerischen Sammlungen* (Xylo-Bav), Wiesbaden 2016, S. 154–156

¶ Pylatus educit Christum/ ad Iudæos in veste purpurea/ coronā spineam in ca-
pite eius habens/ & dicit eis : Ecce homo. Iudæi clamabant crucifige/ crucifige
eum/ deinde interrogat eum Pylatus/ & ipse super ea respondet Pylato.



Würde trotz bzw. wegen der Niedrigkeit

Ringmann, Matthias (Hrsg.):
Passio domini nostri Jesu Christi.
Ex euangelistarum textu atque
accuratissime deprompta additis
sanctissimis exquisitissimisque
figuris
 Straßburg: Johann Knobloch, 1507
 Bb graph.1507 01

Ausdruck spätmittelalterlicher Passionsfrömmigkeit ist eine Harmonie der Passions- und Osterperikopen aus der Vulgata, die der elsässische Humanist Matthias Ringmann (1482–1511) herausgab. Ringmann ordnete die Perikopen in 25 Kapiteln, die mit jeweils einem fast ganzseitigen, signierten Holzschnitt versehen wurden. Das vorliegende kolorierte Exemplar stammt aus dem Benediktinerkloster Wiblingen.

Der Schweizer Künstler Urs Graf der Ältere (ca. 1485–1528) vermochte durch ausgiebigen Einsatz der Schraffur-Technik seinen Figuren eine große Ausdruckskraft und Lebendigkeit zu verleihen. Die Titelformulierung des Bildbands geht wegen der authentischen Artikulationskraft und Qualität der Holzschnitte davon aus, dass die Bilder an der Heiligkeit des Bibeltextes teilhaben („sanctissimis exquisitissimisque figuris“).

Die Szene des Zur-Schau-Stellens Jesu durch den römischen Statthalter Pilatus vor dem Volk (**Johannes 19,4-6**) wurde im Verlauf des 15. Jahrhunderts zu einem häufigen Bestandteil der ikonographischen Wiedergabe der Passionsgeschichte. Dies könnte an der Entscheidungssituation liegen, in die das Volk damals gestellt wurde, in der sich der zeitgenössische Betrachter des Bildes bei einer Identifikation mit dem Geschehen jedoch auch wiederfand. Indem Pilatus Jesus, der bereits ausgepeitscht und mit der Dornenkrone gequält worden war, vorführte, musste eine Reaktion erfolgen. Pilatus fand keinen Grund zu einer Verurteilung. Die meist nach der lateinischen Fassung als „Ecce homo“ zitierte Präsentationsformel des Pilatus („Seht, da ist der Mensch!“ bzw. „Sehet, welch ein Mensch“), deutet auf die Differenz zwischen Erscheinungsbild und Wesen Jesu hin. Als Mittel der Verspottung wurde Jesus mit Dornenkrone und Purpurmantel versehen, weil er den Anspruch erhob, König zu sein (**Johannes 19,2**). Der geschundene Leib Jesu stand in einem sichtbaren Gegensatz zu dem, was man als Ausdruck von Herrscherwürde betrachtete. Das meist auf die Passion Christi bezogene vierte Gottesknechtlied sprach davon, dass er „keine schöne und edle Gestalt“ haben werde, „verachtet“ würde, „ein Mann voller Schmerzen“ war (**Jesaja 53,2-3**). Passion bedeutete Erniedrigung, Entäußerung (**Christushymnus, Philipper 2,7-8**). Aber gerade darin lag die ganz andere, neue Königswürde begründet. Das Besondere am Leiden und Sterben Christi bestand darin, dass mit der Erniedrigung der letztendliche Sieg über Sünde und Tod einherging, dass mit der Erniedrigung die Erhöhung verknüpft war. Der Weg zum Kreuz mit dem stellvertretend für alle Menschen übernommenen Leiden war nur möglich und wirksam, weil der, der ihn ging, seinem Wesen nach Gott ist.

Glauben gegen den Augenschein, das Erkennen wahrer Hoheit inmitten aller Niedrigkeit wäre das gewesen, was die mit dem zur Schau gestellten Jesus konfrontierten Menschen hätten an den Tag legen sollen. Tatsächlich aber forderten sie seine Kreuzigung. Das Schriftband in Grafs Holzschnitt weist die Gegensatzpaare „Ecce homo“ und „crucifige“ auf. Bemerkenswert ist, dass Graf die Menschenmenge in der Kleidung seiner Zeit zeichnete. Er verzichtete auf die sonst bei diesem Motiv gelegentlich begegnenden antijüdischen Spitzen. Es ging ihm nicht um die Juden als „Christusmörder“, sondern um die Menschen seiner Zeit und aus unterschiedlichen Ständen. Sowohl Vertreter des Adels bzw. der Oberschicht sind zu erkennen als auch Mönche in brauner Kutte und wild gestikulierende Männer aus dem städtischen Bürgertum.

Durchbohrtes Herz

Johann Peter Silbert (1772–1844) stammte aus dem Elsass, fand später aber Zuflucht vor der Französischen Revolution in habsburgischen Gebieten. Seine Romanistik-Proffessur in Wien legte er 1835 nieder, um sich ganz der Übersetzung und Produktion christlicher Literatur zu widmen (ADB 34 (1892), S. 316–318). Der katholischen Tradition entsprechend übersetzte er die Evangelien aus der lateinischen Vulgata. Das 19. Jahrhundert brachte manche Rezeptionsvorgänge älterer Artikulationsformen in Kunst und Frömmigkeit mit sich. So fügte Silbert seiner Übersetzung noch eine lyrische „Zugabe eines lieblichen Passionsgarten des Herrn“ bei. Damit schloss er sich an die spätmittelalterliche Fokussierung auf das Leiden Christi an. Die Gedichte thematisieren verschiedene Aspekte der Passion und werden von Illustrationen unterstützt. Jedes Gedicht ist eingerahmt von einer Bordüre mit floraler Ornamentik und wird eingeleitet durch ein kleines ikonographisches Motiv.

Zunächst entwickelte sich vor allem im romanischen, insbesondere französischen Raum während des 17. und 18. Jahrhunderts eine ausgeprägte Verehrung des Herzens Mariä. Silbert kannte das aus seiner Jugendzeit und trug zur Ausbreitung dieser Frömmigkeitsform im deutschen Sprachraum bei. Ausgangspunkt ist die biblische Notiz, dass Maria nach den Geschehnissen bei der Geburt bzw. in der Kindheit Jesu alles Erlebte in ihrem Herzen bewahrte und darüber nachdachte (Lukas 2,19.51). Der greise Simeon weissagte Maria, dass ihr „ein Schwert durch die Seele dringen“ werde (Lukas 2,35). Beide Aspekte wurden in der Auslegungsgeschichte kombiniert und auf die emotionale Teilhabe Marias am Leiden Christi bezogen. Maria stand bei dem Kreuz Jesu (Johannes 19,25). Das Herz Mariä ist ikonographisch an den Rosen als Symbol jungfräulicher Reinheit und am durchbohrenden Schwert zu erkennen. Silbert ging in seiner lyrischen Ausgestaltung so weit, quasi von einem innerlichen Nachvollzug der Kreuzigung Christi durch Maria aufgrund ihrer Liebe zu sprechen: „Jungfräuliche Mutter, durchdrungen von Schmerzen, Gekreuzigt durch feurige Liebe im Herzen, Wer ist's, der dein Leiden im Innersten fühlt!“.

**Silbert, Johann Peter (Übers.):
Die vier heiligen Evangelien
unsers Herrn Jesu Christi nach
den heiligen Evangelisten
Matthäus, Marcus, Lucas und
Johannes
Pforzheim: Finck, 1842
B graph.1842 02**

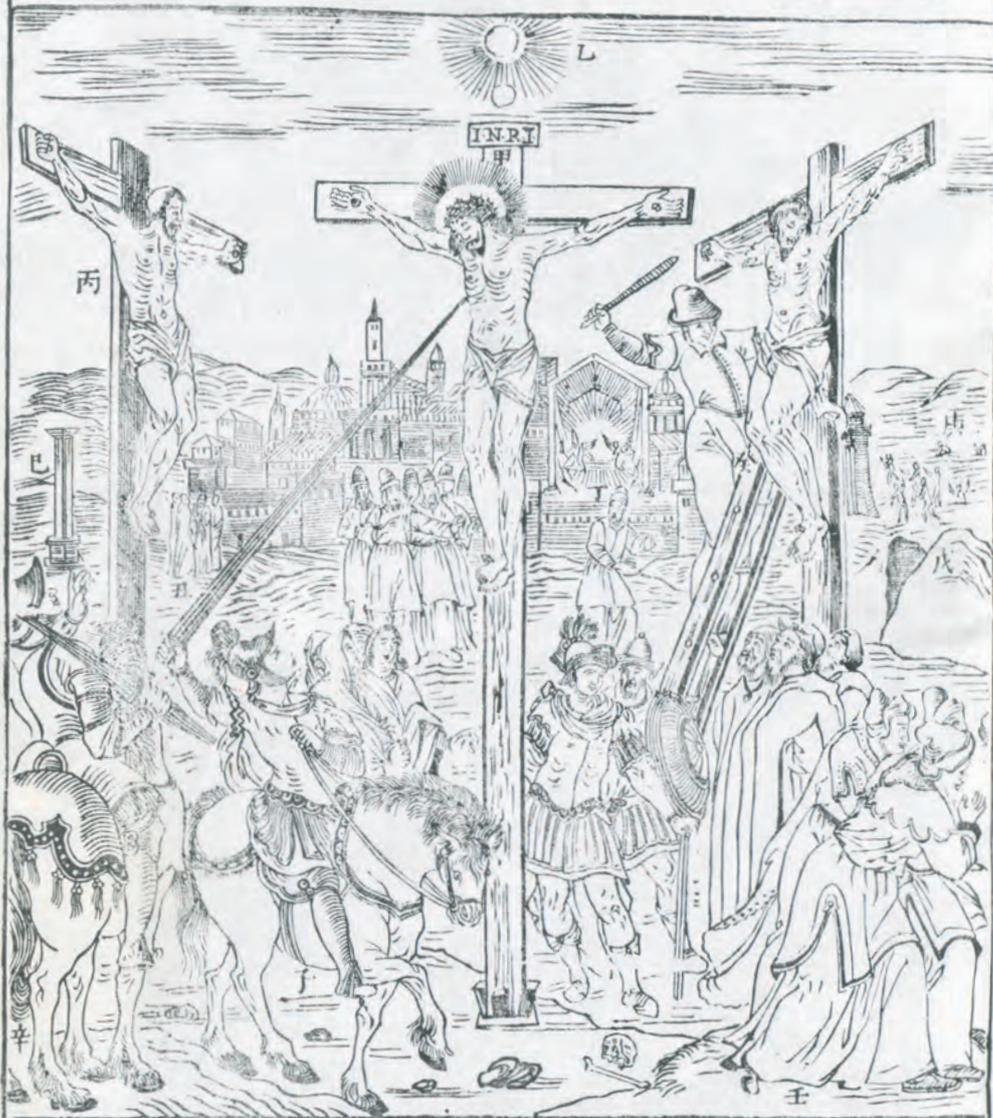


Die Mutter unterm Kreuze.

Jungfräuliche Mutter, durchdrungen von Schmerzen,
Gekreuzigt durch feurige Liebe im Herzen,
Wer ist's, der dein Leiden im Innersten fühlt!
So groß ist dein Leid als die feurigste Liebe,
Die wahrlich die Seele vom Leibe vertriebe,
Wenn nicht dich die Allmacht des Sohnes erhielt!

Wie drang, als zur Mutter dich, Jesus, dein Leben,
Dem Jünger, — und ihn dir zum Sohne gegeben,
Dies Wort der Verwaisung durch Mark und Gebein!
Doch warst du nicht wimmernd in Ohnmacht zu schauen;
Noch rangst du die Hände gleich irdischen Frauen;
Du gingst in den Willen des Ewigen ein!

耶 穌 被 釘 靈 蹟 疊 現



甲耶穌為贖萬民罪孽

受釘于十字架上

乙惟時萬物哀主日月

掩光渾天幽暗

丙同釘一盜認耶穌為

天主悔罪而即蒙赦

丁聖堂帳幔自裂顯露

內堂之奧

戊大地全震而山崩

已石柱裂而石相擊

庚古塚自啟

辛兵將見諸靈異驚愕

讚嘆

壬惡黨亦知痛悔拊心

垂首以歸

癸士卒敲折二盜髀以

速其死

子耶穌既沒一卒持戟

刺其右脇水血流出

丑聖母諸聖痛望諸狀

見行紀七卷二十四

Kreuzigung Christi in der Lebenswelt Chinas

Aleni, Giulio: [T'ien-chu Chiang-sheng ch'u-hsiang ching-chieh] [S.l.], 1630
Ba graph.1630 01

Der italienische Jesuit Giulio Aleni (1583–1649) wurde im Jahr 1610 als Missionar nach China entsandt. Er war vor allem im Südosten Chinas tätig und passte sich in Kleidung und Verhaltensweisen an seine Umgebung an. Auch seine umfassenden Kenntnisse in Mathematik und Geographie erleichterten ihm den Zugang zur chinesischen Bevölkerung. Jesuitische Missionare kombinierten häufig eine große Flexibilität der Gestaltungs- und Ausdrucksformen des christlichen Glaubens mit dem empirisch-rationalen Aufweis der Nützlichkeit der Mission für die Bevölkerung der jeweils betroffenen Territorien.

Aleni wusste um die Problematik einer für die Zielsprache angemessenen Wiedergabe von Begriffen. Zumal für die Pioniermission waren bildliche Darstellungen geeigneter, weil sie einerseits weniger missverständlich waren als sprachliche Bezeichnungen. Andererseits waren die Bilder auf Erklärung angelegt; sie enthielten sozusagen eine narrative Dynamik. So ließ Aleni Holzschnitte zu Szenen aus der Lebensgeschichte Jesu in den Evangelien anfertigen und versah sie mit textlichen Zusammenfassungen in chinesischer Sprache. Es handelt sich um eine Modifikation der Illustrationen aus dem Werk „*Evangelicae historiae imagines*“ des spanischen Jesuiten Gerónimo Nadal (1507–1580), das im Jahr 1593 in Antwerpen publiziert wurde.

Auffallend an den Holzschnitten ist, dass die Physiognomie der abgebildeten Personen, deren Kleidung, aber auch die Architektur der Gebäude der Lebenswelt Chinas im 17. Jahrhundert entlehnt sind. Die Anpassung an die Zielgruppen in den Nachschnitten zu den Original-Illustrationen der Bilderbibel Nadals bezog sich nicht auf den Inhalt, etwa indem anstelle der Auferstehung Christi nun wie im Buddhismus die Reinkarnation vertreten worden wäre. Die motivischen Details entsprechen inhaltlich voll und ganz der Passionserzählung der Evangelien. Im Vordergrund erkennt man etwa den Lanzenstich der Soldaten (**Johannes 19,34**). Auch die lateinischen Initialen der auf Geheiß des Pilatus angebrachten Titulatur am Kreuz Christi (**Johannes 19,19-20**) blieben erhalten, wurden allerdings durch ein hinzugefügtes chinesisches Schriftzeichen erklärt. Aleni wollte mit dieser Bilderbibel den Chinesen die Relevanz, das „Heute, wenn ihr seine Stimme hört“ (**Hebräer 4,7**), das Hier und Jetzt des Evangeliums vor Augen führen. Anknüpfung geschah formal, um den stets identischen und gleichbleibend gültigen Inhalt zu bezeugen.

Literatur:

Walravens, Helmut: Zur ostasiatischen Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; in: *Oriens extremus* 28 (1981), 1, S. 131–132

Schriftlesung als Zeugnis vom Kreuz Christi

Volkssprachliche Bibelausgaben galten bis zur Reformation insoweit als bedenklich, als sie eine eigenständige Bibellektüre durch gebildete Laien ermöglichten. Das Szenario einer Individualisierung und Relativierung von Glaubensinhalten bei fehlender Lenkung durch ausgebildete Geistliche und das kirchliche Lehramt stand als Perspektive im Raum. Anders war die Situation, wenn die Rezeption der Bibel vor allem im Gottesdienst geschah. Hier waren Kleriker federführend und hier war die Einbindung in institutionelle Strukturen gewährleistet. Der häufigste Typ volkssprachlicher Bibelausgaben war bis zum frühen 16. Jahrhundert das Plenar, also eine Teilausgabe mit den in die Volkssprache übersetzten Abschnitten für die biblische Lesung im Gottesdienst. Sie fassten sonst separat erschienene liturgische Werke (z.B. Evangeliar, Epistolar) zusammen. Die Perikopen aus den Evangelien sowie aus den neutestamentlichen Briefen, aber auch alttestamentlichen Abschnitten wurden nach den Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres geordnet. Den Klerikern waren die lateinischen Textanfänge vertrauter, weswegen diese in der vorliegenden Ausgabe den ausführlichen frühneuhochdeutschen Perikopen vorangestellt wurden. Mitunter zur Predigtvorbereitung dienten die kurzen Erläuterungen der Bibeltexte.

Der seit 1488 in Augsburg tätige Drucker Johann Schobser schmückte seine Ausgabe mit einem ganzseitigen Holzschnitt zu Beginn und 47 weiteren Holzschnitten zu allen Sonntags- und einigen Festtagevangelien. Die Episteln wurden durch Initialen eingeleitet.

Der einführende Holzschnitt stellt mit der Motivwahl den Kreuzestod Christi als zentrale Botschaft des Neuen Testaments heraus. Die Kolorierung hebt die blutenden Wundmale Christi hervor und deutet damit die sühnende Kraft des Blutes Christi an (**Römer 3,25**). Wichtiger als die Schächer, die mit Jesus gemeinsam gekreuzigt wurden, waren dem Künstler Maria und Johannes, die unter dem Kreuz standen und die Jesus mit einem seiner letzten Worte eng aneinander band (**Johannes 19,25-27**). Maria gehörte zu den ersten Zeugen der Auferstehung Christi (**Johannes 19,11ff.**). Johannes vertrat als Lieblingsjünger stellvertretend die Apostel. Indem diese beiden Personen unter dem Kreuz stehen, wird die Verbindung zwischen dem Kreuzestod und der Kirche hergestellt. Inmitten von Leid, Tod, Niedrigkeit strahlt der Sieg, die Hoffnung zurück (Auferstehung) und wird Gemeinschaft bzw. Kontinuität gestiftet (Apostel, Zeugen-Amt, Gemeinde). Eingerahmt ist die Szene von den Evangelisten-Symbolen in Medaillons. Die Evangelisten, deren Kerntexte in der Schriftlesung immer wieder neu eingepägt werden, sind die Zeugen des Geschehens und überbrücken durch die Schriftlichkeit der Botschaft die zeitliche und räumliche Distanz zwischen dem Damals des Karfreitags und der alltäglichen Gegenwart.

**Epistolae et Evangelia
(Plenarium) <dt.>**

**Augsburg: Johann Schobser,
13.2.1490 (GW M34071)
Inc.fol.6739(HB)**



Kontrast von Würde und Leiden

Der aus dem württembergischen Remstal stammende Franziskaner Stephan Fridolin (ca. 1430–1498) schuf ohne Vorlagen in der handschriftlichen Tradition eines der bedeutendsten Werke spätmittelalterlicher Erbauungsliteratur. Der Zugang zu biblischen Inhalten geschah im 15. Jahrhundert überwiegend nicht durch die direkte Lektüre einer volkssprachlichen Bibelausgabe, sondern im Hören auf die gottesdienstliche Schriftlesung und mittels erbaulichen Materials, das die Bibel mit kommentierten Bildern aufbereitete.

Im Zentrum des „Schatzbehalters“ steht dabei das Leiden Christi, das als „wahrer Schatz“ vor Augen geführt werden soll. 96 ganzseitige Holzschnitte („Figuren“), die im vorliegenden Exemplar aus dem Vorbesitz der Deutschordenskommende Mergentheim koloriert sind, entfalten verschiedene Teilaspekte des Leidens Christi, wobei auch Szenen des Alten Testaments als Präfigurationen einbezogen wurden. Fridolin ordnete die Illustrationen so, dass Bildpaare die textlich erläuterte Gegenüberstellung („Gegenwurf“) von Würde und Leiden Christi in unterschiedlichsten Konstellationen veranschaulichen. Stilistische Ähnlichkeiten zur ebenfalls bei Koberger gedruckten Schedelschen Weltchronik legen nahe, dass auch diese Holzschnitte von Michael Wolgemut (1434–1519) und Wilhelm Pleydenwurff (ca. 1460–1494) angefertigt wurden.

Der 80. und 81. Holzschnitt zählen zu einer Bildgruppe, die von „der erbermdlichen außfuring vnsers herren“ handelt. Gemeint ist damit der schmachvolle und überaus schmerzhafteste Weg des gegeißelten Jesus vom Amtsgebäude des Statthalters Pilatus zu der außerhalb der Jerusalemer Stadtmauer gelegenen Hinrichtungsstätte, die unter dem Namen Golgatha (Golgota) berühmt wurde (**Matthäus 27,31-33**). Anliegen der detaillierten Betrachtung der Passion Christi war, das Ausmaß der Erniedrigung Christi als Ausdruck der Liebe bzw. des Heilswillens Gottes zu erkennen und sich der darin begründeten Gnade zu öffnen. Dementsprechend wurde die Spannung zwischen der bleibenden Würde Christi bzw. der ihm eigentlich zustehenden Würdigung durch die Menschen und dem aus Liebe zu den Menschen ertragenen Leiden so konkret und nachvollziehbar wie möglich herausgestellt. Jesu Kreuztragung wird kontrastiert mit dem Einzug des zum Nachfolger König Davids gesalbten Salomo in Jerusalem. Das versammelte Volk empfängt den neuen König Salomo voller Freude und mit Glückwünschen („Es lebe König Salomo!“) (**1. Könige 1,38-40.47**). Fridolin kommentierte: „Koenig Salomon ward eingefuert zum reich vnnd zu regniren. vnnd auff den koeniglichen thron seins vaters gesetzt. Vnnserr herr ward außgefuert zesterben vnd an den galgen der moerder gehenckt“.

Die Künstler gestalteten den triumphalen Einzug Salomos in der Weise, wie das für königliche Machtdemonstrationen des Mittelalters üblich war. Aus den Flöten in der biblischen Erzählung (**1. Könige 1,40**) wurden nun Fanfaren, aus dem Maultier ein edler Schimmel (**1. Könige 1,38**). Im Gegensatz dazu erkennt man auf der 81. „Figur“ einen Mann, der voller Spott sein Gesicht zu einer Grimasse verzieht, sowie einen Soldaten, der mit einem Knüttel Jesus und Simon von Kyrene antreibt (**Matthäus 27,32**). Charakteristisch für vorreformatorische Frömmigkeit ist auch die Ergänzung unmittelbar biblischer Motive durch Details aus der späteren, vornehmlich hagiographischen Überlieferung. Dazu gehört – wie auch hier zu sehen – das Schweißstuch der Veronika. Die heilige Veronika (griechisch Berenike), die im apokryphen Nikodemusevangelium mit der von Jesus geheilten blutflüssigen Frau (**Matthäus 9,20-22**) identifiziert wurde, soll Jesus auf seinem Weg nach Golgatha ihr Tuch gereicht haben, um Schweiß und Blut von seinem Gesicht abzuwischen. Dabei entstand das später als Reliquie verehrte Abbild des Antlitzes Jesu.

**Fridolin, Stephan: Schatzbehälter der wahren Reichtümer des Heils
Nürnberg: Anton Koberger,
8. November 1491 (GW 10329)
Inc.fol.14507(HB,2)**

Die achtzigste figur



Die einundachtzigste figur



Literatur:

Effinger, Maria ; Losert, Kerstin (Hrsg.): „Mit schönen figuren“. Buchkunst im deutschen Südwesten. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Heidelberg 2014, II.35 (S. 138–140)

Sehen als Beziehung

Max Slevogt (1868–1932) brachte einen Zyklus von 13 großformatigen Radierungen zur Passion Jesu hervor. Von den in einer Mappe zusammengefassten Einzelblättern wurden hundert Exemplare gedruckt. Jedes Blatt ist signiert. Slevogt gehörte zu den herausragenden Gestalten des deutschen Impressionismus.

Während Slevogt bei anderen Werken intensiv mit Farbspielen arbeitete, erreichte er im Passionszyklus die gewünschte Ausdruckskraft und Lebendigkeit durch Schwarz-Weiß-Schattierungen. Durch den Grad der Strichführung wurden Helligkeit und Kontrast bestimmt. Außer mit der Lichtmetaphorik artikulierte Slevogt durch die Körperhaltung seiner Figuren, ob und welche Art von Beziehung sie zum gekreuzigten Christus als der zentralen Person einnehmen. Slevogt bindet Beziehungen an den Vorgang des Sehens und die damit einhergehende Gestik bzw. Körperhaltung.

Der Gekreuzigte blickt nach oben zu Gott Vater hin. An Gott Vater richtet sich ein Teil seiner letzten Worte (**Matthäus 27,46; Lukas 23,46**). Einer der beiden Verbrecher, die mit Jesus gekreuzigt wurden, reckt seinen Kopf nach vorne und schaut intensiv auf Jesus; ihm wird der Eingang in das Paradies zugesagt (**Lukas 23,43**). Eine Körperhälfte erscheint in hellen Tönen, was die Lebenswende in letzter Minute andeutet. Hingegen verschwinden die Gesichtszüge des unbußfertigen, anderen Schächers hinter einem schwarzen Klumpen (**Lukas 23,39-40**).

Dunkel und gebückt sind am unteren Bildrand die Soldaten, die statt an Jesus nur an seinem Gewand interessiert sind, um das sie feilschen (**Matthäus 27,35**). Berittene Soldaten hingegen wenden sich im Sattel um und schauen geradezu fasziniert zu Jesus hin. Hiermit könnte der Hauptmann mit seinen Begleitern gemeint sein, die angesichts der Begleitumstände des Todes Jesu zur Erkenntnis kamen: „Wahrhaftig, das war Gottes Sohn!“ (**Matthäus 27,54**).

Sich abwendende und dunkel gehaltene Personen gibt es auch unter den zivilen Zeugen des Geschehens. Ganz oder zumindest teilweise hell gehalten sind solche Figuren, die sich Jesus zuwenden und ihren Blick auf ihn hin ausrichten. Hinter dem Kreuz steht jemand, der mit den Fingern auf Jesus deutet. Da sein Kopf dunkel gehalten ist, könnte er zu den Spöttern zählen (**Matthäus 27,39ff.**).

Das sehr dunkel gezeichnete Kreuz hebt sich vom hellen Hintergrund ab. Das Kreuz zieht dadurch den ersten Blick des Betrachters auf sich. Vom Kreuz bzw. vom gekreuzigten Christus geht eine erhellende, strahlende Wirkung aus.

Slevogt, Max: **Eine Passion**

Berlin: Cassirer, 1924

Bg graph.1924 01





Sehen und Verleugnen

Kubin, Alfred: 20 Bilder zur Bibel
 München: Piper, 1924
 Ba graph.1924 86
 © Eberhard Spangenberg,
 München / VG Bild-Kunst,
 Bonn 2021

Der österreichische Künstler Alfred Kubin (1877–1959) stand unter dem Einfluss des Expressionismus. Viele seiner Werke beruhen motivisch auf Träumen oder emotional bedingten Visionen, die zu einer künstlerischen Verarbeitung motivierten. Die Art und Weise seiner Strichführungen bewirkte, dass etliche der von ihm illustrierten Bände, darunter auch die vorliegende Sammlung von zwanzig Reprographien nach Tuschfederzeichnungen, im Dritten Reich als entartete Kunst betrachtet wurden. Das signierte Exemplar entging der Vernichtung.

Kubin widmete der Verleugnung Jesu durch seinen Jünger Petrus eine eigene Illustration. Petrus war zunächst Jesus nach dessen nächtlicher Gefangennahme durch die Diener des Hohenpriesters und die Tempelwache von weitem gefolgt. Schließlich wurde Jesus in das Haus des Hohenpriesters gebracht, um ihn am nächsten Tag vor dem Hohen Rat verhören zu können (Lukas 22,54.66ff.). Kubin stellte korrekt die Szene, bei der Jesus in das Gewahrsam des Hohenpriesters gebracht wurde, mit der Verleugnung durch Petrus zusammen, weil Petrus nach seiner Verleugnung von Jesus angeblickt wurde, was die Simultaneität beider Teilaspekte voraussetzt (Lukas 22,61). Petrus saß mit Leuten zusammen, die sich im Hof des hohenpriesterlichen Palastes an einer Feuerstelle wärmten. Während die vordere, liegende Figur mit dem Abendessen beschäftigt ist und völliges Desinteresse an den Tag legt, betonte Kubin die Interaktion zwischen Petrus und den beiden anderen Männern mit ihrer Körpersprache. Der Mann mit dem Helm könnte zur Tempelwache gehören und zeigt mit dem Finger auf Jesus. Der andere deutet auch mit der einen Hand auf Jesus und hält mit der anderen Petrus am Arm fest, um ihn auf die Erkenntnis festzulegen, dass er doch auch zu Jesus gehöre bzw. mit ihm zusammen gewesen sei (Lukas 22,55-62). Die Gestik der Hände des Petrus verraten einerseits eine abwehrende, andererseits eine trotzig Haltung. Im Unterschied zu den beiden anderen Männern hat Petrus Jesus den Rücken zugedreht. Dreimal verleugnet Petrus und wird dessen erst gewahr, als der Hahn kräht. Genau das hatte Jesus vorausgesagt (Lukas 22,34). Kubin ließ allerdings in seiner Illustration die Magd weg, die als erstes Petrus fragte (Lukas 22,56-57). Bilder bringen meist Elementarisierungen, Fokussierungen mit sich, konzentrieren sich auf das Wesentliche. Letzteres besteht weniger in der Zusammensetzung der Menschengruppe als im geforderten Bekenntnis zu Jesus.

Petrus war zusammen mit Jesus gesehen worden und kam dadurch in die für ihn schwierige Situation. Die beiden anderen Männer am Lagerfeuer sahen Jesus als Gefangenen, leiteten daraus jedoch nur die Anklage an Petrus ab. Petrus hatte Jesus in seinem Wirken und Reden gesehen und gehört, Glauben gefunden, verlor jedoch durch äußere Bedrängnis die Beharrlichkeit im Glauben – um dann im späteren Verlauf seines Lebens zum Märtyrer zu werden. Sehen und Glauben stehen nicht in einem ungebrochenen, jederzeit abrufbaren und zuverlässigen Zusammenhang. Vielmehr kann das Sehen und Erleben temporärer Bedrohungsszenarien das ursprünglich Gesehene überdecken, ist das Bekennen angefochten.

Literatur:

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, S. 100/Katalog Nr. 46

Das Schmerzhafte der Passion

Der aus dem katholischen Münsterland stammende Künstler Heinrich Gerhard Bückler (1922–2008) machte die Verarbeitung christlicher Motive zum Schwerpunkt seines Schaffens. In zahlreichen Kirchengebäuden war er an der künstlerischen Neugestaltung bzw. an der Restaurierung älterer Glasfenster oder Architekturelemente beteiligt. Seit 1964 erschienen seine Illustrations-Folgen zu biblischen Themen. Die vorliegende Bilderbibel von 1982 stellte als zweite von drei Ausgaben zu Motiven aus der gesamten Bibel eine wichtige Station dar. Es handelt sich um 549 Reproduktionen nach Tuschkunselzeichnungen.

Die große Zahl an Illustrationen bringt es mit sich, dass Details intensiver in den Blick genommen werden können. Die Zeichentechnik wiederum zwingt zur Reduktion auf wenige Elemente und verstärkt Helligkeitskontraste. Deutlich wird dies an der Darstellung des sozusagen technischen Kreuzigungsvorgangs bzw. der dafür vorgesehenen Lokalität: „Sie kamen zur Schädelhöhe. Dort kreuzigten sie ihn“ (Lukas 23,33). In der linken Bildhälfte verbreiten drei Totenschädel eine schaurige Atmosphäre. Das wird durch dicke dunkle Streifen unterstrichen. In der rechten Bildhälfte ist von Jesus nur ein Arm mit einer sich vor Schmerzen verkrümmenden Hand zu sehen, in die gerade ein Nagel geschlagen wird. Die Strichführung lässt den Schwung des Hammers erahnen, den ein kräftiger römischer Soldat betätigt.

Die Gestaltung dieses Bildes betont das Schmerzhafte der Passion. Der Betrachter soll ermessen können, was die Kreuzigung rein irdisch-menschlich bedeutete. Es handelte sich um die grausamste Hinrichtungsmethode der römischen Welt. Bei aller späteren Symbolik des Kreuzes als Inbegriff von Erlösung und Heil war es zunächst ein Instrument, um verurteilte Verbrecher auf langsame und möglichst schmerzvolle Art und Weise zu töten.

Literatur:

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, S. 103/Katalog Nr. 59

Bückler, Heinrich Gerhard:
Alpha, Atom, Adam, Omega.
Die Bibel in Bildern
St. Augustin ; Paderborn:
Steyler Verlag ; Verlag Bonifatius-
Druckerei, 1982
Bb graph.1982 02
© Steyler Verlag 2021





Gekreuzigter Weltenherrscher

Hamp, Vinzenz u.a. (Übers.): Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. [Augsburger Silberbibel]
 Aschaffenburg: Pattloch, 1989
 Ba graph.1989 83
 © Verlagsgruppe Droemer Knaur 2021

Die als „Augsburger Silberbibel“ bekannt gewordene Prachtausgabe enthält Reproduktionen historischer Gemälde zu biblischen Motiven, zeichnet sich aber vor allem durch die verzierten Silberdeckel des Einbands und einen Silberschnitt aus. Besondere Materialien sowie Ausmaß und Art der Verzierung drückten in der Geschichte der Buchkunst stets die Wertschätzung des Buches allgemein, aber auch des spezifischen Inhalts und Zwecks eines bestimmten Buches aus. Der Einband ist als das erste für den Leser sichtbare Element sozusagen eine Sehhilfe, aber auch ein programmatisches Plakat für das Buch, weist zudem über das Buch hinaus auf dessen Urheber, Anwender, Besitzer hin.

Der Vorderdeckel der Silberbibel präsentiert als silbernes Relief Christus als Pantokrator (Weltenherrscher). Im Zuge der Kontroversen um das Verhältnis der göttlichen und menschlichen Natur Christi im 4. und 5. Jahrhundert wurde zunehmend auf die Selbstvorstellung Christi bei der Aussendung der Jünger in die Mission Bezug genommen (**Matthäus 28,18**): „Mir ist alle Macht gegeben im Himmel und auf der Erde“. Um seiner göttlichen Natur willen partizipiert demnach Christus an Eigenschaften, die sonst in der Bibel Gott Vater zugeschrieben werden. Das gilt etwa für die Zeit und Raum übergreifende Seins- und Wirkweise als „Alpha und Omega“, also Anfang und Ende (**Offenbarung 1,8**). Im Anschluss an byzantinische Vorbilder breitete sich auch in der christlichen Kunst des Westens der ikonographische Typ des Pantokrators aus: Christus schaut den Betrachter an, erhebt segnend die rechte Hand, hält ein Evangelienbuch in der anderen Hand. Christus wird mit einem Kreuznimbus versehen. Dies signalisiert einerseits seine Heiligkeit, verknüpft diese aber mit dem Geschehen am Kreuz, das ohne die Heiligkeit des Wesens und ohne die göttliche Natur Christi keine Heilswirkung gehabt hätte. Zur westlichen Gestaltungsweise des Kreuznimbus zählt das Alpha und Omega. Die Göttlichkeit Christi inmitten aller Niedrigkeit des Kreuzes wird auch unterstrichen durch die Mandorla, die in der christlichen Kunst charakteristisch für die Darstellung Christi als Ganzfigur war. Hinzu kommen die Evangelisten-Symbole in Medaillons.

Die Motivik des Silberschmiedeeinbands stellt sicher, dass die Kreuzigung Christi nicht rein irdisch oder ethisierend, etwa als heroisches Ende eines Weltverbessers, dessen sozialreformerische Ideen weiter zu verfolgen seien, verstanden werden kann. Vielmehr liegen Ausgangs- und Zielpunkt bei Gott, der in seiner Liebe auf das Erlangen des ewigen Lebens durch alle Menschen ausgerichtet ist (**Johannes 3,16**).



10.

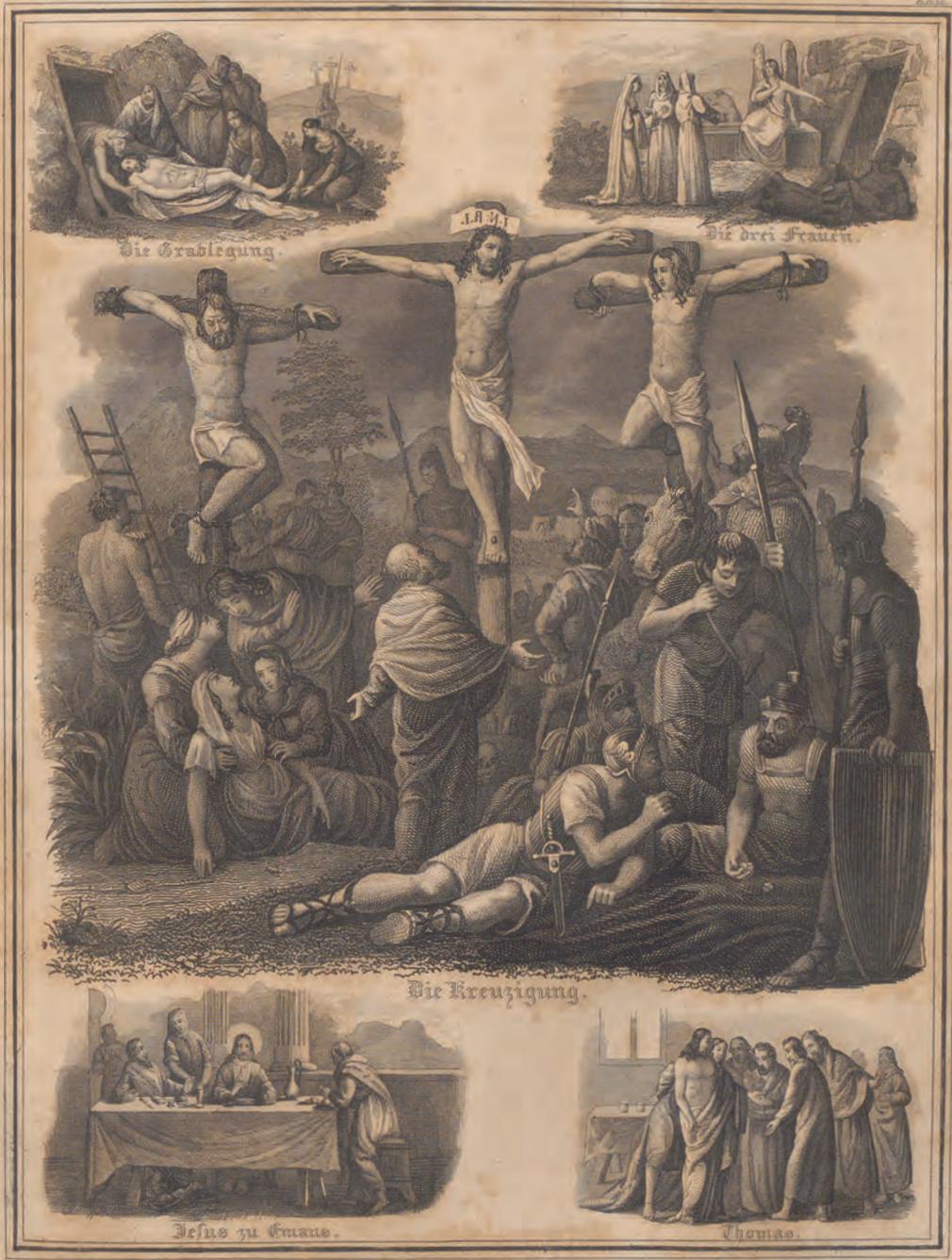
„Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“

(Johannes 20,29)

Wieviel Bild braucht
der Glaube?

Ostern ist das wichtigste Kirchenfest. Erst durch Ostern erhält Weihnachten seinen Sinn als Ereignis der Heilsgeschichte. Kreuzestod und Auferstehung Jesu sind notwendig aufeinander bezogen. Darin gründet die Erlösung aus dem Unheilzusammenhang von Sünde und Tod. Das Gott-Sein Gottes, die Allmacht Gottes wird in der Entmachtung des Todes sichtbar.

Ostern als Fest der Auferstehung Christi ist zugleich der Grund der Hoffnung auf die allgemeine Auferstehung der Toten. So entsteht ein Spannungsbogen von Ostern zum Ende der Tage.



Die Grablegung.

Die drei Frauen.

Die Kreuzigung.

Jesus zu Emmaus.

Thomas.

Zusammenhang von Kreuz und Auferstehung

Allioli, Joseph Franz von (Übers.):
**Bilder-Bibel für die katholische
 Jugend oder Biblische Geschichte
 des Alten und Neuen Testaments
 in den Worten der heiligen Schrift**
 Nürnberg: Zeh, 1844
 B graph.1844 02

In der Zeit während und vor allem nach den Napoleonischen Kriegen setzte eine Erneuerungsbewegung der Laienfrömmigkeit ein, die nicht nur im protestantischen, sondern auch im katholischen Bereich mit einer verstärkten volkssprachlichen Lektüre der Bibel einherging. Vertreter von Pietismus und Erweckungsbewegung gründeten Bibelgesellschaften, die aus missionarischen Gründen eine möglichst umfassende Verbreitung erschwinglicher Bibelausgaben anstrebten. Wie schon in der Reformationszeit erfolgten in Reaktion darauf von katholischer Seite erfolgversprechende Bemühungen um Übersetzung, Verbreitung und Katechese der Bibel. Die deutsche Übersetzung von Joseph Franz von Allioli (1793–1873) orientierte sich an der lateinischen Vulgata, berücksichtigte jedoch auch den hebräischen und griechischen Urtext. Diese bald weit verbreitete Bibel eignete sich auch für pädagogische Zwecke als Grundlage des schulischen Unterrichts.

Der oberschwäbische Priester und Lehrer Matthäus Cornelius von Münch (1771–1853) stattete die Allioli-Bibel mit erbaulichen bzw. belehrenden Anmerkungen aus. Er wusste um die Wirkung der dynamischen Präsenz eines Inhalts durch dessen bildliche Erscheinungsform. So ließ er der speziell auf die katholische Jugend abzielenden Ausgabe „bildliche Darstellungen“ beigegeben, „[...] um dadurch die [biblischen] Begebenheiten der Jugend recht anschaulich zu machen, und sie gleichsam lebend an ihr vorüber zu führen“ (S. VII). Durch Bilder gewöhnen die einzelnen Geschichten „neuen Reiz“ und die Kinder „nehmen dieselben in ihre Seele auf, und schmücken damit ihren inwendigen Tempel mit heiligen Gemälden“ (S. VIII).

Dabei geschah mit Modifikationen eine Anknüpfung an ältere Modelle der Bildkomposition. In der Mitte wird ein Hauptmotiv präsentiert, um das sich in den Ecken vier Nebenmotive gruppieren. Die Einzelbilder werden durch Bildunterschriften zwar voneinander unterschieden, aber die inhaltliche Wechselwirkung legt sich durch das Zueinander nahe. So erhielt zwar die Kreuzigung Christi als Erlösungswerk die zentrale Position als Hauptmotiv. Aber die vier Nebenbilder deuten an, dass das Kreuz nicht ohne Auferstehung, dass Karfreitag nicht ohne Ostern als Heilswerk bestehen kann. „Wenn aber Christus nicht auferweckt worden ist, dann ist euer Glaube nutzlos, und ihr seid immer noch in euren Sünden“ (1. Korinther 15,17). Die oberen kleinen Bilder zeigen die Grablegung Jesu (Matthäus 27,59-60) sowie die Entdeckung des leeren Grabs mit der Verkündigung der Auferstehung Jesu durch den Engel an die drei Frauen (Lukas 24,1-12). Die unteren Nebenbilder stellen die Erscheinungen Jesu gegenüber dem zweifelnden Thomas in der Schar der Jünger (Johannes 20,24-28) sowie gegenüber zwei Jüngern auf dem Weg nach Emmaus (Lukas 24,13-35) dar. Thomas fordert einen sichtbaren, empirisch nachweisbaren Beweis ein, glaubt erst, als er die Nägelmale an Jesu Händen und die Seitenwunde des Gekreuzigten berühren darf. Sehen als Voraussetzung des Glaubens geschieht hier als Analyse, die einen logischen Rückschluss auf die Wirklichkeit des Gesehenen erlaubt: „Weil du mich gesehen hast, glaubst du“ (Johannes 20,29). Anders verhält es sich bei den Emmaus-Jüngern. Erkenntnis beruht hier zwar auch auf einem Sehen, jedoch in der Weise einer Erleuchtung. „Da gingen ihnen die Augen auf, und sie erkannten ihn“ (Lukas 24,31). Dieses Geschehen beruht auf Gemeinschaft, die der auferstandene Jesus stiftet, als er ihnen die christologischen Weissagungen des Alten Testaments erläutert, mit ihnen auf dem Weg ist und zu Tisch sitzt.

Zeitgenossenschaft zu den Augenzeugen

Auf ausdrücklichen Wunsch der Kurie brachte Antonio Martini (1720–1809), damals noch einer der führenden Bibelwissenschaftler Italiens, eine italienische Bibelübersetzung heraus, die auf der lateinischen Vulgata basierte, sich aber z.B. für das Alte Testament auch auf die beratende Expertise eines jüdischen Gelehrten stützte. Auch diesem Werk hatte Martini seine Ernennung zum Erzbischof von Florenz im Jahr 1781 zu verdanken. Martinis Übersetzung wurde in zahlreichen Ausgaben nachgedruckt und in der vorliegenden Edition mit 884 Kupferstichen ausgestattet.

Nicht untypisch für das 19. Jahrhundert war die Kombination von Motiven, die sich unmittelbar aus der biblischen Erzählung ergaben, mit eher landeskundlichen bzw. archäologischen Aspekten, die den Zeithintergrund des biblischen Geschehens beleuchten sollten. Dies hing mit dem Aufschwung archäologischer Aktivitäten seit dem späten 18. Jahrhundert und einem vermehrt angewandten historischen Zugriff auf die biblische Überlieferung zusammen. Die historische Verortung konnte dabei einerseits kritisch gegen den Anspruch theologischer Authentizität der Bibel gewendet werden. Andererseits half die Einordnung in eine bestimmte Geschichte und einen spezifischen geographischen bzw. kulturellen Rahmen dabei, das ursprüngliche Kolorit der in der Bibel bezeugten Ereignisse besser wahrzunehmen und dadurch zumindest partiell zum Zeitgenossen der biblischen Personen zu werden.

Gerade im Hinblick auf die Auferweckung Christi wird die Geschichtlichkeit und historische Wahrhaftigkeit des Geschehens betont. Für wohl kein anderes antikes Ereignis werden so viele unterschiedliche Augenzeugen aufgeführt wie für die Erscheinungen des auferstandenen Christus (1. Korinther 15,5-8). Die Martini-Bibel präsentiert nacheinander archäologische Illustrationen zu Emmaus, dem Ort einer der Erscheinungen (Lukas 24,13-35), sowie Arimathäa, dem Herkunftsort des Mannes, der sein Felsengrab zur Bestattung des Leichnams Jesu zur Verfügung stellte (Lukas 23,50-53). Die Auferweckung Jesu leert dieses Grab. Die großformatige Illustration zur Erscheinung des Auferstandenen vor den Jüngern akzentuiert Emotionen und Gestik der elf verbliebenen Apostel (Johannes 20,19-23). Den von Jesus getadelten Unglauben und die Verstocktheit der Jünger (Markus 16,14) wandte der Künstler ins Positive, so dass die Körpersprache vor allem von freudevollem Überraschtsein zeugt. Die Jünger schauen wie gebannt, fassungslos und fasziniert auf Jesus. Die Botschaft der Illustrationen ist: Das biblische Geschichtsverständnis geht einerseits von der Realität des berichteten Geschehens aus, andererseits von dessen Diskontinuität zu dem aus alltäglicher Erfahrung und naturgesetzlichen Zusammenhängen Erwartbaren. Die Auferstehung Jesu durchbricht als Wunder die Logik einer linear verlaufenden, kausal aus früheren Ereignissen oder Konstellationen ableitbaren Geschichte. Die bildlich nacherzählenden wie die landeskundlich-historisch erklärenden Illustrationen versetzen den Betrachter sozusagen in den Stand eines Zeitgenossen der Augenzeugen des Geschehens.

Martini, Antonio (Übers.):
La Bibbia. Vecchio e Nuovo
Testamento secondo la Volgata
Mailand: Sonzogno, 1889/1890.
Bd. 2
Ba graph.1889 01-2

serva le mani mie, e accosta la tua mano, e mettila nel mio costato: e non essere incredulo, ma fedele. 28. Rispose Tommaso, e dissegli: Signore mio, e Dio mio, 29. Gli disse Gesù: Perché hai veduto, o Tommaso, hai creduto: beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

CAPO XXI.

Venendo i discepoli, Gesù fa che prendano gran copia di pesci: manda Pietro, arrivato da Giovanni, riconosce il Signore, e si getta nel mare; e dopo il pranzo, interrogato tre volte da Cristo se lo amava, tre volte gli disse: d'ora in poi tu sarai pescatore di uomini.



Gesù risorto appare ai discepoli.

30. Vi sono anche molti altri segni fatti da Gesù in presenza de' suoi discepoli, che non sono registrati in questo libro. 31. Questi poi sono stati registrati, affinché credesse che Gesù è il Cristo Figliuolo di Dio, e affinché credesse ottenuto la vita nel nome di lui.

32. E Dio suo. Questa è la prima volta che nel Vangelo Cristo è chiamato Dio, avendo già esercitato evidentemente di essere con la sua gloriosa risurrezione. BIBLIOTECA CLASSICA ILLUSTRATA.

Cristo, il quale gli annunziava la futura passione. Intanto egli cerca esplicitamente di sapere qual cosa fosse della morte di Giovanni. Non tutti i fatti di Cristo sono stati scritti.

1. Dopo di ciò manifestosi di nuovo Gesù ai discepoli al mare di Tiberiade. E si manifestò in questo modo:

2. Alzandosi in vela nel nome di Dio. Nel nome di Dio, non per i meriti del suo sangue e della sua morte.

La Bibbia. Vol. II. — Inop. 204.*

9. Imperocchè non avevano per poco compasso dalla Scrittura, così egli doveva risuscitare da morte.

10. Ritornando adunque i discepoli a casa.

11. Maria però stava fuori del monumento piangendo. Mentre però ella piangeva, s'addossò al monumento.

12. E vide due angeli vestiti di bianco, a sedere, uno al capo, l'altro a piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù.

13. Ed essi le dissero: Donna, perchè piangi? Rispose loro: Perché hanno portato via il mio Signore, e non so dove l'han messo.

14. E detto questo, si volse indietro, e vide Gesù in piedi; ma non conosceva che era Gesù.

15. Gesù le disse: Donna, perchè piangi? chi cerchi tu? Ella pensandosi che fosse il giardiniero, gli disse: Signore, se tu l'hai portato via, dimmi dove lo hai posto: e io lo troverò.

16. Le disse Gesù: Maria. Ella rivoltata, gli disse: Rabboni (che vuol dir Maestro).

17. Le disse Gesù: Non mi toccare, perchè non sono an-

19. Giunta adunque la sera di quel giorno, il primo della settimana, ed essendo chiuse le porte, dove erano congregati i discepoli per paura del Giudei, venne Gesù, e si stette in mezzo, e disse loro: Pace a voi.

20. E detto questo, mostrò loro le sue mani e il costato. Si rallegrarono pertanto i discepoli al vedere il Signore.

21. Disse loro di nuovo Gesù: Pace a voi: come mandò me il Padre, anch'io mando voi.

22. E detto questo, soffio sopra di essi, e disse: Ricevete lo Spirito Santo:

23. Sarà rimessi i peccati a chi li rimetterete: e sarà ritenuti a chi li riterrete.

24. Ma Tommaso, uno de' dodici, soprannominato Dillano, non si trovò con essi al venire di Gesù.

25. Gli dissero però gli altri discepoli: Abbiamo veduto il Signore. Ma egli disse loro: Se non veggio nelle mani di lui la crociera de' chiodi, o non metta il mio dito nel luogo de' chiodi, e non metta la mia mano nel suo costato, non credo.



Ramleah, sul luogo dell'antica Arimatea.

cora acceso al Padre mio; ma tu a' miei fratelli, e loro dirai: Ascedo al Padre mio, e Padre vostro, Dio mio, e Dio vostro. 18. Andò Maria Maddalena a raccontare a' discepoli: Ho veduto il Signore, e mi ha detto questo e questo.

30. Otto giorni dopo, di nuovo erano i discepoli in casa, e Tommaso con essi. Venne Gesù, essendo chiuse le porte, e si pose in mezzo, e disse loro: Pace a voi. 31. Quindi dice a Tommaso: Metti qua il tuo dito, e to-

32. Accostalo a quella crociera, e non metta la tua mano nel suo costato, e non credo. 33. E Gesù rispose: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

34. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

35. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

36. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

37. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

38. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

39. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

40. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

41. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

42. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

43. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

44. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

45. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

46. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

47. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

48. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

49. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.

50. E Gesù disse: Perchè tu sei incredulo? Beati coloro che non hanno veduto, e hanno creduto.



Identität des Gekreuzigten und Auferstandenen

Caraman, Philip (Hrsg.):
 The Holy Bible
 London u.a.: Caxton Publ. Comp.,
 1958
 Ba graph.1958 01

Die auch unter dem Titel "Catholic Family Bible" firmierende Ausgabe verantwortete der britisch-armenische Jesuit Philip Caraman (1911–1998). Sie repräsentiert einen im 20. Jahrhundert häufigen Typus von Bilderbibeln, nämlich populäre Textausgaben mit Reproduktionen historischer Gemälde zu unterschiedlichen biblischen Motiven. Die ausgewählten Gemälde stammen von verschiedenen, allerdings sehr bekannten Künstlern und waren ursprünglich nicht für die Illustration gedruckter Bücher gedacht. Die Bilder wurden zwar in einer ungefähren thematischen Reihenfolge in den Buchblock eingehftet, jedoch nicht unbedingt an den jeweils dazu passenden Textstellen.

Das mit Ölfarben auf Pappelholz gemalte Tafelbild „Der segnende Christus“ des venezianischen Renaissance-Künstlers Giovanni Bellini (ca. 1437–1516) entstand zwischen 1465 und 1470. Das Original wird im Louvre in Paris aufbewahrt. Bellini bezog sich auf den abschließenden Segen Christi nach seinen Erscheinungen als Auferstandener und vor seiner Himmelfahrt (Lukas 24,50). Die rechte Hand wurde mit dem Segensgestus gemalt. Die übrigen Details greifen auf die in Lukas 24,36–49 beschriebene Erscheinung des Auferstandenen im Jüngerkreis zurück. Allerdings gilt die Aufmerksamkeit alleine Christus. Im Unterschied zu einem Geist, für den ihn die Jünger zunächst halten, weist der auferstandene Christus „Fleisch und Knochen“ auf, „wie ihr es bei mir seht“ (Lukas 24,37.39). Jesus aß „vor ihren Augen“ einen gebratenen Fisch. Die Wundmale an den Händen und an der rechten Brust sowie die wegen der Dornenkrone blutende Stirn weisen auf die auch leiblich erkennbare Kontinuität zwischen dem gestorbenen und auferstandenen Christus hin. Die Leiblichkeit als solche unterscheidet das Wunder der Auferstehung von der unkörperlichen und vom Tod nicht betroffenen Existenz eines Geistes. In Abgrenzung von der platonischen Tradition geht das biblische Heilsgeschehen nicht mit einer Verachtung des Leibes – etwa als „Gefängnis der Seele“ (vgl. Platon, Phaidon, 64c.d; 81c; 82e) – einher. Indem es aber eine neue Form von Leiblichkeit ist – Jesu Erscheinungen ereignen sich trotz verschlossener Türen (Johannes 20,19) – und diese durch den Tod hindurch erlangt wird, lässt sich von der Auferstehung her auch keine Vergottung des Leiblichen oder eine hedonistische Verselbständigung leibgebundener Vorgänge vertreten (vgl. Lukas 15,32). In die linke Hand Jesu legte Bellini ein Buch, das bibliophil mit Beschlägen am Ledereinband, Schließe und Goldschnitt verziert ist. Das soll auf die Verkündigung Jesu verweisen, mit der er den Jüngern die messianischen Weissagungen des Alten Testaments erschloss. Dadurch „öffnete er ihnen die Augen für das Verständnis der Schrift“ (Lukas 24,45) und legte den Grund für den Inhalt und die Motivation der Mission.

Gebeine werden lebendig

Die französische Übersetzung aus der lateinischen Vulgata mit 230 Holzstichen des Künstlers Gustave Doré (1832–1883) erschien erstmals 1866. Die Holzstiche wurden dann nicht nur in dieser Folgeausgabe, sondern auch in zahlreichen anderssprachigen Bibeln unterschiedlicher konfessioneller Provenienz nachgedruckt. Dorés Illustrationen erlangten ein hohes Maß an Popularität, weil sie biblische Erzählinhalte Theaterszenen ähnlich in dramatisch-pathetischer Weise darzustellen vermochten. Atmosphärisch kam zum Ausdruck, dass es sich bei der biblischen Geschichte um etwas Großes und Wichtiges handelt. Allerdings wird Doré auch vorgehalten, dass sich die Ästhetik seiner Werke gegenüber dem Inhalt verselbständigt und er seine Stilmittel weniger aus einer religiösen Motivation heraus denn aus kommerziellen Erwägungen wählte. Die Bibel werde tendenziell vor allem in ihrem erzählerischen Unterhaltungswert wahrgenommen (Keuchen, S. 357–359.361.377).

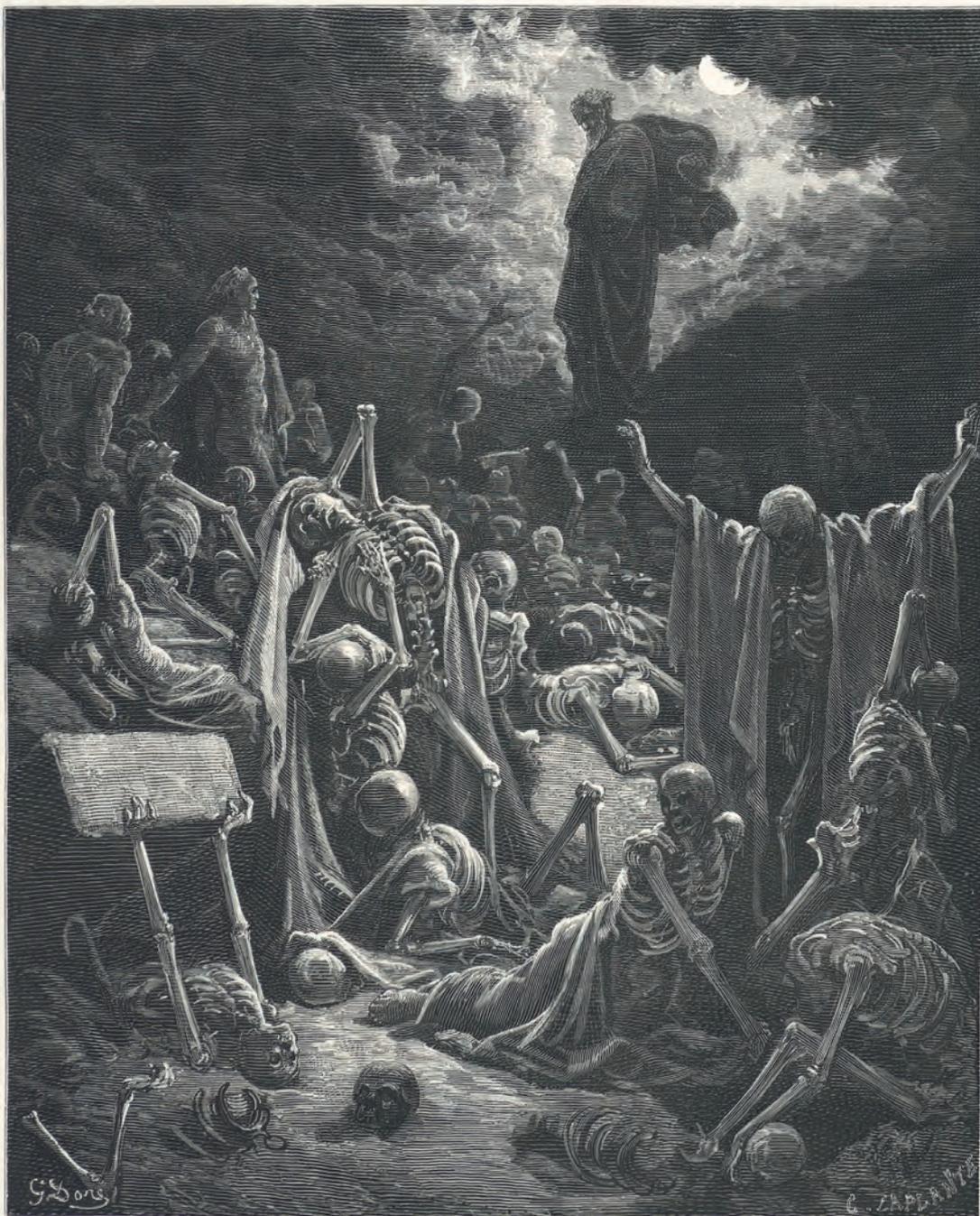
Dem Interesse am Dramatischen entspricht die Wahl der Vision von der Auferweckung Israels (**Ezechiel 37,1-14**) als Motiv. Der Prophet sah eine Ebene voller Gebeine von Verstorbenen Israels. Im Auftrag Gottes sprach Ezechiel die Gebeine an und setzte mit der Ankündigung Gottes, die Skelette zum Leben zu erwecken, das Geschehen in Gang. Das „Wort des Herrn“ (**Ezechiel 37,4**) bewirkt das, was es sagt, indem es ausgesprochen wird bzw. widerfährt. Gottes Geist kommt in die Gebeine und so werden sie nach und nach mit Fleisch und Haut überzogen. Doré steigerte die Dynamik des Ereignisses durch motivische Details. Man sieht ein Skelett, dessen Schädel abgetrennt an anderer Stelle liegt. Ein Skelett hebt seinen Grabstein empor. Andere Gebeine winden sich noch und man erahnt das allmähliche Lebendigwerden und Zu-Kräften-Kommen. Ein anderes Skelett breitet in Siegerpose seine Arme aus. Im Hintergrund erkennt man bereits vollständig mit Fleisch überzogene Menschen, die junge und kräftige Körper aufweisen. Andere Skelette strecken ihre Arme in Richtung Gott Vaters, der anthropomorph dargestellt ist. Auch die Helligkeitskontraste unterstreichen die Veränderung.

Diese prophetische Vision, die mit einer Audition des Wortes Gottes einhergeht, bezog sich einerseits auf die innergeschichtliche Erweckung Israels als Volk, indem es aus der Diaspora des Exils in das Heilige Land zurückkehren sollte (vgl. **Ezechiel 37,12.14; 39,23-29**). Andererseits wird die Wichtigkeit des Leiblich-Konkreten für das Heilshandeln Gottes unterstrichen. Die Hoffnungs-Perspektive insbesondere des Neuen Testaments hat die allgemeine Auferstehung der Toten, die in der Auferstehung Christi gründet, als zentralen Inhalt. Eine neue, überirdisch-unverwesliche Gestalt des Leibes wird erwartet und nicht etwa nur der Fortbestand einer leibfreien Seele (**1. Korinther 15,23.42-44**).

Literatur:

Keuchen, Marion: Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart, Göttingen 2016, S. 348–377

Doré, Gustave (Ill.): **La sainte bible. Trad. nouvelle selon la vulgate / par. J.-J. Bourassé et P. Janvier. Dessins de Gustave Doré. Ornementation du texte par H. Giacomelli**
Tours: Mame, 1874. Bd. 2
Bb graph.1874 03-2



VISION D'ÉZÉCHIEL.



Überraschende Hoffnung

Köder, Sieger (Ill.): Die Bibel.
Einheitsübersetzung. 7. Aufl.
Ostfildern: Schwabenverlag, 1997
B graph.1997 09
© Sieger Köder-Stiftung Kunst
und Bibel, Ellwangen
www.verlagsgruppe-patmos.de/
rights/abdrucke

Sieger Köder (1925–2015), württembergischer Priester und Künstler, galt als „Prediger mit Bildern“. Seit 1992 erschienen über zehn Auflagen der katholischen Einheitsübersetzung mit Illustrationen Köders. Dabei handelt es sich um Reproduktionen farbenprächtiger Gemälde.

Von den Erscheinungen des auferstandenen Christus faszinierte Köder insbesondere die Begegnung Maria Magdalenas mit Christus vor dem Grab (**Johannes 20,11-18**). Dies mag an der Dichte kommunikativer Elemente sowie an der Akzentuierung der Emotionen in dieser Erzählung liegen. Maria Magdalena weinte, sah und sprach zunächst mit zwei Engeln, dann mit Jesus selbst, den sie zunächst für den Gärtner hielt, schließlich mit den Jüngern Jesu. Köder griff die symbolträchtige Körperhaltung Maria Magdalenas auf: Sie beugte sich in die Grabkammer hinein und wandte sich dann zu Jesus um (**Johannes 20,11.14.16**). Fast abwehrend hält sie in Köders Darstellung eine Hand über ihren Kopf, während die Gestik von Augen und Mund die Überraschung bzw. das Staunen Maria Magdalenas artikulieren. Die Körperwendung und das Umlenken der Blickrichtung von der Grabkammer zum Auferstandenen deuten an, dass es hier zu einem umstürzenden und so nach natürlichen Maßstäben nicht erwartbaren Ereignis gekommen ist. Eindeutig wird die Situation durch die Anrede Maria Magdalenas: „Jesus sagte zu ihr: Maria!“ (**Johannes 20,16**). Indem der Gesehene sich zu erkennen gibt, kann das Gesehene eingeordnet werden. Erst so entsteht aus dem Sehen das Glauben.

Interessant sind Details in Köders Illustration. Die Grabhöhle wurde eingezeichnet in einen Friedhof, der mit Grabsteinen und Grabkreuzen eher an deutsche Sepulkralkultur als an das frühjüdische Brauchtum erinnert. Die Friedhofsmauer weist an einer Stelle, die mit der Struktur der Steine wie ein Totenschädel aussieht, einen Riss auf. Die Bildbotschaft zielt darauf ab, dass verstorbene Christen unter dem Zeichen des Kreuzes an dem Sieg des auferstandenen Christus über die Macht des Todes teilbekommen und in Hoffnung darauf begraben werden (vgl. **1. Korinther 15,23**). Auch die Blumen sowie die von Rot in Gelb und Blau übergehenden Farbstreifen am oberen Bildrand verstärken die Symbolkraft für die Hoffnung auf das ewige Leben.

Anderes Sehen

Illustrationen zur Bibel konnten auch als Lieferungswerk in Gestalt loser Bildkärtchen auf den Markt gebracht werden. Die 159 Bilder der vorliegenden Ausgabe erschienen in 40 Lieferungen und wurden dann in einer Holzdeckel-Kassette mit Textilschließen aufbewahrt. Verantwortlich für diese Ausgaben waren der fränkische Maler Gustav König (1808–1869), wegen seiner zahlreichen Reformations-Gemälde auch als „Luther-König“ bekannt, sowie der seit 1849 in München tätige Reproduktionsstecher Julius Caesar Thaeter (1804–1870).

Den Erscheinungen Jesu als Motiv widmeten diese Künstler im vorliegenden Bilderzyklus drei Kärtchen. Als Bildüberschrift fungiert dabei jeweils die Angabe des dargestellten biblischen Textabschnitts mit zugehörigem Summarium. Unter dem Bild wird ein den heilsgeschichtlichen Zusammenhang erläuternder Vers aus der Lutherbibel zitiert.

Der biblischen Chronologie entsprechend wurde dabei zuerst die Begegnung der drei Frauen mit den Engeln, die die Auferstehung Christi verkündeten, dargestellt (**Matthäus 28,1-6/Lukas 24,1-8**). Als Erläuterung erfährt das von Jesus in der Zeit vor der Kreuzigung bezeugte „Muss“ der Passion eine besondere Betonung (**Lukas 24,7**).

Die beiden anderen thematisch passenden Illustrationen betreffen einmal die dritte Erscheinung Jesu vor den Jüngern, dieses Mal am See Genezareth, zu dem die Jünger in ihrer temporären Orientierungslosigkeit zurückgegangen waren, um wieder Fischfang zu betreiben (**Johannes 21,1-14**). Korrespondierend wurde dem ein Zitat aus Jeremia 31,13 beigegeben, also aus einem Kapitel, in dem es um eine Perspektive über das Babylonische Exil hinaus bis hin zum Neuen Bund geht. Zum anderen nahmen die Künstler Bezug auf den zweifelnden Thomas, dem anders als den anderen Personen bei den Erscheinungen die Berührung des Auferstehungsleibes Christi gestattet wird (**Johannes 20,24-29**). Auf eine Gotteserkenntnis aufgrund der Erfahrung seines die Geschichte wendenden bzw. neu bestimmenden Handelns zielt auch das beigefügte Zitat aus Psalm 46,11 ab.

In allen drei Bild-Text-Kombinationen sind Sehen und Glauben verknüpft, jedoch nicht so, dass das Sehen wie in einem naturwissenschaftlichen Experiment die Ausgangsbasis intellektueller Analysen und Schlussverfahren wäre. Vielmehr liegt die Initiative stets bei Gott Vater bzw. Christus, die sich sehen und erfahren lassen und den vertrauten Erfahrungshorizont der Menschen durchbrechen.

Volksbibel. Bilder und Sprüche aus der Heiligen Schrift / hrsg. von Gustav König und Julius Thaeter Leipzig ; Dresden: Naumann, 1863–1869 B graph.1863 01

Die Frauen am Grabe des auferstandenen Herrn.
Matth. 28, 1-6.



Des Menschen Sohn muß überantwortet werden in
die Hände der Sünder und gekreuziget werden
und am dritten Tage auferstehen.
Luc. 24, 7.

Jesús erscheint den verammelten Jüngern.
Joh. 20, 26-29.



Seyd stille und erkennet, daß ich Gott bin.
Joh. 46, 11.

Jesu Erscheinung am See Genezareth. Joh. 21, 7.



Ich will ihr Trauern in Freude verkehren und sie
trösten und sie erstein nach ihrer Betrübniß.
Joh. 31, 13.



Auferstandener Christus als Blickfang

Luther, Martin (Übers.):
**Das Neue Testament unseres
 Herrn und Heilandes Jesu Christi.
 Mit erklärenden Anmerkungen
 von Paul Langbein, Pfarrer in
 Dettingen a.E. und andern evang.
 Geistlichen, und mit den besten
 bildlichen Darstellungen
 der bedeutendsten Künstler
 Leipzig: Vertriebsanstalt
 Christlicher Kunstwerke, 1900
 Ba graph.1900 07**

Die industrielle Buchherstellung führte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer exponentiellen Steigerung nicht nur der Bibelproduktion allgemein, sondern erweiterte und verbilligte auch das Angebot an bebilderten und verzierten Ausgaben. Zumeist für die häusliche Bibellese im Kreis der Familie gedacht waren Ausgaben mit kurzen textlichen Erläuterungen sowie Reproduktionen bekannter Gemälde zu biblischen Motiven, in diesem Fall zudem noch von frühen Photographien zur Lebenswelt im Heiligen Land. Durch rationalisierte Prägeverfahren wurde auch die Vielfalt inhaltlicher Motive für das Einbanddekor vergrößert. Häufig wurden nun sogenannte „redende Einbände“ produziert, deren inhaltliche Gestaltung unmittelbar auf den Buchinhalt oder einen wichtigen Aspekt desselben hinwies, während bis zum frühen 19. Jahrhundert meist kein direkter inhaltlicher Zusammenhang zwischen Einband und Buchblock bestand.

Das zentrale Motiv des in der Dampfbuchbinderei W. Zulauf, Leipzig, hergestellten Ledereinbands ist der auferstandene Christus im Strahlenkranz. Aufgegriffen wurde die Szene, in der Jesus am Ende seiner Erscheinungen vor den Jüngern seine Hände zum Segen erhob und anschließend zum Himmel erhoben wurde (**Lukas 24,50-51**). Die Wolken unter den Füßen Christi sollen den himmlischen Existenzstatus andeuten. Der Strahlenkranz ist in die Kreuzform der Mittelkartusche eingepasst, die sich aus floraler Ornamentik zusammensetzt. Gold- und Blindprägung wurden verknüpft, um Kontrast wie Reliefierung zu unterstreichen. Die Rahmenleiste weist Ranken- und Blütenschmuck auf und wird von vier Eckfeldern durchbrochen. Die rhombischen Eckfelder dienen als Einfassung für Medaillons, die vier ergänzende Motive aufweisen. Die Dreieinigkeit Gottes wird symbolisiert durch das Auge im Dreieck (Gottvater), das Kreuz für den Sohn Gottes sowie die Taube für den Heiligen Geist. Hinzu kommt rechts unten die Lutherrose, mit der auf die Profilierung der Erlösung aus der Gnade Gottes um Christi willen in der Reformation hingewiesen werden soll.

Die bildliche Aussage der Komposition dieses Einbandes ist auf das komplexe Wechselverhältnis von Kreuz und Auferstehung Christi bzw. von Wesen (Dreieinigkeit), Wirkung (Erlösung) und Zueignung (Bibel in der deutschen Übersetzung Luthers) ausgerichtet.

Die Bibel als generationenübergreifender Lebensbegleiter

Die Gewissheit der Auferstehung, wie sie in der biblischen Botschaft ihren Grund hat, konnte auch in indirekter Weise künstlerische Sichtbarkeit erhalten. Bibeln und Gesangbücher wurden – manchmal als die einzigen Bücher im Haushalt einer bäuerlichen Familie – überall hin mitgenommen. So stammt eine 1798 in Basel gedruckte großformatige Lutherbibel (Bb deutsch 1798 02) aus dem Vorbesitz deutscher Einwanderer in Amerika. Ein Jonathan Henninger trug für 1833 die Erwerbung dieser Bibel auf dem Titelblatt ein. Auf zwei Vorsatzblättern wurden handschriftliche Informationen aufgelistet über die 1832 erfolgte Hochzeit sowie die Geburt, Taufe und den Namen der acht Kinder, die zwischen 1835 und 1860 zur Welt kamen. Die Namen zweier Kinder deuten auf eine teilweise sprachliche Anpassung an das amerikanische Umfeld hin (Franklin Jacob; Citty Ann). Auch der Tod von vier Kindern bis 1872 wurde verzeichnet.

Bemerkenswert ist die nach der verwendeten Schriftart „Fraktur“ genannte Verzierung im Stil der Volkskunst der Pennsylvania-Deutschen („Pennsylvania Dutch Folk Art“). Zentrales Motiv ist eine Blüte in Herzform und darüber der kalligraphische Schriftzug „Die Heilige Biblia“. Auch die Eckstücke wurden floral gestaltet. Herz und Blumen in verschiedenen Variationen sind charakteristische Motive bäuerlich geprägter Malerei (vgl. Lumm, S. 8f. 50ff.). Bei der Bauernmalerei waren keine professionellen Künstler am Werk, sondern Mitglieder einer von Landwirtschaft und Handwerk geprägten Gesellschaft. Bei Büchern kommen anders als etwa bei Möbeln und anderen Alltagsgegenständen die kalligraphischen Textelemente hinzu, die durch den Besitzvermerk individualisierend wirken. Speziell in Bibeln findet man häufig Listen von Einträgen zu Familienereignissen wie Hochzeiten, Taufen und Todesfällen – allerdings meist nicht über mehr als zwei Generationen hinweg. Die Besitzer sahen Vermerke zu ihrem direkten familiären Umfeld in ihren persönlichen Bibeln gut aufgehoben. Dabei ging es um den Ausdruck von Dank, aber auch im Fall der Sorge darum, in Gottes Wort Trost und bei Gott selbst, auf den die bibelzentrierte Frömmigkeit zielte, die erhoffte Hilfe zu finden. Gott stellt den bleibenden Bezugspunkt inmitten aller biographischen Umbrüche dar. Die sukzessiv und in einem Interaktionsverhältnis zur Bibel eingebrachte Kunst weiß um den Gott, der Herr über Leben und Tod ist, der Segen (Geburten, Hochzeit) und Hoffnung (auch im Hinblick auf die genannten Verstorbenen) zukommen lässt.

Literatur:

Herrmann, Christian: Zweifache Beheimatung. Bauernmalerei an Erbauungsliteratur; in: WLB-Forum 23 (2021), 2, S. 18–22, bes. S. 18

Lumm, Rudolf: Volkskunst Bauernmalerei. Ein Lehrgang der Maltechniken und Stilrichtungen der verschiedenen Landstriche, Stuttgart 1995

Orth, Richard L.T.: Folk religion of the Pennsylvania Dutch. Witchcraft, faith healing and related practices, Jefferson, NC 2018, S. 232–243

**Luther, Martin (Übers.): Biblia, Das ist: Die Gantze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments, Verteutschet / herausgegeben durch M. Friedrich Battier und M. Theodor Gernler
Basel: Thurneysen, 1798
Bb deutsch 1798 02**

Moses Peter ist geboren den 8ten May 1860
und gekauft von Herrn V. Schindel



Sidion starb den 3ten July 1835 im Alter von
grade 4 Wochen

Sarah Maria starb den 25ten März 1852
im Alter von 1 Jahr 1 Monat und 4 Tage

Moses Peter starb den 11ten August 1860
im Alter von 3 Monat und 3 Tage.

Kittie, Ann, starb den 3ten Tag Febrary im Jahr
1876, ihr Alter war, 24 Jahr 4 Monat und 24 Tage

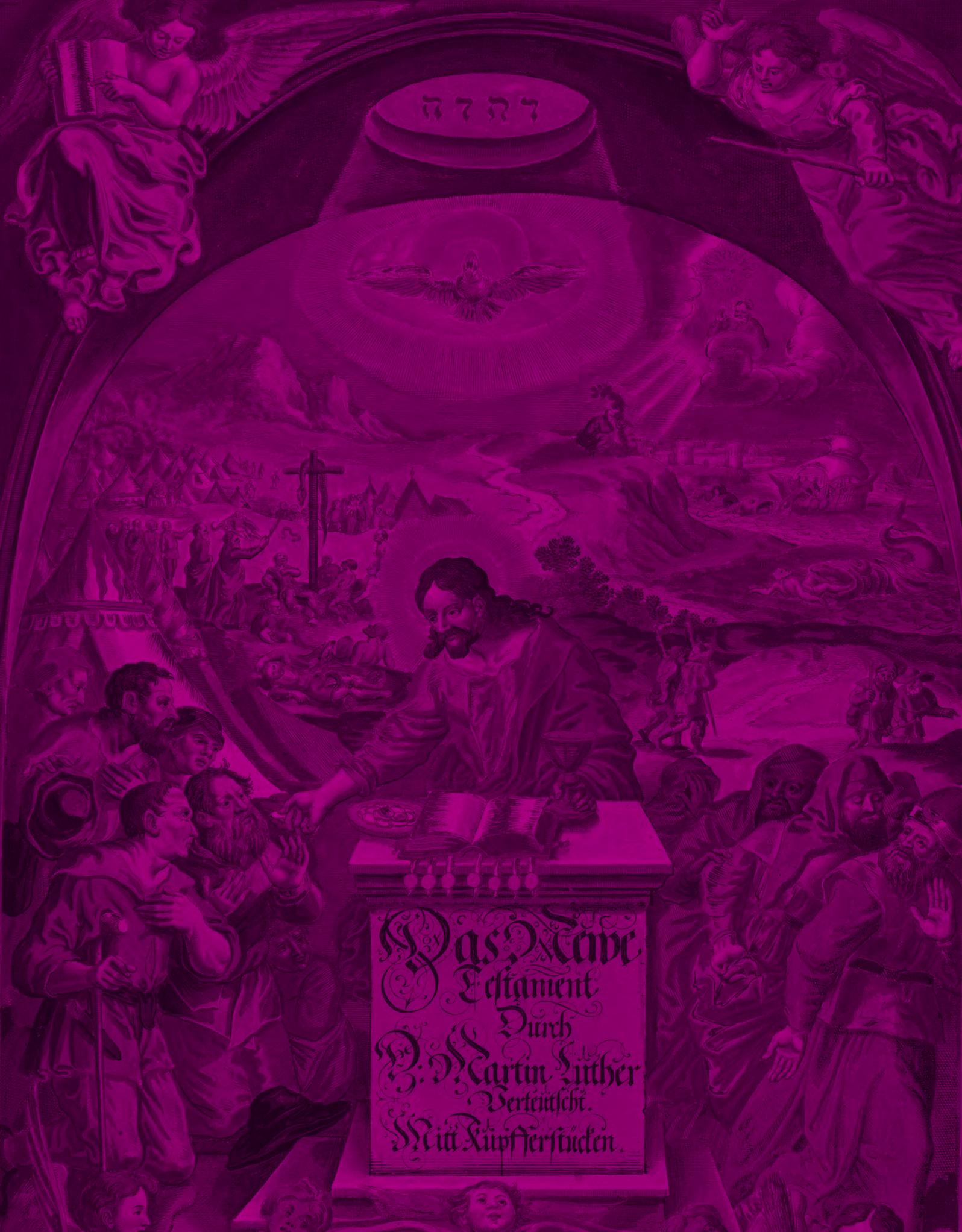


Entmachtung des Todes als Ausweis der Messianität Jesu

Johannes-Zyklus. Mit Holzstichen von Isolde Schlösser und Texten von Karl Kaufmann
 Cleeborn: I. Schlösser, 1997
 Bg graph.1997 01
 © Isolde Schlösser 2021

Die württembergische Künstlerin Isolde Schlösser (* 1946) widmete Johannes dem Täufer den überwiegenden Teil ihres Johannes-Zyklus aus 26 Holzstichen, die in einer Kassette aus Erlenholz aufbewahrt werden. Das Gesamtensemble aus Druckgraphiken, Schriftkunst von Karl Kaufmann, Büttenpapierbögen und Kassette bildet ein Künstlerbuch, dessen erstes von 35 Exemplaren hier signiert vorliegt. Johannes der Täufer bereitete mit seiner Verkündigung und seinen Taufhandlungen, aber auch mit seinen direkten Hinweisen das Heilswirken Jesu vor. Zwei seiner eigenen Jünger schickte er zu Jesus zur Klärung der Frage, ob er der erwartete Messias sei (**Lukas 7,18-20**). Jesus zählt dann als Ausweis seiner Messianität das auf, was als Wunder bzw. Verkündigung sinnlich erfahrbar, sicht- und hörbar ist. Der Holzstich verbindet die Einzelaspekte zu einem motivischen Konglomerat; immerhin sind Umrisse von Menschen, auch ausschreitende Beine und vielleicht Augen zu erkennen.

Zu den Wundertaten gehört auch die Auferweckung von Toten (**Lukas 7,22**). Diese ist nicht mit der allgemeinen Auferstehung der Toten am Ende der Tage zu verwechseln (**Offenbarung 20,11-14; Johannes 5,28f.**). Allerdings wäre die Totenaufweckung von Menschen, die dann einige Zeit auf der Erde leben und später erneut sterben, nicht möglich ohne die göttliche Allmacht, die die Grenzen von Raum und Zeit, von Vergänglichkeit und Krankheit überwindet. Jesus war sich bei aller Popularität der Wunderheilungen der Anstößigkeit seines Tuns bewusst (**Lukas 7,23**). Die Auferweckung von Toten ist der Gipfelpunkt der Heilungen, die bei Blinden, Tauben, Lahmen, Aussätzigen bereits als unheilbar geltende Krankheiten bzw. Behinderungen betrafen. Die Tatsache der Durchbrechung bisher empirisch verifizierter, naturgesetzlich messbarer Zusammenhänge anzuerkennen, brachte die provozierende Zumutung mit sich, die Existenz Gottes zuzugestehen und das in der ganz konkreten Identifikation mit dem Fleisch gewordenen Sohn Gottes. Das Gott-Sein Gottes und die Macht über den Tod – sichtbar geworden in Wundern bis hin zur Auferweckung von Toten – bedingen einander. Nur wenn der Tod als der letzte Feind entmachtet ist, herrscht Gott „über alles und in allem“ (**1. Korinther 15,26.28**).



ה ד ה ה



Das Neue
Testament
Durch
D. Martin Luther
Verfüßt.
Mit Kupferstücken.

11.

„Und er sah den Geist Gottes ...“

(Matthäus 3,16)
Heiliger Geist und
Dreieinigkeit

Der Heilige Geist kam bei der Taufe Jesu durch Johannes auf ihn herab. Im Heiligen Geist bleibt der auferstandene Christus in der Gemeinde gegenwärtig und wirksam. Er macht sich in den Sakramenten konkret fassbar und gibt am Heil Anteil. Mit Pfingsten beginnt die Kirche zu bestehen. Gott begegnet fortan als dreieiniger Gott. Punktuell machte er sich als solcher auch schon zuvor sichtbar.

Die Augen des HEYLN
sehen nach dem Glauben
Jer. 31. 3.

Dis ist der Fels auff den
Die weder Welt noch Höll
Es ist kein ander Heyl noch
In dem der Heeligkeit
Da in Bewissens Ruh
Als nur allein der Nahm



die wahre Kirch gegründet
noch Satan über windet
Nahm den Menschen geben
man so versichert ist
und Friede man kan leben
des Heylands Jesu Christ



In deinem Licht sehen wir das Licht
In bin der Weg die Wahrheit u. das Leben
wer niemand kompt zum Vater
der de durch mich
Pf. 35. v. 10. Joh. 14. v. 6.



Stade gedruckt und zu finden bey Rudolff Hoffer, 1714.

Christus als Grund der Kirche

Luther, Martin (Übers.):
**Das Neue Testament Unsers Herrn
 und Heylandes Jesu Christi
 verdeutscht. Nebst Kurtzen
 Capitel-Summarien und nöthigen
 Parallelen**
 Hamburg: Hoffer, 1716
 B deutsch 1716 05

Der dänische König Friedrich IV. (1671–1730) unterstützte die Anliegen des Pietismus durch die Gründung der Dänisch-Halleschen Mission in der indischen Kolonie Tranquebar. Daher ist es nicht verwunderlich, dass das erbauliche Frontispiz dieser Hamburger Ausgabe des Neuen Testaments ein Porträt gerade dieses auch über Schleswig-Holstein herrschenden Fürsten enthält. Der Revision der Hamburger Lutherbibeln lag eine 1711 in Stade gedruckte Ausgabe zugrunde, was die Aufnahme der Stadtansicht Stades erklärt.

Die übrigen Motive verknüpfen Aspekte des zweiten und dritten Glaubensartikels. Pfingsten gilt als Geburtstag der Kirche. Der Heilige Geist sammelt die Gemeinde, eignet Heil zu (vgl. **Apostelgeschichte 2,37-42**), lehrt (**Johannes 14,26**). Aber ihren Grund hat die Kirche in Christus und seinem Heilswerk. Aus der Predigt des Apostels Petrus vor dem Hohen Rat griff der Kupferstecher A. Westphalen die Bau-Metaphorik auf. Jesus Christus ist der Stein, der von den Anführern Israels verworfen, dann aber zum Eckstein wurde (**Apostelgeschichte 4,11**) – was nur bei einem größeren Bauwerk Sinn macht. Das Bild zeigt ein Kirchengebäude auf einem Fels, vor dem das Kreuz Christi steht. Das erinnert auch an den Hügel Golgatha, auf dem Jesus gekreuzigt wurde. Der Fels veranschaulicht die Unüberwindbarkeit der Kirche, von der auch in Matthäus 16,18 die Rede ist. Es entspricht den Anliegen Luthers, dass der Fels statt auf Petrus (**so in Matthäus 16,18**) – und damit indirekt das Papstamt – auf Christus bezogen wird. Das reformatorische „Allein“ wird im dritten Satz aufgenommen und im zweiten mit einem Zitat aus **Apostelgeschichte 4,12** gegen alle denkbaren Alternativen zu Christus als Heiland abgegrenzt. Die Zentrierung auf Christus kommt auch im Ich-bin-Wort aus **Johannes 14,6** zum Ausdruck; dieser Vers erscheint auf der vom Betrachter aus gesehen rechten Seite der aufgeschlagenen Bibel zu Jesu Füßen. Auch hier geschieht eine Verknüpfung mit dem dritten Artikel. Auf der anderen Seite der Bibel wird die Erleuchtung als durch Gott gewirkte geistliche Erkenntnis thematisiert: „In deinem Licht sehen wir das Licht“ (**Psalms 36,10**). Die Bibel zeugt von dem Geschehen und das Licht Gottes, durch das die Menschen zum sehenden Erkennen instandgesetzt werden, ist nicht an der Bibel vorbei zugänglich.

Der gekreuzigte Christus als Mitte des Felsens, auf dem die Kirche steht und durch den sie besteht, ist der Blickfang des Bildes. Dass das Betrachten jedoch immer auch ein Betrachtet-Werden ist, deutet das Auge Gottes am oberen Bildrand an. Anthropomorph sind die Augen Gottes auf den Glauben des Menschen ausgerichtet (**Jeremia 5,3**; **ursprüngliche Übersetzung Luthers**). Durch Bildbetrachtung und anschließendes Lesen bzw. Hören der im Bild ausgedrückten Botschaft der Bibel kommt es zu einer den Glauben stiftenden Begegnung mit Gott.

Dreieinigkeit und zwei Naturen Christi

Dieser Ausgabe der Zürcher Bibel wurden die für den reformierten Gottesdienst charakteristischen Psalmlieder beigegeben. Der Kupfertitel des Schweizer Kupferstechers Johann Georg Seiller (1663–1740) fokussiert in der Tradition calvinistischer Theologie die göttliche Dreieinigkeit auf die Person und das Heilswerk Christi. Die weibliche Figur stellt eine Allegorie auf die Trinität dar. Sie schwebt auf Wolken, ist dem Betrachter mit gütigem Gesichtsausdruck zugewandt und bewegt sich auf diesen zu. Auf dem Haupt sitzt die Taube als Symbol des Heiligen Geistes und dahinter das Dreieck als Symbol sowohl der Trinität insgesamt als auch Gott Vaters. Auffälliger gestaltet sind die Symbole für den Sohn Gottes. Das heilstiftende, die Sündenvergebung eröffnende Wirken begründet Christi Titel als „Lamm Gottes“ (**Johannes 1,29**; vgl. **Jesaja 53,7**). Dieses Lamm ist jedoch allein imstande, das apokalyptische Buch mit sieben Siegeln zu öffnen (**Offenbarung 5,1.3.6-7**). Die Öffnung der Siegel bringt innergeschichtliche Heimsuchungen der Menschheit mit sich, um diese zur Umkehr zu rufen (**Offenbarung 6,1ff.**). Insofern steht das Lamm sowohl für die Erniedrigung des Sohnes Gottes als auch für den hoheitlichen Status als Richter.

In langwierigen Auseinandersetzungen einigte sich die frühe Christenheit, insbesondere im 4. und 5. Jahrhundert n.Chr., weitgehend auf Formulierungen, mit denen die komplexen Binnenbeziehungen Gottes sprachlich zumindest angedeutet werden konnten. Dabei ging es darum, zwischen den Personen der göttlichen Dreieinigkeit bzw. zwischen der göttlichen und menschlichen Natur Christi einerseits zu unterscheiden, andererseits deren Einheit – zumal im Wirken nach außen – zu betonen. Personen wie Naturen durchdringen sich, sind aber nicht identisch. In gewisser Weise vertritt die allegorische Figur die Einheit: „Ich und der Vater sind eins“ (= eines, nicht einer) (**Johannes 10,30**). Die Symbole der göttlichen Personen im Kupferstich tragen den unterscheidenden (aber nicht trennenden) Formulierungen der Evangelien Rechnung, z.B.: „Vom Vater bin ich ausgegangen und in die Welt gekommen; ich verlasse die Welt wieder und gehe zum Vater“ (**Johannes 16,28**).

Das ganze Neue Testament unsers Herren und Heylands Jesu Christi. Recht grundlich nach der Griechischen Hauptsprache verteutschet. Mit jeder Capitel kurzen Summarien und dero richtigen Abtheilungen
Zürich: Bodmer, 1718
B deutsch 1718 07



Das Neue Testament
unseres Herrn Jesu Christi.
Zürich in der Bodmerischen
Druckerey

I.G. Seiller sc.

Geistgewirkte Gegenwart Christi im Abendmahl

Die Illustrationen der von 1625 bis 1627 separat erschienenen „Icones biblicae“ wurden von den Erben des Straßburger Druckers Lazarus Zetzner (1551–1616) in eine großformatige Lutherbibel aufgenommen. Neu hinzu kamen drei Kupfertitel, nämlich das Gesamttitelblatt sowie die Zwischentitelblätter vor den Propheten und vor dem Neuen Testament. Das hier vorliegende Exemplar des Teilbandes mit dem Neuen Testament ließ der nicht näher bekannte erste Besitzer sorgfältig kolorieren.

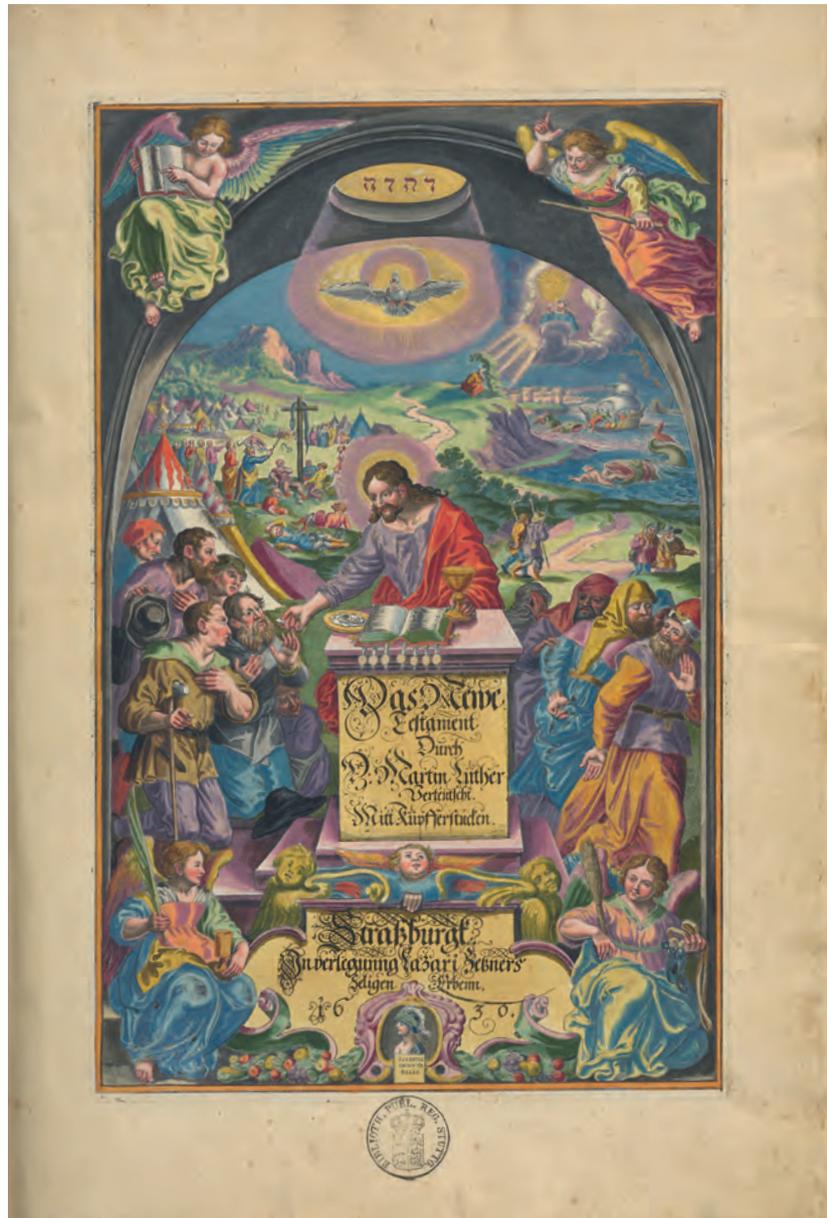
Matthaeus Merian der Ältere (1593–1650) verstand es, komplexe theologische Zusammenhänge in aussagekräftige Bildelemente zu übersetzen. Der Kupfertitel vor dem Neuen Testament stellt nicht die Begründung des Heils (Kreuz und Auferstehung Christi), sondern dessen sakramentale Zueignung in der Austeilung des Abendmahls in den Mittelpunkt. Das Abendmahl wurde zurückgeführt auf das letzte gemeinschaftliche Mahl Jesu mit seinen Jüngern am Gründonnerstag, bei dem Jesus ein Dankgebet sprach (daher „Eucharistie“; **Lukas 22,17**). Obwohl in der Abendmahlsliturgie geistliche Würdenträger aktiv sind, bleibt Christus im „Herrenmahl“ das eigentlich handelnde Subjekt. Mit Brot und Wein wird Anteil gegeben am Leib und Blut Christi (**1. Korinther 11,23-25**). Indem der Kupfertitel Jesus Christus als den präsentiert, der mit den Abendmahls Gaben letztlich sich selbst und sein Heilswerk je „für euch“ austeilte, artikuliert Merian die Selbst-Vergegenwärtigung Christi (Realpräsenz).

Die Spanne zwischen dem Damals des Mahls Jesu mit den Jüngern bzw. von Tod und Auferstehung Jesu und dem jeweiligen Heute des Gottesdienstes wird überbrückt durch den Heiligen Geist. Die Taube, die Merian über Jesus schweben lässt, kam schon als sichtbare Gestalt des Heiligen Geistes bei Jesu Taufe durch Johannes den Täufer auf ihn herab und begleitete die Offenbarung Jesu als Sohn Gottes (**Matthäus 3,16-17**). In der Abschiedsrede Jesu vor seinen Jüngern wurde die Aussendung des Heiligen Geistes angekündigt, um die Kommunikation und Begegnung zwischen Gott und Mensch in einer veränderten Form fortzuführen (**Johannes 16,13-15**).

Das Buch mit den sieben Siegeln, das Merian auf dem Altar platzierte, deutet die universale Adressierung des Heilsgeschehens an. Über den, der dieses Buch zu öffnen würdig ist, wird verkündet: „Du wurdest geschlachtet und hast mit deinem Blut Menschen für Gott erworben aus allen Stämmen und Sprachen, aus allen Nationen und Völkern“ (**Offenbarung 5,9**). Der Neue Bund, von dem in der Einsetzung des Abendmahls die Rede ist (**1. Korinther 11,25**), basiert nicht auf ethnischen oder kulturellen Voraussetzungen, sondern allein auf der je individuellen Beziehung zu Jesus Christus, wie sie im Abendmahlsritus zum Ausdruck kommt. Merian unterstrich mit Gestik und Körperhaltung der Menschengruppe zur Rechten Jesu die Sehnsucht, Dankbarkeit und Empfangsbereitschaft als emotionale Gestalt des Glaubens. Die teils eher einfache Kleidung sowie die Krücke des jungen Mannes im Vordergrund mag auf die Berufung der „Mühseligen und Beladenen“ anspielen (**Matthäus 11,28**). Gerade der Anspruch Jesu, das „Brot des Lebens“ zu sein, von dem man – wie beim Abendmahl – im Glauben essen kann, führte zu seiner Ablehnung durch die Juden (**Johannes 6,48-52**). Die Christologie und die Dreieinigkeit stellen bis heute den Hauptstreitpunkt zwischen Christentum und Judentum dar. Merian zeichnete Vertreter des Judentums zu Jesu Linken in dementsprechend abweisender Gestik.

Im Hintergrund wurden zwei alttestamentliche Szenen dargestellt, die das Neue Testament als Hinweise auf das spätere Heilswirken Christi erschließt. Es ist die Rettung aus der Schlangenplage durch den Blick auf die in diesem Stich als

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



Schlange um ein Kreuz hängende Eherne Schlange (**Numeri 21,8f. / Johannes 3,14**). Um Errettung geht es auch bei der Jona-Erzählung, wobei Merian Gott Vater als Initiator des Geschehens anthropomorph in den Wolken zeigt. Die drei Tage vom letzten Abendmahl am Gründonnerstag bis zur Auferstehung am Ostersonntag (Triduum) sind das „Zeichen des Jona“ (**Matthäus 12,40-41**). Merians Bildbotschaften sind detailreich und stützen sich auf symbolische Elemente. So positionierte Merian den Altar unter einem Architekturbogen. Durch eine Öffnung fallen Lichtstrahlen vom Tetragramm des hebräischen Gottesnamens (Jahwe) auf die Taube des Heiligen Geistes. Die Architekturelemente weisen die Kirche als gegenwärtigen Ort der Heilsgeschichte aus. Die Verknüpfung von Gottesnamen und Taube bedeutet, dass Gott ganz und in gleichbleibender Identität durch den Heiligen Geist unter den Menschen im Hier und Jetzt wirkt.

Literatur:

Strohm, Stefan: Die Kupferbibel Matthäus Merians von 1630, Stuttgart: Müller und Schindler, 1985

Sakramentale Sichtbarkeit Gottes

Diese Neuausgabe der katholischen Ulenberg-Bibel wurde vom Straßburger Fürstbischof und Kardinal Armand Gaston Maximilien de Rohan (1674–1749) veranlasst. Mit ihren von Jesuiten verfassten Summarien war sie Teil von Rohans Bemühungen um eine allmähliche Rekatholisierung Straßburgs nach dem unter König Ludwig XIV. erfolgten Anschluss der Stadt an Frankreich. Ein Frontispiz zeigt die Silhouette Straßburgs und der Individualname der Bibel sollte die Identifikation der städtischen Bevölkerung mit dem Katholizismus unterstützen. Das Zwischentitelblatt für das Neue Testament ist in diesem Exemplar vorne eingeklebt und betont die konfessionellen Bezüge.

Der von dem sonst nicht näher bekannten Künstler A. D. Danneker stammende Kupferstich stellt den auferstandenen Christus in den Mittelpunkt einer Portalarchitektur. Er entsteigt gerade dem Grab und die Wächter weichen erschreckt zurück (**Matthäus 28,4**). Darunter erkennt der Betrachter eine detaillierte Kreuzigungsszene und dazu flankierend die Evangelistensymbole in Zweiergruppen. Als dezidiert katholisch weist sich das Titelblatt jedoch aus durch die kleineren, in Medaillons oder Seitennischen eingerahmten Bilder, die als Einfassung des zentralen Motivs fungieren. Es handelt sich um Darstellungen der sieben Sakramente der katholischen Kirche.

In gerader Linie über dem gekreuzigten und auferstandenen Christus erkennt man eine Monstranz mit einer Hostie. Die Eucharistie wird durch diesen liturgischen Gegenstand repräsentiert und nicht z.B. durch einen Kelch, den Ritus der Mundkommunion oder das letzte Abendmahl Christi mit den Jüngern. Dadurch hebt der Künstler ab auf die auch nach der Messe bleibende Gegenwart Christi in den wesensmäßig veränderten Elementen (Transsubstantiation) und unterstreicht damit – neben der Siebenzahl – die konfessionelle Differenz zum lutherischen Verständnis der Realpräsenz. Auf der vom Betrachter aus linken Seite werden von oben nach unten szenisch dargestellt: Taufe, Buße/Beichte, Priesterweihe. Dem entsprechen auf der rechten Seite Firmung, Krankensalbung, Ehe.

Bei Taufe (**Matthäus 28,19**) und Abendmahl ist der Zusammenhang von göttlicher Einsetzung bzw. Verheißung und sinnlich wahrnehmbarem Zeichen (Wasser; Brot und Wein) am deutlichsten erkennbar und ökumenisch unumstritten. Die Sakramente machen das „Geheimnis des Glaubens“ sicht- und erfahrbar (**1. Timotheus 3,9.16**: „sacramentum“ als Übersetzung der Vulgata für das griechische „mystērion“). Gerade an den Sakramenten wird deutlich, dass nach biblischem Verständnis Gott nicht in unnahbarer Abstraktheit und Ferne verharrt, sondern sein unsichtbares Wirken an sichtbare Elemente bindet. Dadurch lässt sich Gott indirekt sehen und macht seine Gegenwart konkret.

Der Künstler brachte die wirksame Zugewandtheit Gottes in den Sakramenten auch durch das an den oberen Bildrand gesetzte Symbol für Gott Vater zum Ausdruck (Auge im Dreieck).

Die Catholische Straßburger Bible oder Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments. Nach der gemeinen Lateinischen und von der heiligen Kirchen bewehrten Übersetzung

Straßburg: Kürßner und Silberling, 1734

Bb deutsch 1734 01



Pfingsten als Geburtstag der Kirche

Apostol ce are întru sine, faptele și poslaniile apostolilor, ce să citesc în biserică tot anul. Acum de iznoavă tipărit, și cu mai bune îndreptări diortosit și adăogit, așăzat după urmarea celui grecesc [...]

**București: Metropolitan, 1784
Ba rumän.1784 01**

In offiziellem Auftrag der Rumänisch-Orthodoxen Kirche wurde eine Separatausgabe der Apostelgeschichte in rumänischer Sprache gedruckt. Die Verbundenheit mit anderen orthodoxen Kirchen des slawischen Sprachraums motivierte bis 1862 zur Verwendung der kyrillischen Schrift, die in dieser Ausgabe mit bibliophilem Rot-Schwarz-Druck erscheint. Die Holzschnitt-Titelbordüre setzt sich aus 17 kleineren, figürlichen Szenen zusammen. Die Evangelistensymbole in Medaillons zieren die Ecken. Das mittlere der drei oberen Bilder zeigt Christus mit dem Kreuz und Gott Vater mit dem Zepter, wie sie gemeinsam auf die Weltkugel ihre Hand legen. Die Weltkugel ist als ikonographisches Attribut sowohl für die Darstellungen Christi als Weltheiland (Salvator mundi) als auch für Gott als Schöpfer bekannt. Über beiden schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Dem stellte der Künstler die Auferstehung Christi und die Aussendung der Apostel zur Mission (**Matthäus 28,18-20**) zur Seite. Letzteres war neben der Ausgießung des Heiligen Geistes die Voraussetzung für das Agieren der früheren Jünger Jesu, von dem die Apostelgeschichte (**1,8; 2,14**) berichtet.

Die Bilder auf den beiden Seitenleisten betreffen, soweit sie eindeutig identifizierbar sind, überwiegend Aspekte des Lebens Jesu, wie sie in den Evangelien erzählt werden. Klar zuzuordnen sind vom Betrachter aus gesehen auf der linken Seite das Schweiß Tuch Jesu und der zwölfjährige Jesus im Jerusalemer Tempel (**Lukas 2,41-52**). Dazwischen wurden vielleicht das Begräbnis Marias, die Beschneidung Jesu mit dem Zeugnis von Simeon und Hanna (**Lukas 2,21-40**), die Salbung Jesu durch die Sünderin (**Lukas 7,36-39**) dargestellt. Auf der anderen Seite lassen sich erkennen: Begräbnis Jesu, Kreuzigung, Verklärung Jesu (**Matthäus 17,1-9**), Weihnachten und drei Könige, Verkündigung an Maria (**Lukas 1,26-38**). Mit der durch den Heiligen Geist gewirkten Schwangerschaft der Jungfrau Maria (**Matthäus 1,18**) schließt sich der Kreis zu den mittleren Bildern.

Die Apostelgeschichte als Erzählung über die Anfänge der christlichen Gemeinde ist Zeugnis vom Wirken des Heiligen Geistes (vgl. **Apostelgeschichte 2,33.38; 4,8**). Gegenstand der Missionspredigt der Apostel war die Person und das Werk Christi (z.B. **Apostelgeschichte 3,13ff.; 4,10-12; 13,17-41**). Zeugnisartige Kraft erlangte diese Predigt aber durch den Heiligen Geist (**Apostelgeschichte 5,32**). Die Apostelgeschichte entfaltet, inwiefern Pfingsten der Geburtstag der Kirche ist. Kirche ist der Ort bzw. das Geschehen, an dem bzw. durch das Jesus als Heiland der Welt zu den einzelnen Menschen gelangt und ihr persönlicher Retter wird. Genau diese Botschaft vermittelt die Komposition des Titelblattes, das die Apostelgeschichte (und nicht eine Ausgabe der Evangelien) einleitet.

Einheit durch den Heiligen Geist

Die populäre katholische Allioli-Bibel wurde auch in den USA zum Gebrauch durch deutsche Einwanderer nachgedruckt. Die vorliegende Volksausgabe enthält auch Einsteckseiten, in die von den ersten Besitzern persönliche Familienbilder montiert wurden. Volkstümlich wurde diese Bibel vor allem durch die zahlreichen Holzschnitte verschiedener Künstler, wobei Christian Ruepprecht (1815–1900) stark vertreten ist.

Die Darstellung zum Pfingstgeschehen stammt allerdings von dem Leipziger Holzschnitzer Johann Gottfried Flegel (1815–1881). Der Künstler zog mehrere Aspekte motivisch zusammen. Der Heilige Geist kam herab als Kraft von oben (**Apostelgeschichte 1,8**). Einige der Apostel strecken im Bild ihren Kopf nach oben, bereit zum Empfangen. Die individuelle Berührung und Bevollmächtigung durch den Heiligen Geist wird zeichenhaft sichtbar durch Zungen, die sich auf einen jeden Apostels Kopf niederlassen (**Apostelgeschichte 2,3**). Zungen stehen als Sprechorgan zugleich für die verschiedenen Sprachen der in Jerusalem versammelten Volksgruppen. Deren Sprachen begannen die Apostel durch die Kraft des Heiligen Geistes zu reden (**Apostelgeschichte 2,4**). Die formale Vielfalt der Sprachen ging dabei einher mit der inhaltlichen Identität und Verständlichkeit der Botschaft: „[...] wir hören sie in unseren Sprachen Gottes große Taten verkünden“ (**Apostelgeschichte 2,11**). Während die Bibel als Reaktion der Volksmenge Bestürzung, Erstaunen, Ratlosigkeit, Spott erwähnt (**Apostelgeschichte 2,6-7.12-13**), fügte der Künstler mit der Körperhaltung der Figuren (insbesondere bei den Frauen) noch demütige Ergriffenheit bzw. anbetende Hingabe zu. Zwei Personen umarmen sich. Ein Apostel, wohl Petrus, scheint im Begriff zu sein, mit seiner Verkündigung zu beginnen (**vgl. Apostelgeschichte 2,14ff.**). Zwei Spötter sind im Hintergrund leicht zu erkennen.

Pfingsten lässt sich als heilsamer Gegenpol zum Turmbau zu Babel (**Genesis 11,1-9**) begreifen. Die Hybris der Menschen führte zu Spaltung, Zerstreung und gegenseitigem Unverständnis. Dagegen sollte sich die Gemeinde derer, die die Pfingstpredigt – geistgewirkt – „mitten ins Herz“ traf (**Apostelgeschichte 2,37**), aus unterschiedlichsten Nationen und Sprachgruppen zusammensetzen, die in und durch Christus verbunden waren. Der Künstler stellte mit der Dramatik der Szenerie das Wunderhafte des Geschehens heraus und verwahrte sich gegen eine ethisierende Verkürzung, etwa im Sinne einer allgemeinen Aufforderung zur Völkerverständigung. Text- und Bildbotschaft verdeutlichen, dass das Verbindende zwischen den Völkern nicht ohne weiteres verfügbar ist oder eingefordert werden kann, sondern vom bzw. mit dem Heiligen Geist geschenkt wird und seinen Ort in der Kirche hat.

Allioli, Joseph Franz von (Übers.):
Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Illustrierte Volksausgabe, enthaltend den vom apostolischen Stuhle approbirten vollständigen Text [...]
 Philadelphia, Pa.: Potter, ca. 1885
 Ba graph.1885 01



Herrn allezeit vor meinen Augen; denn er ist mir zur Rechten, damit ich nicht wankte. Ps. 15, 8.

26. Darum freuet sich mein Herz und frohlocket meine Zunge; und auch mein Fleisch wird ruhen in der Hoffnung;

27. denn du wirst meine Seele nicht in der Unter-

welt lassen und deinem Heiligen nicht zu sehen geben die Verwesung.

28. Du thust mir kund den Weg des Lebens, wirst mir Freude geben vollauf durch dein Angesicht.

29. Ihr Männer, Brüder! Laßet freimüthig zu euch reden von dem Erzvater Dav. d. Er ist ge-



Gott im Singular und Plural

Domizlaff, Hildegard (Ill.): Holz-
schnitte zur Bibel
Christ heute, Reihe 2,10
Einsiedeln: Johannes-Verlag, 1952
B graph.1952 82
© Johannes Verlag Einsiedeln 2021

Hildegard Domizlaff (1898–1987) widmete sich als katholische Konvertitin überwiegend der christlichen Kunst, vor allem in der Innenausstattung von Kirchen sowie für liturgische Geräte. Nicht unmittelbar in kirchlichem Auftrag entstanden ihre Holzschnitte zur Bibel, von denen etliche im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. Eine Auswahl von 43 Illustrationen konnte nach dem Krieg in einem Schweizer Verlag publiziert werden, wobei die zugehörigen biblischen Textabschnitte eingefügt wurden.

Die Holzschnitt-Technik erlaubte Domizlaff die Konzentration auf das Wesentliche. Zugleich wurde atmosphärisch der Eindruck von Klarheit und im Inhalt begründeter Ernsthaftigkeit vermittelt. Das gilt auch für den Holzschnitt zu Genesis 18,1-8. Dieser Text galt bereits den Kirchenvätern als Spur der Dreieinigkeit Gottes (vestigium trinitatis) im Alten Testament. Dies liegt am Wechsel von Singular- und Pluralformen in der Beschreibung wie in der Anrede Gottes begründet. Jahwe erschien Abraham (Singular), jedoch in Gestalt von drei Männern (Plural), die ihm bei den Eichen von Mamre begegnen. Abraham sprach die drei Männer als „Mein Herr“ an (Genesis 18,3), bietet ihnen mit der Anrede „ihr“ frisch zubereitetes Essen an (Genesis 18,4-5). Der Holzschnitt zeigt Abraham zunächst so, dass er sich ehrfürchtig zu Boden wirft (Genesis 18,2), dann beim Hereintragen des frisch geschlachteten Kalbs als Ergänzung zu den bereits aufgetischten Brotfladen. Die Brote weisen Einkerbungen in Kreuzform auf. Am rechten Rand des Bildes sieht man Abrahams Frau Sara, wie sie über die angekündigte Schwangerschaft lacht (Genesis 18,12). Das Bild kann nicht das sprachliche Wechselverhältnis von Einheit und Dreiheit artikulieren. Wohl aber kommt im teilweisen Segensgestus der drei Männer mit dem Nimbus zum Ausdruck, dass es genau der ehrfurchterregende Gott ist, der sich den Menschen, hier speziell Abraham und Sara, zuwendet. Domizlaff scheint den knienden Abraham sogar den Saum des Gewandes einer der Männer berühren zu lassen. Die konkret-leibliche Wirklichkeit von Gegenwart und Handeln Gottes wird auch in der Tatsache des Essens manifest.

In seinem Nachwort lobte Robert Grosche (1888–1967), dass Hildegard Domizlaff um die Bedeutung der heilsgeschichtlichen Vorgänge wusste. Sie habe „die Hl. Schrift in sich aufgenommen und dann ins Bild übertragen“. So komme quasi eine Illuminierung zustande, weil „in einem solchen Werk das Wort der Offenbarung durch den Künstler zum Leuchten gebracht wird, indem hier das Bild, das als Urbild Ursprung des Wortes ist, im Nachbild das Wort wieder einholt“.

Literatur:

Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996, Katalog Nr. 48



12.

„Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde“

(Offenbarung 21,1)
Apokalyptische Vision

Die Hoffnung stellt nicht nur zusammen mit Glaube und Liebe das Dreigespann der theologischen Tugenden dar (1. Korinther 13,13), sondern steht im Zentrum der christlichen Existenz (Römer 8,19ff.). Der Inhalt der Hoffnung ist als etwas in der Zukunft Liegendes nur bedingt vorstellbar und durchbricht teilweise die vertrauten Möglichkeiten der Erkenntnis und Beschreibung. Konkretisierungen finden sich in der Bibel vor allem in Gestalt prophetischer bzw. apokalyptischer Visionen. Die individuelle Hoffnung auf die Auferstehung und das ewige Leben wird dabei eingebettet in die Offenbarung der positiven Gestalten des künftigen gemeinschaftlichen Lebens der Gläubigen. Der Fokus liegt auf der Neuschöpfung mit der Eröffnung des himmlischen Jerusalems.

626
Johannis.

Die sechs vnd zwenzigste Figur.



Vnd ich

Das himmlische Jerusalem als Wohnung Gottes unter den Menschen

Luther, Martin (Übers.):
 Das Neue Testament Mar. Luthers
 Wittenberg: Hans Lufft, 1535
 B deutsch 1535 05

Für die Visionen der Johannes-Apokalypse gestand Luther trotz anfänglicher Skepsis gegenüber der Bebilderung von Bibelausgaben die Illustrierung zu. Als erzählte bzw. bezeugte Offenbarung verlangte das letzte Buch der Bibel nach anschaulicher Sprache, aber auch nach einer Aktivierung bildlicher Vorstellungskraft. Die sowohl plastischen als auch teils kryptischen Visionen wurden durch bildliche Darstellung anschaulicher, aber auch strukturierter. Zu Lebzeiten Luthers in Wittenberg erschienene Ausgaben konnten kaum ohne die persönliche Autorisierung des Reformators auf den Markt kommen. Die ganzseitigen Holzschnitte für das kleinformatige Neue Testament mit der Luther-Übersetzung schuf der nicht näher bekannte Monogrammist A W.

Das neue oder himmlische Jerusalem schließt als Gegenstand einer positiven Vision die Schreckensszenarien der endzeitlichen Gerichtshandlungen Gottes über die gottlose Welt ab (**Offenbarung 21,1-2.10ff.**). Sie stellt den Gegenpol zu der von der christlichen Gemeinde zunehmend als feindlich erlebten Gesellschaft unter der Herrschaft von Antichrist und falschem Prophet (**Offenbarung 13**) dar. Hoffnung gründet sich hier auf die Diskontinuität, das Anderssein des Neuen, „denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen“ und der „Tod wird nicht mehr sein“ (**Offenbarung 21,1.4**). Das neue Jerusalem begegnet nicht als lineare Verlängerung menschlicher Bemühung, sondern kommt „von Gott her aus dem Himmel herab“ (**Offenbarung 21,2.10**). Es ist aber keine Illusion, keine Utopie (griechisch: „Nicht-Ort“). Vielmehr wird dem Seher eröffnet, dass Gott durch das neue Jerusalem, dessen Tempel er selber ist, unter den Menschen wohnen und sie zu seinem Volk machen will (**Offenbarung 21,3.22**).

Der Holzschnitt greift die Szene auf, in der ein Engel den Seher auf einen Berg entrückt und ihm von dort aus das neue Jerusalem als Braut Gottes zeigt (**Offenbarung 21,10**). Von den Details, mit denen die Stadt beschrieben wird, werden die drei Tore mit je einem Engel in jeder Himmelsrichtung und die zugehörige Stadtmauer aufgenommen (**Offenbarung 21,12**). Allerdings präsentierte der Künstler die vom Himmel geprägte Stadt in einer irdischen, den Betrachtern des 16. Jahrhunderts vertrauten Weise. Anstelle von Edelsteinen, Gold und Perlen als Baumaterialien (**Offenbarung 21,18-21**) begegnen die charakteristischen Befestigungselemente einer deutschen Stadt des Spätmittelalters. Mit der Anknüpfung an den Erfahrungshorizont wurde die Kontinuität in der Diskontinuität betont und dadurch das in der Ferne Erhoffte als aufgrund göttlicher Verheißung immer auch nah und zuverlässig erwartbar herausgestellt. Die Zugehörigkeit zum Volk Gottes, die Beziehung zu Gott konnte zumindest andeutend und noch angefochten in der vertrauten irdischen Heimat die neue himmlische Heimat sichtbar erleben lassen.

Grenzen des Vorstellungsvermögens

Guillaume Rouillé (ca. 1518–1589), seit ca. 1543 in Lyon tätig, zählte zu den wichtigsten Druckern mit humanistischer Prägung. Das Anliegen, klassische Texte in der Originalsprache oder in einer ästhetisch anspruchsvollen volkssprachlichen Übersetzung zugänglich zu machen, verband ihn mit den Gelehrten seiner Zeit. Die vorliegende italienische Nachdichtung erzählender Partien der Bibel entsprach dem Bemühen um eine Popularisierung biblischer Inhalte und zugleich deren philologisch herausfordernde Aufbereitung. Der humanistische Dichter Gabriele Simeoni (1509–1575) schuf achtzeilige Strophen (Stanze) in italienischer Sprache eigens für die textliche Erläuterung der Illustrationen. Die Folge von 427 meist halbseitigen Holzschnitten stammt wahrscheinlich von Pierre Eskrich (1530–1590).

Das letzte Bild betrifft die Vision des himmlischen Jerusalems (**Offenbarung 21,9-14**). Der Engel zeigt dem Seher vom Berggipfel aus die viereckig und symmetrisch angelegte Stadt, von der auf diesem Bild ein großer Teil erkennbar ist. Die symbolische Zwölfzahl der Tore lässt sich erahnen und der Betrachter sieht die übergroßen Engel in den Torbögen, die das Eindringen böser Menschen verhindern (**Offenbarung 21,12.27**). In die Stadtmitte platzierte der Künstler einen Fluss, der assoziativ an den als „Wasser des Lebens“ konnotierten Strom erinnert (**Offenbarung 22,1**). Dort fehlt ein Tempelbauwerk, weil Gott sich in unsichtbarer, zumindest nicht räumlich eingeschränkter Weise zum Tempel macht (**Offenbarung 21,22**). Es werden nur die Bauwerke dargestellt und es fehlen die Einwohner. Wahrscheinlich wäre es eine zu komplexe Aufgabe gewesen, den Menschen, „die im Lebensbuch des Lammes eingetragen sind“ und die deswegen „eingelassen“ werden (**Offenbarung 21,27**), individuelle Züge oder auch ikonographisch eindeutige Merkmale zu verleihen. Das Ganz-Anders der Existenz im ewigen Leben übersteigt die Möglichkeiten konkret erkennbarer Festlegungen bzw. des Vorstellungs- oder Fassungsvermögens.

Simeoni, Gabriele: **Figvre De La Biblia. Illvstrate de Stanze Tuscane**
Lyon: Guillaume Rouillé, 1577
B graph.1577 01

APOCAL. CAP. XXI.



Questo scrittore portato sopra a un monte
Dall' Angel, vidde poi la città santa
Ornata di topazi, E d'altre conte
Fatte Le sue, che se ne gloria E vanta:
Dodici porte furno in essa conte,
Come radici della nobil pianta
Alla cui guardia stauono Angel santi
Posti alle porte ornate di diamanti.

Finis

istoria n. 452.



Auferstehung zum Gericht

Lateinisches Stundenbuch
(Handschrift), Pergament,
150 Blatt
Mons? oder Valenciennes?,
ca. 1486–1500
Cod. brev. 4

Der Zugang zur Bibel geschah für christliche Laien im Spätmittelalter meist nicht durch direkte Lektüre der Bibel, sondern anhand von Erbauungsliteratur. Diese enthielt für die Gebetspraxis relevante Bibeltexte wie die Psalmen, außerdem Zitate und geistliche Betrachtungen zur Bibel. Die Ausstattung mit bildlichem Material erleichterte die Fokussierung auf zentrale Aspekte der Heilsgeschichte. Für gebildete Leser meist adeliger Abstammung entwickelten sich Stundenbücher zu einer der gängigsten Gattungen von Erbauungsliteratur. Das handliche Format, die klare Struktur und die bibliophile Gestaltung des Stundenbuches (Horarium; Livre d'heures) motivierte zu fleißigem Gebrauch. Zu bestimmten Tageszeiten (Stunden) sollten ähnlich wie im Mönchtum festgelegte Betrachtungen gelesen sowie Gebete gesprochen werden und das in einer am Kirchenjahr ausgerichteten Ausdifferenzierung.

Das vorliegende Stundenbuch war mit seiner lateinischen Textfassung auf den Klerus ausgerichtet und lässt sich aufgrund liturgischer Einzelheiten einem franziskanischen Umfeld zuordnen. Es wurde mit ganzseitigen Miniaturen und Rundumbordüren ausgestattet. Der Stil der mit floralen Motiven versehenen Bordüren weist eine Nähe zur Gent-Brügger Schule auf. Allerdings ähnelt der figürliche Schmuck einigen Werken aus dem wallonischen Hennegau und dem angrenzenden nordfranzösischen Gebiet. Inhaltlich treten zu Stationen des Lebens Jesu bzw. der neutestamentlichen Heilsgeschichte auch populäre Heilige hinzu.

Zu Ostern wurde kein spezifisches Bild integriert. Ausführlich wurden hingegen Einzelaspekte im Zusammenhang der Geburt sowie der Passion Christi bearbeitet. Die Auferstehung Christi begegnet in der Bilderfolge so, dass Ostern und das Jüngste Gericht eine Zusammenschau erfahren (Bl. 76v). Der auferstandene Christus ist zwar an den Wundmalen in seiner Identität mit dem Gekreuzigten zu erkennen. Aber der Akzent liegt in dieser Miniatur nicht auf dem Wunder der Auferstehung und dem Sieg über den Tod, sondern auf dem Erscheinen Christi als Richter am Ende der Tage (**Offenbarung 20,11-15**). Die allgemeine Auferstehung der Toten ermöglicht das individuelle Gericht „nach ihren Werken [...], nach dem, was in den Büchern geschrieben war“ (**Offenbarung 20,12**). Für die persönliche Frömmigkeit wird mit dieser Akzentuierung nicht die trostvolle Gewissheit, dass durch Christi Auferstehung die Macht von Sünde und Tod gebrochen ist, bestimmend, sondern die bange Ungewissheit, ob die eigene Lebensführung am Ende für den Eintrag in das „Buch des Lebens“ (**Offenbarung 20,15**) ausreichen wird. Dementsprechend wurden die Heiligenlegenden und -bilder eingefügt, um anhand dieser Vorbilder vor Augen zu führen, was ein gottgefälliges Leben ausmacht.

Ikonographische Einzelheiten unterstreichen die Herrscherwürde des erhöhten Christus, z.B. Mandorla, Weltkugel und Regenbogen als Symbol der Majestas Domini, ebenso die Engel beim Posaunenspiel. Die drei Toten, die der Erde entsteigen, sind nackt und weisen (noch) nichts auf, was auf ihr früheres Leben und ihr künftiges Geschick hindeutet. Der Künstler verzichtete hier auf das warnende Ausmalen von Höllenqualen. Die noch lebenden Betrachter sollten unter dem Eindruck von Passion und Erhöhung Christi positiv zu einer frommen Lebensgestaltung motiviert werden.

Literatur:

Heinzer, Felix: Mittelalterliche Andachtsbücher. Psalterien, Stundenbücher, Gebetbücher. Zeugnisse europäischer Frömmigkeit ; eine Ausstellung der Badischen und der Württembergischen Landesbibliothek zum 91. Deutschen Katholikentag in Karlsruhe 1992 ; Katalog zur Ausstellung, Karlsruhe 1992, Nr. 31, S. 122–124

Der Hölle entkommen

Wie – zumal liturgische – Handschriften noch in den ersten Jahrzehnten nach der Erfindung des Buchdrucks hergestellt wurden, so belegen auch die im Reiberdruckverfahren hergestellten Blockbücher, dass sich der typographische Druck mit Einzellettern in der Buchproduktion nicht unmittelbar und flächendeckend durchsetzen konnte. Eigenart der Blockbücher war der Druck von Bild- und Textteil mit Hilfe von Holztafeln sowie das Zusammenspiel von Text und Bild. Die Entstehungssituation der Johannes-Apokalypse war die Christenverfolgung unter dem römischen Kaiser Domitian, die als endzeitliche Zuspitzung der Auseinandersetzung mit widergöttlichen Mächten wahrgenommen wurde. Der Ausblick auf das Ende der Geschichte mit seinen Auswirkungen für das persönliche Leben übte nicht nur im Spätmittelalter als Thematik für Reflexion und Kontemplation eine große Anziehungskraft aus.

Das vorliegende Exemplar aus dem Vorbesitz des württembergischen Herzogs Eberhard im Bart (1445–1496) wurde koloriert, wobei die Symbolkraft der jeweils gewählten Farben Beachtung fand. Auf den 47 Holzschnitten, deren Motive neben dem Text der Johannes-Apokalypse auch der „Legenda aurea“ des Johannes de Voragine (1228–1298) entnommen sind, werden meist zwei oder mehr Teilszenen aufeinander bezogen und durch Textfelder oder Schriftbänder erläutert.

Ein Blatt ist dem zweifachen Ausgang des Jüngsten Gerichts gewidmet. Das obere Bild erlaubt einen Blick in die Hölle bzw. den „Feuersee“ (**Offenbarung 20,10.15**), wobei die Einrahmung wegen der begrenzenden Tierköpfe wie der Schlund eines Ungeheuers wirkt. In der Hölle befinden sich die Menschen, die „nicht im Buch des Lebens verzeichnet“ sind (**Offenbarung 20,15**). Positiv und trotz aller „holzschnittartigen“ Linienführung gut erkennbar ist, dass auch der Teufel, das Tier (Antichrist) sowie der falsche Prophet in die Hölle geworfen wurden und dort ewige Qualen erfahren (**Offenbarung 20,10**). Ein durch seine Fratze identifizierbarer Dämon dürfte neben Feuer und Schwefel zu den Qualen beitragen. Die Bestrafung der Personifikationen des Bösen enthält in sich in der Umkehrung eine Grundlage für Hoffnung.

Die Überleitung zum zweiten Bild geschieht durch die Figur Christi im Gestus der Majestas Domini. Das untere Bild zeigt, wie einzelne nackte Personen der Hölle entkommen. Daneben liegen mehrere Bücher, davon eines in geöffnetem Zustand. Der Künstler spielte damit an auf den Personenkreis, der im „Lebensbuch des Lammes eingetragen“ und daher Einlass in das himmlische Jerusalem finden wird (**Offenbarung 21,27**). Dem wird durch Details eine weitergehende Szene angefügt. Der Betrachter erkennt einen Fluss mit zwei Bäumen, womit das „Wasser“ bzw. die „Bäume des Lebens“ gemeint sein werden (**Offenbarung 22,1-2**). Am gegenüberliegenden Ufer des Flusses wurde Gott Vater positioniert, dessen Angesicht die Gläubigen als seine Knechte schauen werden (**Offenbarung 22,3-4**). Der Blick in den Abgrund der Hölle wird auf diese Weise kontrastiert mit der ersehnten Gottesschau. Das Motiv des himmlischen Jerusalems und des Lebenswassers werden in den folgenden Bildtafeln präzisiert. Indem die Heiligenvita des Evangelisten Johannes die Rahmenhandlung der Bildfolge darstellt, wird an einem Beispiel veranschaulicht, wie der Sprung aus der Hölle in die Nähe Gottes gelingen kann.

Literatur:

Die Inkunabeln der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, beschrieben von Armin Renner u.a., Wiesbaden 2018, Teilband 1, S. 145

Wagner, Bettina (Hrsg.): Vom ABC bis zur Apokalypse. Leben, Glauben und Sterben in spätmittelalterlichen Blockbüchern, Luzern 2012, S. 122–129

Wagner, Bettina (Hrsg.): Xylographa Bavarica. Blockbücher in bayerischen Sammlungen (Xylo-Bav), Wiesbaden 2016, S. 118–121

Johannes <Evangelist>:

Apocalypsis <lat.>. Conu[er]si ab ydolis p[er] predicacione[m] b[ea]ti iohan[n]is drusiana et ceteri [...] [Deutschland], [Mainz], [vor 1467] Xyl.Inc.1

X. 111.

Et dracones qui dederunt eis milium est in stagnum ignis et sulphuris ubi et bestia
et pseudo prophete cruciantur die ac nocte in secula seculorum: V



Et vidi thronum magni candidum et lectum super eum a quo conspectu fugit celum et
terra et locus non est: Inventus ab eis sed vidi mortuos magnos et pulillos stan-
tes in conspectu throni et libri septi sunt: alius liber scriptus est vitæ et
iudicati sunt mortui ex his que scripta sunt in libro secundum opera eorum:



Et dedit mare mortuis suis qui in eo erant et mors et infernus dederunt
mortuos suos que in ipso erant et iudicati est de singulis secundum opera eorum
infernus et mors iudici sunt: in stagnum ignis est: hec mors secundum stagnum ig-
nis est: et non est iudicatus in libro vite scriptus ultimus est in stagnum ignis:





Der Weg zur Ewigkeit

**Luther, Martin (Übers.): Biblia,
Das ist: Die ganze Heilige Schrift
Alten und Neuen Testamentes
Ansbach: Christoph Ernst
Prediger, 1735
B deutsch 1735 03**

Kirchenleitende Personen im Umfeld der Landesherren veranlassten in der frühen Neuzeit nicht selten Neuausgaben der Bibel für den vornehmlichen Gebrauch in ihrem Territorium. Bibelverbreitung zählte zur obrigkeitlichen Fürsorgepflicht eines christlich geprägten Fürsten. So gab die vorliegende Bibel Benedikt Andreas Staudacher (1683–1736) heraus. Er war Generalsuperintendent, Hofprediger sowie Konsistorialrat in Brandenburg-Ansbach. Neben der Vorrede markierte das dem Titelblatt vorgebundene Frontispiz die regionale Identität von Herausgeber und Adressaten.

Das zentrale Motiv stellt ein Sakralbau mit Portal, Bögen und Säulenhalle dar. Das Tor zum Gebäudeinneren steht offen und wird flankiert von Mose (erkennbar an Gesetzestafeln und Strahlen über dem Haupt) bzw. Jesus (Weltkugel, Segensgestus). Die Zusammenschau beider Gestalten lässt annehmen, dass es um das Heiligtum geht, das im Alten Bund einmal jährlich nur durch den Hohenpriester für die Darbringung von Opfern betreten werden durfte (**Exodus 30,10**), dann aber in bzw. durch Christus in seinem hohepriesterlichen Amt ein- für allemal geöffnet wurde (**Hebräer 7,27; 9,28**). Durch sein stellvertretendes Sühneleiden für die Sünden der Menschen hat Christus „uns den neuen und lebendigen Weg erschlossen durch den Vorhang hindurch“; so ist es möglich, „durch das Blut Jesu in das Heiligtum einzutreten“ (**Hebräer 10,20.19**). Aus dem Hebräerbrief (**13,8**) stammt auch das Zitat, das auf die Innenflügel der Türen geschrieben wurde und am schier in unendlicher Weite befindlichen Ende des Säulengangs seinen Abschluss findet: „Jesus Christus gestern und heute und derselbe auch in Ewigkeit“. Muster und Linienführung der Bodenfliesen des Säulengangs unterstreichen den Eindruck der räumlichen und zeitlichen Ausdehnung. Über dem Portal schwebt in Wolken der Gottesname als Tetragramm (Jahwe). Unter dem Sakralbau erkennt der Betrachter die Silhouette des Druckortes Ansbach.

Die Bildbotschaft ergibt sich aus der Kombination dieser Elemente: Die eigentlich ferne und kaum vorstellbare Ewigkeit ist als Ort der Gegenwart Gottes (Heiligtum) zugänglich und nah durch Christus, d.h. durch die Stiftung des Neuen Bundes. In Christus eröffnet sich inmitten der Diskontinuität der Zeiten (gestern, heute, in Ewigkeit) eine Tür zu Gott. Dies ist kein abstraktes Gedankenspiel, sondern widerfährt in der vertrauten Umgebung des Fürstentums und seiner Metropole Ansbach.

Himmlisches Jerusalem und Kirche

Das Minden-Ravensberger Land wurde im 19. Jahrhundert zu einem Zentrum der Erweckungsbewegung. Die Verbreitung der in immer wieder neuen Ausgaben gedruckten Mindener Lutherbibeln könnte dabei eine vorbereitende Wirkung entfaltet haben. Erstmals 1718/1719 erschien die im vorliegenden Exemplar zum wiederholten Mal mit Modifikationen nachgedruckte Lutherbibel mit der Vorrede und in Verantwortung des lutherischen Theologen Johann Franz Buddeus (1667–1729). Er vermittelte zwischen der lutherischen Orthodoxie und dem Pietismus. Dass im hier gezeigten Exemplar der Luther-Übersetzung der Heidelberger Katechismus sowie reformiertes Liedgut beigegeben wurde, offenbart die geringere Akzentuierung konfessioneller Differenzen zugunsten der Herzensfrömmigkeit. Charakteristisch für die Anliegen des Pietismus ist auch die Gestaltung des programmatisch der Bibel vorangestellten Frontispiz-Blattes.

Der unbekannte Künstler machte das himmlische Jerusalem, das in seiner symmetrischen Form gut erkennbar ist (**Offenbarung 20,15-21**), gleichsam zum Dach eines Kirchenschiffes, in dessen Inneres der Blick gelenkt wird. Im Vordergrund stehen ein Altar und ein Taufbecken als Hinweis auf die Sakramente. In der Apsis befindet sich ein großer Altar mit Kreuzifix und Abendmahlskelch. Allerdings treten die Symbole der Sakramente in der Art und Weise ihrer Präsentation zurück gegenüber der aufgeschlagenen Bibel, über der die Taube des Heiligen Geistes als Wirkmacht der Inspiration schwebt. Das fleißige Bibellesen wird durch die Nennung der dann nachzuschlagenden Bibelstellen motiviert. Johannes 5,39 stellt das Alte Testament bzw. die ganze Bibel als Zeugnis für Christus heraus. Durch Strahlen mit der Bibel verbunden sind in der Illustration drei Herz-Symbole mit ergänzenden Elementen. Deren Bedeutung eröffnete der Künstler durch den Hinweis auf Verse aus Psalm 119, bei denen es um den Zusammenhang von Schauen, Innerlichkeit und Wort Gottes geht. Als Beter scheitert man nicht, wenn man „auf all deine Gebote“ schaut (**Psalm 119,6**). Es gilt, Gottes „Spruch im Herzen“ zu bergen (**Psalm 119,11**) und Gott um die Öffnung der Augen „für das Wunderbare an deiner Weisung“ zu bitten (**Psalm 119,18**). Schließlich geht vom Wort Gottes eine im Kummer tröstende bzw. aufrichtende Kraft aus (**Psalm 119,28**). Christus als Mitte der Schrift (aufgeschlagene Bibel) und Christus als Schlussstein des Kirchenbaus (Zitat von Epheser 2,20 unten) bedingen einander. Über dem himmlischen Jerusalem steht noch der Vermerk von Römer 15,4, womit auf die Verknüpfung von Lehre und seelsorglicher Kraft der Heiligen Schrift angespielt wird: „Und alles, was einst geschrieben worden ist, ist zu unserer Belehrung geschrieben, damit wir durch Geduld und durch den Trost der Schrift Hoffnung haben“.

Indem solch eine komplexe und symbolträchtige Illustration als Blickfang des Bibellesers fungiert, steht das Wesen des Wortes Gottes vor Augen. In der Begegnung mit dem verkündigten Wort Gottes wird die Beziehung zu Gott gestiftet, erhält der Gläubige Anteil an der durch das Heilswerk Christi begründeten Wirklichkeit, wird die Kirche zum Ort der Gegenwart Gottes und eine Dynamik vom Hier und Jetzt zur Ewigkeit im himmlischen Jerusalem initiiert.

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





Prophetische Vision

Stuttgarter Familienbibel. Zur Einführung ins Bibellesen, nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, mit Bildern von Rudolf Schäfer
 Stuttgart: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, 1940
 B deutsch 1940 21
 © Rudolf-Schäfer-Verein e.V., 2021

Familienbibeln waren für die Hausandacht im Kreis der Familie gedacht. Die eingefügten Illustrationen sollten dabei zu Kontemplation und reflektierender Kommunikation anregen. Einige Popularität erlangte der norddeutsche Maler Rudolf Schäfer (1878–1961), der ausschließlich Aufträge der evangelischen Kirche annahm, Gegenstände kirchlicher Innenraumgestaltung ausschmückte sowie Gesangbücher, Bibelausgaben und Katechismen illustrierte.

Schäfers Bild zur Einleitung in die prophetischen Bücher des Alten Testaments veranschaulicht wesentliche Aspekte prophetischer Existenz. Die zentrale Figur ist ein Prophet, dessen Augen weit aufgerissen sind und dessen Mund offensteht. Die prophetische Botschaft entsteht nicht als Gedanke oder Wunsch, sondern widerfährt von außen als Vision bzw. Audition. Inhaltlich entspricht sie eher nicht den persönlichen Anliegen der Propheten (vgl. z.B. Jesaja 6,5; Jeremia 1,6; 8,14ff.; 20,7ff.). Die Propheten sehen sich aber gebunden bzw. überwältigt und berufen, das Gesehene und Gehörte in mündlicher Verkündigung wie schriftlicher Fixierung weiterzugeben. Das aufgeschlagene Buch, sicherlich die Bibel, deutet auf den Rückbezug der Propheten auf die in der Heiligen Schrift überlieferte Heilsgeschichte hin, signalisiert jedoch auch die über die damalige Gegenwart hinausreichende Relevanz. Prophetische Verkündigung hatte stets einerseits einen in relativer zeitlicher Nähe bzw. in der Gegenwart liegenden Bezugspunkt, schloss aber als Aussage über Wesen und Handeln Gottes auch spätere Konstellationen der Erfüllung ein.

Der blutrote Hintergrund des Propheten, den der Künstler in ein Zimmer mit großem Fenster versetzt, zeigt Szenen von Gewaltanwendung und Katastrophen. Ein Gebäude brennt. Hände werden Hilfe suchend nach oben gestreckt. Eine Person schlägt mit einem Knüppel auf eine andere ein. Über diesem Geschehen türmen sich bedrohlich dunkle Wolken auf. Der apokalyptische Ausblick auf die dramatischen Ereignisse am Ende der Geschichte knüpft an die innergeschichtlichen Gerichtshandlungen Gottes an, die auf Umkehr ausgerichtet waren und nach denen es für das Volk Israel weiter ging.

Literatur:

Ulbricht, Justus H.: Rudolf Schäfer – eine kulturhistorische Annäherung, Rotenburg (Wümme): Rudolf-Schäfer-Verein, 2021, bes. S. 20–26

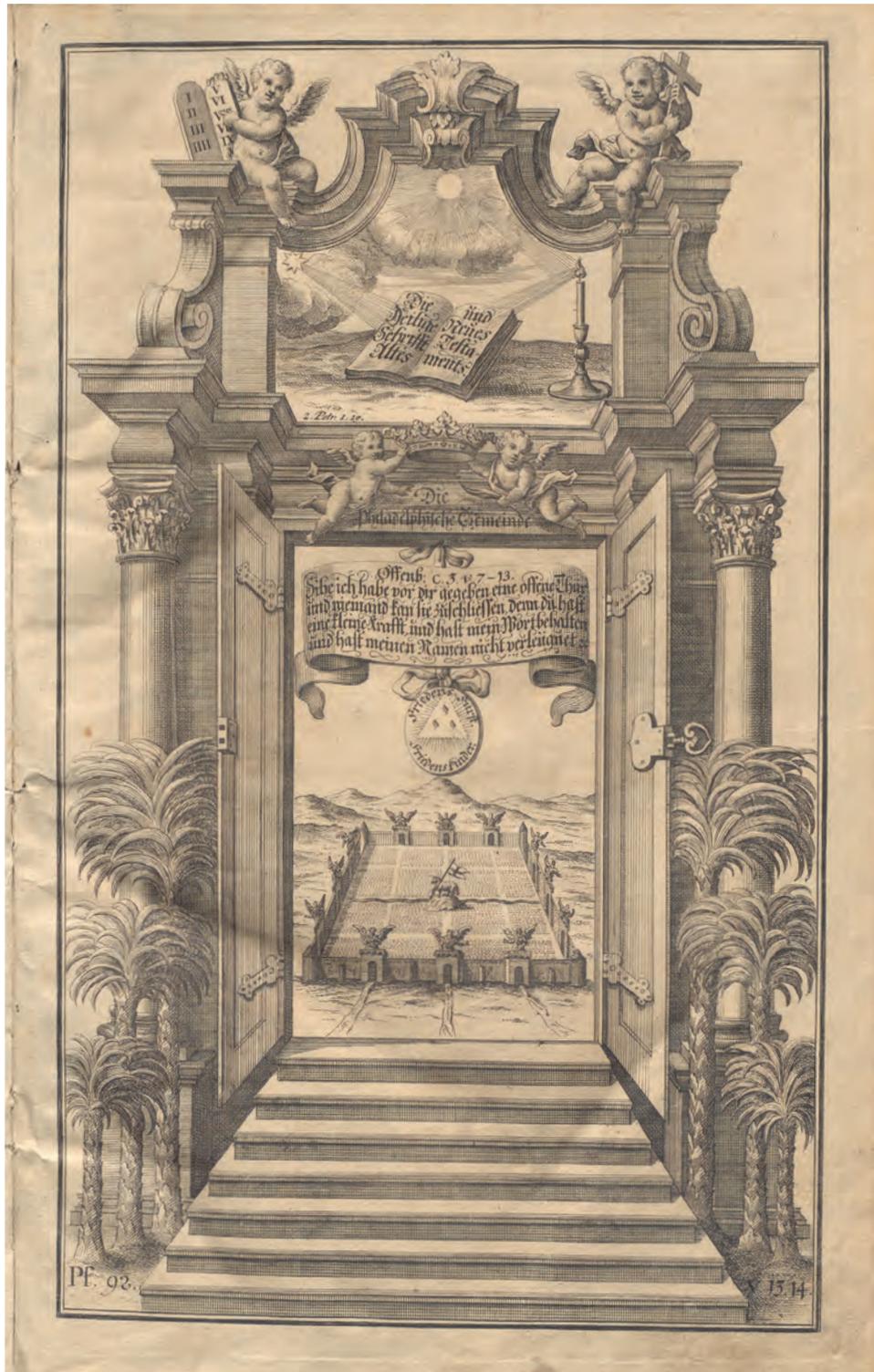
Erleuchtung als Weg

Die Berleburger Bibel setzte sich als eigenständige, von Luther unabhängige Übersetzung von konventioneller Kirchlichkeit ab. Die mit acht Teilbänden umfangreiche Gestaltung kam durch ausführliche Kommentare zum Bibeltext zustande. Die Brüder Johann Friedrich Haug (1680–1753) und Johann Jacob Haug (1690–1756) waren, der eine als Übersetzer und der andere als Drucker, an dem Werk beteiligt und fanden in der Grafschaft Sayn-Wittgenstein-Berleburg gleichgesinnte Gelehrte als Kommentatoren. Graf Casimir zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1687–1741) nahm Vertreter des mystisch-separatistisch orientierten Zweigs des Pietismus als Glaubensflüchtlinge in sein Territorium auf und unterstützte deren publizistische Tätigkeit.

Dieser Zweig des Pietismus galt als radikal, weil er die landeskirchlichen Institutionen nicht nur erneuern, sondern zugunsten einer überwiegend geistig-innerlichen Gestalt des Gemeindelebens überwinden wollte. Die Aufmerksamkeit richtete sich weniger auf den buchstäblichen als einen tieferen, über das vor Augen Stehende hinausgehenden Sinn der Schrift. In der Vorrede deutet die Lichtmetaphorik an, dass es in einer apokalyptisch zugespitzten Zeit auf die Sammlung der von Gott Erleuchteten ankomme. Mit Verweis auf Sacharja 14,7 („auch um den Abend wird es Licht sein“) wird hervorgehoben, dass die „Abend-Zeit die letzten Zeiten“ bedeuten und „Gott mehr Licht will lassen aufgehen in den Herten der Glaubigen“ (Bl.)(2r). Bereits das Titelblatt nennt als Zweck der Kommentare, die über den Literalsinn hinausgehen, eine „Erklärung, die den inneren Zustand des geistlichen Lebens / oder die Wege und Wirkungen Gottes in der Seelen / zu deren Reinigung / Erleuchtung / und Vereinigung mit ihm / zu erkennen gibt“. Das programmatische Frontispiz identifizierte die in solcher Weise erleuchteten und innerlich gereinigten Christen mit der Gemeinde von Philadelphia, die „mein Wort bewahrt und meinen Namen nicht verleugnet“ hat (**Offenbarung 3,7-8**). Zwei Engel halten eine Krone, womit die Aufforderung, an der geschenkten Erkenntnis festzuhalten, verbunden ist: „[...] halte, was du hast, dass niemand deine Krone nehme!“ (**Offenbarung 3,11**).

Dem Selbstverständnis der philadelphischen Bewegung entspricht das ovale Schild oder Siegel, das vom Türrahmen herunterhängt. Um das Dreieck als Symbol der Dreieinigkeit wurden die Begriffe „Friedens-Fürst“ und „Friedenskinder“ gelegt: Die innige Beziehung zu Gott hat eine prägende Kraft, so dass der friedvolle Charakter Gottes auch die in Gemeinschaft mit ihm befindlichen Menschen bestimmt. Die Schar der Gläubigen sah sich in der Gegenwart quasi als Abglanz des himmlischen Jerusalem mit dem Lamm Gottes als Mitte und Leuchte (**Offenbarung 21,23**) – wie hier dargestellt. Der Hinweis auf 1. Petrus 2,19 in der Nähe der aufgeschlagenen Bibel greift die Lichtmetaphorik auf. Vom prophetischen Wort wird hier gesagt: „[...] es ist ein Licht, das an einem finsternen Ort scheint, bis der Tag anbricht und der Morgenstern aufgeht in euren Herzen“. Dass mit der inneren Erleuchtung eine Verheißung für ein gedeihliches innerweltliches Leben der einzelnen Gläubigen wie der Gemeinde einhergeht, sollen die flankierenden Palmen mit dem Zitat aus Psalm 92,13-14 andeuten. Die Bildsymbolik sollte zum Lesen dieser Bibelausgabe, insbesondere auch des Kommentarteils motivieren. Der dadurch erleuchtete Leser sah sich – so die Erwartung des Bearbeiterkreises – auf einen Weg zur philadelphischen Gemeinde und darin zum himmlischen Jerusalem gestellt.

Berleburger Bibel. Die Heilige Schrift Altes und Neues Testaments. Nach dem Grund-Text aufs neue übersehen und übersetzt. Bd. 1
Berleburg: J.F. Haug, 1726
Bb deutsch 1726 01-1



Literatur:

Lückel, Ulf: Adel und Frömmigkeit. Die Berleburger Grafen und der Pietismus in ihren Territorien, Siegen 2016

Schrader, Hans-Jürgen: Pietistisches Publizieren unter Heterodoxieverdacht. Der Zensurfall „Berleburger Bibel“; in: Ders.: Literatur und Sprache des Pietismus. Ausgewählte Studien, Göttingen 2019, S. 261–283

Im Fokus: Das Wesen der Bibel als Gegenstand der Bibelillustration

Reproduktionsfolge (Wandtafeln)

Die intensive Reflexion über das Wesen bzw. Selbstverständnis der Bibel ist charakteristisch für die Reformation und die ihr folgende theologische Tradition. Die bildliche Verarbeitung des Schriftprinzips begegnet insbesondere im Bereich des Luthertums. Im Zentrum stand dabei die Wirksamkeit des Wortes Gottes, die nicht abstrakt gelehrt werden kann, ohne sie durch eigene Beschäftigung mit der Bibel erfahren zu haben.

ANHANG 1:

Dynamik und Beständigkeit



Luther, Martin (Übers.): *Biblia, Das ist, die gantze heilige Schrift Deudsch*
Augsburg: Steyner, 1535
Bb deutsch 1535 02-1

Pergamentdruck mit kolorierten Holzschnitten. Nachdruck der Titeleinfassung aus der ersten vollständigen Ausgabe der Lutherbibel, Wittenberg 1534. Wie ein Parament hängt über dem plakartartig entrollten Titel das Motto der Reformation: „Gottes Wort bleibt ewig“. Dies hebt auf die letztlich unüberwindliche Dynamik und Zuverlässigkeit der Bibel als Wort Gottes ab.

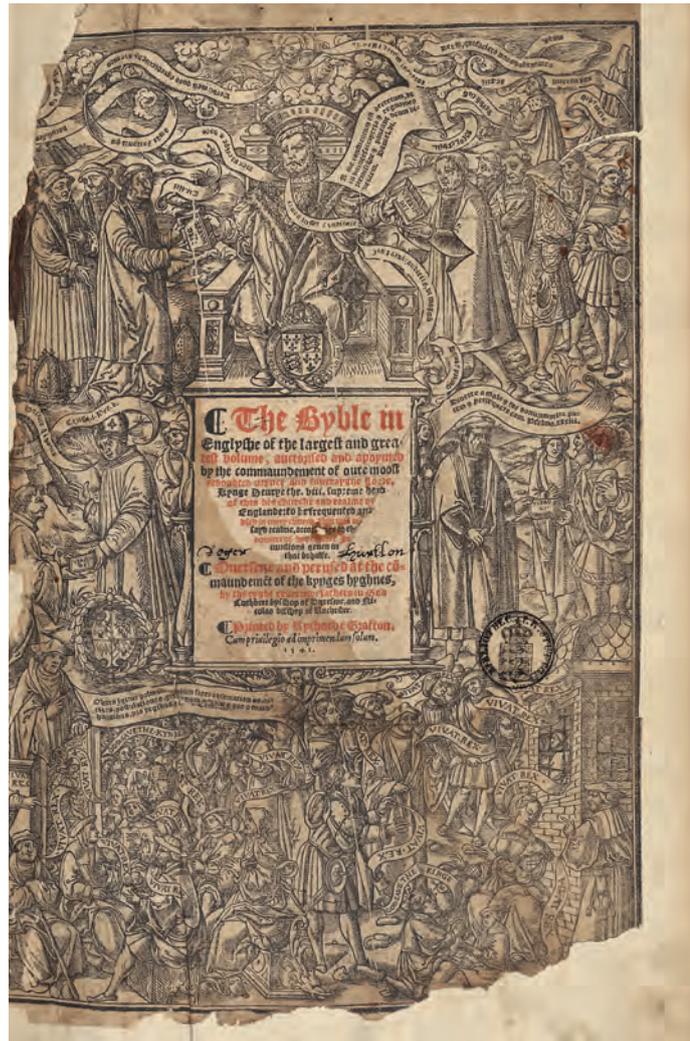
ANHANG 2:
Inspiration



Luther, Martin (Übers.): Das Neue Testament
Wittenberg: Hans Lufft, 1539
B deutsch 1539 03

Evangelisten-Symbol zu Matthäus als Schreiberbild (Lucas Cranach d.Ä.). Zum Engel als ikonographisches Attribut des Matthäus kommt die schwebende Taube des Heiligen Geistes als Symbol der Inspiration hinzu. Der Evangelist ähnelt im Holzschnitt mit seinen Gesichtszügen Martin Luther. Faktisch begegnet das Wort Gottes in der volkssprachlichen Übersetzung.

ANHANG 3: Bibel und Staat



The Byble in Englyshe of the largest and greatest volume. Auctorised and apoynted by the commaundement of oure moost redoubted prynce and soueraygne Lorde, Kyng Henrye the .viii. supreme head of this his church and realme of Englande: to be frequented and used in euery church w'in this his sayd realme, accordyng to the tenoure of hys former Iniunctions geuen in that behalfe.

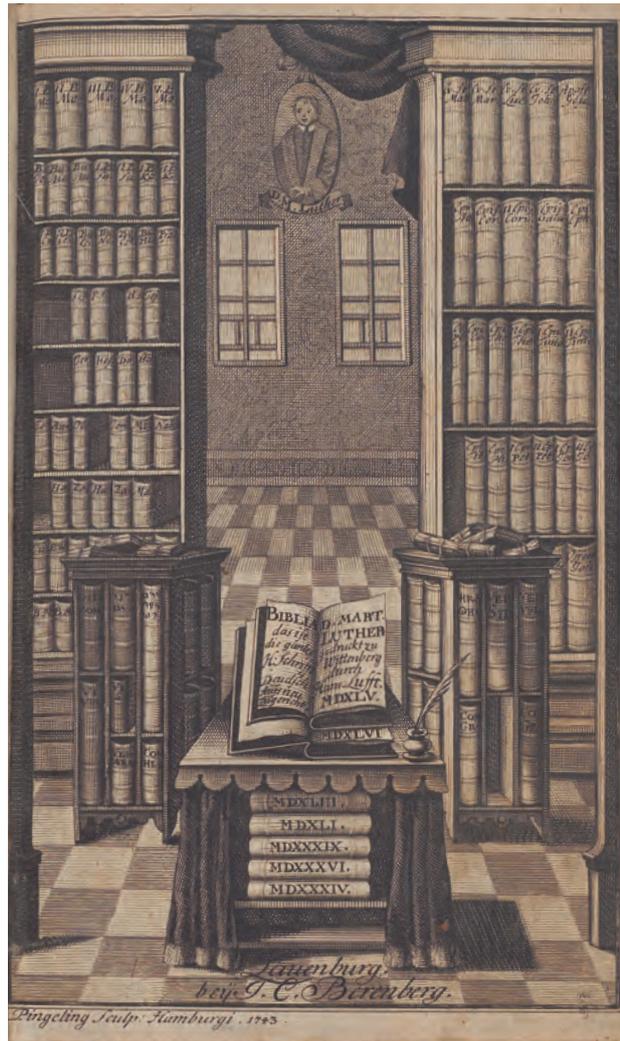
London: Richard Grafton, 1541

Bb engl.1541 01

In England wurde die Reformation von staatlicher Seite her initiiert. König Heinrich VIII. (1491–1547) sah sich als Oberhaupt der anglikanischen Church of England dafür verantwortlich, für die Verbreitung der Bibel in der Volkssprache zu sorgen. Dies geschah mit Hilfe der geistlichen und weltlichen Würdenträger. Das Volk lobt primär den König (Vivat rex / God save the king). Ob die Staatsführung an die Bibel gebunden war oder umgekehrt, ist zumindest fraglich.

ANHANG 4:

Zuverlässigkeit der Bibel



Luther, Martin (Übers.): Biblia, Das ist: Die ganze Heilige Schrift Altes und Neues Testaments

Lauenburg: Berenberg, 1743

B deutsch 1743 04

Kupfertitel von Gottfried Christian Pingeling (1688–1769). Die biblischen Einzelschriften stehen mit Ledereinbänden in den Wandregalen. Die beiden kleinen Bücherschränke umfassen die Bibel in ihren Grundsprachen Hebräisch und Griechisch. Im Vordergrund liegt als Altarbibel die als normativ geltende „Ausgabe letzter Hand“ der Lutherbibel von 1545, darunter die früheren Ausgaben sowie die von Luther noch begonnene Revision von 1546. Bildaussage: Die Bibel ist ohne weitere Instanzen aus sich selbst zu erklären und ist am zuverlässigsten zugänglich in der Lutherbibel.

ANHANG 5:

Christus als Mitte der Heiligen Schrift



Quandt, Johann Jakob (Hrsg.): Preussische HausBibel, das ist: die gantze H. Schrift alten und Neuen Testaments. Nach der Deutschen Übersetzung D. Martin Luthers
Königsberg: Kanter, 1743/1744
Bb deutsch 1743 01

Kupfertitel von Georg Paul Busch (ca. 1682–1759). Mose (mit Dekalog-Tafeln, Stab, Strahlenkranz) und Johannes der Täufer weisen auf Christus als Mitte der Heiligen Schrift. Luther mit Kleidung und Haartracht des 18. Jahrhunderts. Stadtansicht von Königsberg als Ort der Begegnung mit Gottes Wort.

ANHANG 6:

Die Mühen der Bibelauslegung



Wilisch, Christian Friedrich (Hrsg.): *Biblia paralelo-harmonico-exegetica*, Das ist: Die mit sich selbst wohl übereinstimmende, und sich selbst erklärende, ganze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments. Nach den accuratesten Exemplarien der deutschen Uebersetzung des seligen D. Martin Luthers

Freiberg: Matthäi, 1739

Bb deutsch 1739 01

Frontispiz von Christian Gottlieb Fritzsche und Christian Gottlob Liebe. Der Lebenswelt im Druckort Freiberg/Sachsen entsprechend wird die Bibelauslegung mit dem Bergbau verglichen. Der Schatz, der geborgen wird, ist Christus selbst. Die biblischen Schriften bezeugen Christus (Johannes 5,39). Das Stadtbild Freibergs wird in das Heilige Land mit einigen biblischen Stätten versetzt. Porträts bekannter lutherischer Exegeten säumen das Geschehen.

ANHANG 7:

Verheißung und Erfüllung



Dilherr, Johann Michael (Vorr.): Biblia, Das ist Die gantze Schrift, Altes und Neues Testaments Teutsch Herrn D. Martin Luthers
Nürnberg: Endter, 1656
Bb deutsch 1656 01

Kupfertitel von Jakob von Sandrart (1630–1708). Je zwei Szenen aus dem Alten und Neuen Testament werden als „Vorbild“ und „Erfüllung“ einander gegenübergestellt. Die Heilsgeschichte wird in ihrem inneren Zusammenhang aufgezeigt. Dies gehört zum Bibelverständnis der Reformation, dem gemäß sich die Heilige Schrift selbst auslegt und vielfach in sich verwoben und aufeinander bezogen ist.

ANHANG 8:

Wirkmacht und Schriftprinzip



Biblia, Das ist Die gantze H. Schrift, Alten und Neuen Testaments Teutsch Doct. Martin Luthers

Ratzeburg: Hoffmann, 1695

Bb deutsch 1695 02

Frontispiz von Hans Martin Winterstein (1652–1698). Dargestellt ist das Schriftprinzip der Reformation erstens in seiner positiven Begründung: direkte Verbindung mit Gott als dem Autor und Subjekt der Heiligen Schrift; Wirkmacht der Bibel. Dem entspricht die Offenheit für das Wirken und Reden Gottes in Bindung an sein Wort, wie sie in der Kleingruppe zur Bibel- und Katechismuslektüre begegnet. Zweitens geschieht Abgrenzung gegen Atheismus/Säkularismus, Aufklärung (Vernunft als Relevanzkriterium der Bibel), Katholizismus (Gleichordnung der Tradition), Spiritualismus (Innerlichkeit an der Bibel vorbei), Streittheologie als Selbstzweck.

Literaturverzeichnis

Register

Literaturverzeichnis

Quellen, die in den einführenden Aufsätzen zitiert werden:

Signaturen beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf die

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, hrsg. vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss, Berlin 1930

Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke lateinisch/deutsch, hrsg. von Gerhard B. Winkler, 10 Bände, Innsbruck 1990–1999

Biblia, Das ist: Die gantze H. Schrifft Alten vnd Newen Testaments/ Verteutscht: Durch D. Martin Luther [...], Straßburg: Zetzner [Erben], 1630 (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: Bb graph.163002-2), VD17 23:231018T

Biblia, Das ist Die gantze Heilige Schrifft Altes und Neues Testaments Teutsch D. Martin Luthers, hrsg. von Philipp Jakob Spener, Berlin: Salfeld, 1699 (B deutsch 1699 01)

Bilder-Akademie für die Jugend. Abbildung und Beschreibung der vornehmsten Gegenstände jugendlicher Aufmerksamkeit - aus der biblischen und Profangeschichte, aus dem gemeinen Leben, dem Naturreiche und den Berufsgeschäften, aus der heidnischen Götter- und Alterthums-Lehre, aus den besten Sammlungen guter Fabeln und moralischen Erzählungen - nebst einem Auszuge aus Herrn Basedows Elementarwerke, herausgegeben von Johann Sigmund Stoy, Nürnberg 1784 (Textteil: HBF 4657-1 und -2; Bildteil: HBFa 1218)

Buno, Johannes: Bilder-Bibel, darinn die Bücher Altes und Neuen Testaments ... in annemliche Bilder kürztlich gebracht, Hamburg: A. Lichtenstein, 1674–1680 (HBF 6107; Bb graph.1680 01)

Courieuse oder so-genannte kleine Bilder-Bibel. Welche dabevor mit 800 Bildern 252 Biblische Sprüche erläutert, Hamburg: Henrich von Wiering, 1704 (B graph.1704 01)

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

Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit, Goethe Werke, Bd. 5, Frankfurt/Main: Insel, 1965

Gregor der Große, Epistolarum libri I-XIV, Patrologia Latina (PL) 77, Sp. 441-1328

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch, Nürnberg: Felsecker, 1671 (R 17 Gri 1)

Hugo, Herman: Pia desideria. Emblematis Elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata, Antwerpen: Aertssens, 1624 (Staat-

liche Bibliothek Passau: S nv/Yge 284) (urn:nbn:de:bvb:12-bsb11347959-5)

Kratzenstein, Christoph Heinrich: Kinder- und Bilder-Bibel oder Auszug derer Biblischen Historien, 4. Aufl., Erfurt: Sauerländer, 1752 (B graph.1752 01)

Kraus, Johann Ulrich: Biblisches Engelu[nd] KunstWerck: alles dasjenige, Was in Heiliger Göttlicher Schrifft Altes und Neuen Testaments Von den Heiligen Engeln Gottes Dero Erscheinungen Verrichtungen Botschafft[e]n u. Gesandschafft[e]n, Auf mancherley Art und Weise auß Göttlicher Verordnung zu finden ist [...], Augsburg: Kraus, 1694 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: 2 Kst 473#(Beibd. 2), VD17 12:647829P

Küsel, Melchior ; Baur, Johann Wilhelm: Joanni Guilielmi Bauri Iconographia. Erster Theil. Begreift in sich Die gantze Passion und Aufferstehung Christi. Darbey ein Anhang Sinn- und Lehrreicher Emblema mit Figura vorgebildet [...], Augsburg: Küsel, 1670 (Universitätsbibliothek Heidelberg: C 7098-4 Folio RES::1), VD17 23:622000L

Lorck, Josias: Die Bibelgeschichte in einigen Beyträgen, Kopenhagen u.a. 1779–1783

Luther, Martin: Ein Betbuchlin mit einm Calender und Passional hübsch zugericht. – Wittenberg: Hans Lufft, 1538 (Theol. oct.11141)

Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 1ff., Weimar u. a. 1883ff. (WA)

Luther, Martin: Passional, hrsg. von Gottfried Adam, Berlin 2017

Luther, Martin: Von der Freyheyteynisz Christen menschen; in: Luthers Werke (Weimarer Ausgabe), WA 7, S. 20–38

Luther, Martin: Von dem bildsturmen (= Abschnitt von: Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament), Luthers Werke, WA 18, S. 67–84

Mattsperger, Melchior: Geistliche Herzens-Einbildungen Inn Zweihundert und Fünffzig Biblischen Figur-Sprüchen angedeutet, Augsburg: Bodenehr, 1687 (Ba graph.1687 01)

Merian, Matthäus: Icones Biblicae. Praecipuas Sacrae Scripturae Historias eleganter & graphice repraesentantes / Biblische Figuren darinnen die fürnehmsten Historien in heiliger göttlicher Schrifft begriffen [...], Bd. 1–4, Straßburg: Zetzner, 1625–1630 (Bd. 1: WLB Stuttgart: B graph.1625 04) (Zentralbibliothek Zürich, Rv 76), <https://doi.org/10.3931/e-rara-24422>

Müller, Heinrich: Geistlicher Dank=Altar/ zum täglichen Lob=Opfer der Christen/ Mit vielen Kupffern gezieret [...], Frankfurt a. M.: Wust, 1670 (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Theol.ev.asc.1505), VD17 39:156233E

Neuer Bilder-Psalter, Das ist: Alle von Luthero verdeutschte Weissagungs- 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: Zacharias, 1710 (B deutsch 1710 01)

Das nūw Testame[n]t kurtz vnd grüntlich in ein ordnung vnd text. Die vier Euangelisten, mit schönen figuren durch auß geführt Sampt den anderen Apostolen. Vnd in der keiserlichen stat speier volendet durch Jacobum Beringer Leuiten, Straßburg: Grüninger, 1526 (Bb deutsch 1526 02)

Scheuchzer, Johann Jacob: Physique Sacrée, Ou Histoire-Naturelle De La Bible, Amsterdam 1732–1737 (HBFb 550-1 bis -8)

Schmolck, Benjamin: Heilige Lieder=Flammen Der himmlisch=gesinnten Seele, Leipzig: Lankisch [Erben], 1726 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: Th Lt E 532#(Beibd.), VD18: 12321524-001

Schnorr von Carolsfeld, Julius: Die Bibel in Bildern, Leipzig: Wigand, 1860 (Ba graph.1860 01)

Spener, Philipp Jakob: Pia desideria: Oder Hertzliches Verlangen/ Nach Gottgefälliger besserung der wahren Evangelischen Kirchen [...], Frankfurt a. M.: Zunner, 1675 (Bayerische Staatsbibliothek München: Asc. 4622), VD17 23:000599T

Walther, Christoph: Von vnterscheid der Deutschen Biblien vnd anderer Büchern des Ehrnwirdigen vnd seligen Herrn Doct. Martini Lutheri so zu Wittemberg gedruckt vnd an andern enden nachgedruckt werden, Wittenberg: Lufft, 1563, VD16 ZV 18738

Die Warheit im Gedicht Oder 50 außßerlesene Moralische Erfindungen zu sinnreicher Außbildung der wahren Gottseligkeit, wie auch löblicher Tugenden und Sitten vorgestellt, Augburg: Kolb, 1715 (Allg.G.oct.3245)

Weigel, Christoph: Biblia Ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrifft deß Alt- und Neuen Testaments, in welchen Alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schriftmäßig zu Gottes Ehre und Andächtiger Seelen erbaulicher beschauung vorgestellt werden [...], Augsburg: Weigel, 1695 (Badische Lan-

Sekundärliteratur:

- Adam, Gottfried: Daumen-Bibel. Eine Untersuchung zu Geschichte und Profil einer literarischen Gattung, Arbeiten zur Religionspädagogik 71, Göttingen 2021
- Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2009
- Baldermann, Ingo (Hrsg.): Die Macht der Bilder, Jahrbuch für biblische Theologie 13 (1998), Neukirchen-Vluyn 1999
- Bauer, Dieter R. u.a. (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux und der Beginn der Moderne, Innsbruck u.a. 1996
- Baumgarten, Jens: Bekehrung durch Kunst? Jesuitische „Überwältigungsästhetik“ und das Problem der Konversion; in: Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Ute Lotz-Heumann u.a., Gütersloh 2007 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 205), S. 463–490
- Beckmayer, Sonja: Die Bibel als Buch. Eine artefaktorientierte Untersuchung zu Gebrauch und Bedeutung der Bibel als Gegenstand, Praktische Theologie heute 154, Stuttgart 2018
- Belting, Hans: Macht und Ohnmacht der Bilder; in: Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hrsg. von Peter Blickle u.a., München 2002, S. 11–32
- Belting, Hans: Bild und Kult, München 1990
- Benk, Andreas: Menschliches Machwerk. Gottesbilder, Bilderverbot und die Verantwortung des Menschen; in: Zeitzeichen 11 (2010), S. 22–24
- Berns, Jörg Jochen: Luthers Papstkritik als Zeremoniellkritik. Zur Bedeutung des päpstlichen Zeremoniells für das fürstliche Hofzeremoniell der Frühen Neuzeit; in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jörg Jochen Berns u.a., Berlin 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 157–173
- Beyer, Michael: Martin Luthers Betbüchlein; in: Lutherjahrbuch 74 (2007), S. 29–50
- Blümle, Claudia: Vorabgebildetes Ereignis. Zur Bildtypologie von Lucas Cranach d. Ä. und El Greco; in: Lande, Joel B. u.a. (Hrsg.): Dynamische Figuren. Gestalten der Zeit im Barock, Freiburg i. Br. 2013, S. 101–120
- Böse, Kristin: Von den Rändern gedacht. Visuelle Rahmungsstrategien in Handschriften der iberischen Halbinsel, Studien zur mittelalterlichen Kunst 8, Köln u.a. 2019
- Boespflug, François: Christliche Kunst außerhalb Europas (16.–21. Jahrhundert). Einige Orientierungspunkte (Daten, Paradigmen, Probleme); in: Hoeps, Reinhard (Hrsg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. 1: Bild-Konflikte, Paderborn u.a. 2007, S. 376–399
- Boespflug, François: Das Bild als Illustration. Die illustrierten Bibeln; in: Hoeps, Reinhard (Hrsg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. 3: Zwischen Zeichen und Präsenz, Paderborn u.a. 2007, S. 285–310
- Brieger, Lothar: E. M. Lilien. Eine künstlerische Entwicklung um die Jahrhundertwende, Berlin u.a. 1922
- Brodersen, Christiane; Klenner, Thomas; Möller, Lenelotte: Begehbare Bilderbibel. Die Emporenbilder der Dreifaltigkeitskirche in Speyer, Speyer 2011
- Brossette, Ursula: Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext, Weimar 2002
- Cahn, Walter: The Rule and the Book. Cistercian Book Illuminations in Burgundy and Champagne; in: Verdon, Timothy G. (Hrsg.): Monasticism and the Arts, Syracuse, NY 1984, S. 139–172
- Caspary, Hans: Die schlesischen Friedenskirchen in Schweidnitz und Jauer. Ein deutsch-polnisches Kulturerbe, Potsdam 2009²
- Certeau, Michel de: La faiblesse de croire. Texte établi et présenté par Luce Giard, Paris 1987 (deutsche Übersetzung: GlaubensSchwachheit, Stuttgart 2009)
- Chagall, Marc: Ich bin mit dir. Der Weg Gottes mit seinem Volk im farblichographischen Zyklus des Jahres 1966 zum Buch Exodus, Würzburg 1989
- Cherdron, Eberhard: Zur Theologie der barocken Bilder in der Dreifaltigkeitskirche; in: Dreihundert Jahre Dreifaltigkeitskirche Speyer, hrsg. v. Christiane Brodersen u.a., Ludwigshafen u.a. 2017, S. 189–207
- Dinzelbacher, Peter: Körper und Frömmigkeit in der mittelalterlichen Mentalitätsgeschichte, Paderborn u.a. 2007
- Döbler, Marvin: Die Mystik und die Sinne. Eine religionshistorische Untersuchung am Beispiel Bernhards von Clairvaux, Beiträge zur europäischen Religionsgeschichte 2, Göttingen 2013
- Drescher, Georg: Icones Biblicae; in: Ausstellungskatalog Matthäus Merian d. Ä. Ätzkünstler und Verleger (Bibliothek Otto Schäfer / Stadtarchiv Schweinfurt, 27.4.2003–31.10.2004), hrsg. von Georg Drescher, Schweinfurt 2003 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Schweinfurt 17), S. 81–92
- Eckholt, Margit: In der Spur Jesu Christi. Von Gott reden auf dem Weg der Ausgestaltung von Lebensformen; in: Walter, Peter (Hrsg.): Gottesrede in postsäkularer Kultur, Freiburg/Breisgau 2007, S. 134–166
- Eeghen, Isabella Henriette van: De familie van de plaatsnijder Claes Jansz Visscher; in: Amstelodamum 77 (1990), S. 73–82
- Effinger, Maria; Losert, Kerstin (Hrsg.): „Mit schönen figuren“. Buchkunst im deutschen Südwesten. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Heidelberg 2014
- Eichenberger, Walter; Wendland, Henning: Deutsche Bibeln vor Luther. Die Buchkunst der achtzehn deutschen Bibeln zwischen 1466 und 1522, Hamburg 1977
- Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 6, Wiesbaden 1994
- Erne, Thomas u.a. (Hrsg.): Bild und Text. Beiträge zum 1. Evangelischen Bildertag in Marburg 2018, Hermeneutik und Ästhetik 2, Leipzig 2020
- Feld, Helmut: Der Ikonoklasmus des Westens, Leiden u.a. 1990
- Frese, Tobias: Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologia im monastischen Diskurs, Bamberg 2006
- Frettlöh, Magdalene: Wenn (Schrift-)Worte sich in Bilder einschreiben. Zum mehrstelligen Verhältnis von Bild und Wort; in: Theologische Zeitschrift «Basel» 69 (2013), 3, S. 238–265
- Garhammer, Erich: BilderStreit. Theologie auf Augenhöhe, Würzburger Theologie 3, Würzburg 2007
- Geiger, Michaela u.a. (Hrsg.): Lieblingsbilder ... und das Bilderverbot?, Stuttgart 2020
- Gilson, Etienne: Die Mystik des heiligen Bernhard von Clairvaux, Wittlich 1936
- Habermas, Jürgen: Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins; in: Unsel, Siegfried (Hrsg.), Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt/Main 1972, S. 173–223
- Hammer, Christel: Die Bildausstattung der Dreifaltigkeitskirche zu Speyer; in: Dreihundert Jahre Dreifaltigkeitskirche Speyer, hrsg. v. Christiane Brodersen u.a., Ludwigshafen u.a. 2017, S. 233–256
- Hammer, Gabriel: Bernhard von Clairvaux in der Buchmalerei. Darstellung des Zisterzienserabtes in Handschriften von 1135–1630, Regensburg 2009
- Harjes, Imke: Figurenbände der Renaissance. Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung (1533–1600), Weimar 2008
- Hart, Richard: Biblia sacra. Inspired by text from the 4th century Latin Vulgate edition of the Bible as written by St. Jerome (347–420 AD), Orlando, FL 2016

- Hartlaub, Gustav Friedrich: Merian als Illustrator; in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 6 (1939), S. 29–49
- Heal, Bridget: Art and Piety in Lutheran Germany and Beyond; in: Archiv für Reformationsgeschichte 108/1 (2017), S. 143–152
- Hecht, Christian: Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997
- Heinzer, Felix: Mittelalterliche Andachtsbücher. Psalterien, Stundenbücher, Gebetbücher. Zeugnisse europäischer Frömmigkeit; eine Ausstellung der Badischen und der Württembergischen Landesbibliothek zum 91. Deutschen Katholikentag in Karlsruhe 1992; Katalog zur Ausstellung, Karlsruhe 1992
- Henry, Avril: The iconography of the forty-page blockbook *Biblia pauperum*. Form and meaning; in: Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre. Gutenberg-Museum, Mainz, 22. Juni 1991 bis 1. September 1991, Mainz 1991, S. 263–288
- Herrmann, Christian: Bibeln mit Illustrationen; in: Fischer, Alexander A. (Hrsg.): 200 Jahre Bibeln aus Stuttgart. Württembergische Bibelanstalt und Deutsche Bibelgesellschaft (1812–2012); Katalog zur Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 26. September bis 29. Dezember 2012, Stuttgart 2012, S. 51–55
- Herrmann, Christian: Das Bild als Gestaltungsraum des Glaubens. Exemplarische Beobachtungen zum Verhältnis von Wort und Bild in Bibelillustrationen; in: Jahrbuch für evangelikale Theologie 26 (2012), S. 127–137
- Herrmann, Christian: Regionale Identität und Kontextualisierung. Stadtansichten auf Titelblättern von Bibeln; in: WLB-Forum 17 (2015), 1, S. 31–36
- Herrmann, Christian: Der Reformator als Lehrer der Heiligen Schrift. Lutherbildnisse in Lutherbibeln; in: WLB-Forum 18 (2016), 1, S. 42–46
- Herrmann, Christian: Art. Bibelillustration; in: Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde, Neuausgabe (ELThG 2), hrsg. von Heinzpeter Hempelmann und Uwe Swarat, Bd. 1, Witten: SCM Brockhaus, 2017, Sp. 878–881
- Herrmann, Christian: Staat und Kirche auf Titelblättern von Bibelausgaben. Exemplarische Beobachtungen in der Bibelsammlung der WLB; in: WLB-Forum 16 (2014), 1, S. 29–34
- Herrmann, Christian: Komplexe Buchkunst. Prachtbibel mit Dali-Illustrationen; in: WLB-Forum 22 (2020), 2, S. 53–54
- Herrmann, Christian: Nützlichkeits- und Wahrheit. Das Bibelverständnis als Motivation zur illustrativen Gestaltung von Bibelausgaben; in: WLB-Forum 22 (2020), 2, S. 46–52
- Herrmann, Christian: Zweifache Beheimatung. Bauernmalerei an Erbauungsliteratur; in: WLB-Forum 23 (2021), 2, S. 18–22
- Hoeps, Reinhard: Rehabilitation des Goldenen Kalbes? Skulpturen nach dem Bilderbot; in: Schwaetzer, Harald u.a. (Hrsg.): *Explicatio mundi*. Aspekte theologischer Hermeneutik. Festschrift für William J. Hoye, Reinhold Mokrosch, Klaus Reinhardt, Regensburg 2000, S. 311–329
- Hofmann, Peter: Bildtheologie. Position – Problem – Projekt, Paderborn 2016
- Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts, Bd. XX, 1–263, Amsterdam 1977
- Horn, Christoph: Das Bewusstsein, aus Gründen zu handeln. Was folgt aus seiner Unhintergebarkeit?; in: Peetz, Siegbert u.a. (Hrsg.): *Freiheit und Bildung*, München 2012, S. 105–120
- Hummel, Heribert: Bilderhandschriften aus den Benediktinerklöstern Elchingen und Lorch; in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 14 (1980), S. 189–203
- Die Inkunabeln der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, beschrieben von Armin Renner u.a., Wiesbaden 2018
- Irtenkauf, Wolfgang: Stuttgarter Zimelien. Württembergische Landesbibliothek: Aus den Schätzen ihrer Handschriftensammlung, Stuttgart 1985
- Janowski, Bernd u.a. (Hrsg.): Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel. Tübinger Symposium, Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel 3, Stuttgart 2003
- Jochum, Herbert: *Ecclesia und Synagoga*. Alter und Neuer Bund in der christlichen Kunst; in: Frankemölle, Hubert (Hrsg.): *Der ungekündigte Bund? Antworten des Neuen Testaments, Quaestiones disputatae 172*, Freiburg i.Br. u.a. 1998, S. 248–276
- Juraschek, Franz von: Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Cues, Salzburg 1955
- Keuchen, Marion: Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart, Göttingen 2016, S. 178–208
- Köpf, Ulrich: Religiöse Erfahrung in der Theologie Bernhards von Clairvaux, Beiträge zur Historischen Theologie 61, Tübingen 1980
- Köpf, Ulrich: Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Bernhards von Clairvaux. Forschungsstand und Forschungsaufgaben; in: Elm, Kaspar (Hrsg.): *Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit*, Wiesbaden 1994, S. 5–65
- Köpf, Ulrich: Monastische und scholastische Theologie; in: Bauer, Dieter R. u.a. (Hrsg.), *Bernhard von Clairvaux und der Beginn der Moderne*, Innsbruck u.a. 1996, S. 96–135
- Köpf, Ulrich: Schriftauslegung als Ort der Kreuzestheologie Bernhards von Clairvaux; in: Bauer, Dieter R. u.a. (Hrsg.): *Bernhard von Clairvaux und der Beginn der Moderne*, Innsbruck u.a. 1996, S. 194–213
- Köpf, Ulrich: *Martin Luther. Der Reformator und sein Werk*, Stuttgart 2015
- Krüger, Malte Dominik; Lindemann, Andreas; Schmitt, Arbogast: *Erkenntnis des Göttlichen im Bild? Perspektiven hermeneutischer Theologie und antiker Philosophie, Hermeneutik und Ästhetik 3*, Leipzig 2021
- Lange, Günter: Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia (787); in: Hoeps, Reinhard (Hrsg.): *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1: Bild-Konflikte, Paderborn u.a. 2007, S. 171–190
- Langer, Otto: Affekt und Ratio in der Mystik Bernhards von Clairvaux; in: Bauer, Dieter R. u.a. (Hrsg.): *Bernhard von Clairvaux und der Beginn der Moderne*, Innsbruck u.a. 1996, S. 136–150
- Laube, Stefan: Konfessionelle Hybridität zwischen Reformation, Barock und Aufklärung. Komplementärer Kirchenbau im Kurfürstentum Sachsen; in: *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Susanne Wegmann u.a., Korb 2007, S. 195–214
- Leclercq, Jean: *Bernhard von Clairvaux. Ein Mann prägt seine Zeit*, München 1990
- Lentes, Thomas: Zwischen Adiphpora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation; in: Hoeps, Reinhard (Hrsg.): *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1: Bild-Konflikte, Paderborn u.a. 2007, S. 213–240
- Lieske, Reinhard: Motive aus Arndts ‚Wahrem Christentum‘ in Kirchengeschichte; in: *Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die „Vier Bücher vom wahren Christentum“*, hrsg. von Hans Otte u.a., Göttingen 2005 (Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens 40), S. 357–422
- Lindberg, Bo: The plates. With an introduction and plate-by-plate commentary; in: Bindman, David (Hrsg.): *William Blake's Illustrations of the book of Job. The engravings and related material with essays, catalogue of states and printings, commentary on the plates and documentary record*, Bd. 1, London: William Blake Trust, 1987
- Löffler, Birgit: Gerhart Kraaz 1909–1971. Ein Zeichner im Dialog mit der Literatur, Memmingen 1998

- Löffler, Birgit: Gerhart Kraaz zum 90. Geburtstag. Zum Selbstbild des Zeichners; in: Illustration 63. Zeitschrift für die Buchillustration 36 (1999), S. 47–51
- Lohse, Bernhard: Luther und Bernhard von Clairvaux; in: Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 271–301
- Lückel, Ulf: Adel und Frömmigkeit. Die Berleburger Grafen und der Pietismus in ihren Territorien, Siegen 2016
- Lumm, Rudolf: Volkskunst Bauernmalerei. Ein Lehrgang der Maltechniken und Stilrichtungen der verschiedenen Landstriche, Stuttgart 1995
- Marion, Jean-Luc: Die Öffnung des Sichtbaren. Eingeleitet und aus dem Französischen übersetzt von Géraldine Bertrand und Dominik Bertrand-Pfaff, Paderborn u.a. 2005
- Marion, Jean-Luc: Idol und Bild; in: Casper, Bernhard (Hrsg.), Phänomenologie des Idols, Freiburg/Breisgau u.a. 1981, S. 107–132
- Matena, Andreas: Noli me tangere – Tange et vide. Das Motiv der ministra curiositas in der Auslegung der Magdalenen- und Thomasperikope; in: Baisch, Martin u.a. (Hrsg.): Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens, Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae 12, Freiburg i.Br. u.a. 2010, S. 87–103
- Metzger, Wolfgang: Goldschmiedeeinband mit romanischem Bronzerelief; in: Trost, Vera (Hrsg.): Haute Couture für Bücher. 1000 Jahre Einbandkunst in der Württembergischen Landesbibliothek. Ausstellung vom 27. November 2013 bis 22. März 2014, Stuttgart 2013, S. 30–31
- Mölich, Georg u.a. (Hrsg.): Die Zisterzienser im Mittelalter, Köln u.a. 2017
- Müller, Markus (Hrsg.): Marc Chagall und die Bibel. Anlässlich der Ausstellung Marc Chagall und die Bibel, Kunstmuseum Pablo Picasso, Münster, 6. Oktober 2012 - 13. Januar 2013, Köln 2012
- Münch, Birgit Ulrike: Neuer Wein in alten Schläuchen? Luthers Betbüchlein und die Martyriologien des Ludwig Rabus als Substitut der altgläubigen Heiligenlegenden zur privaten Frömmigkeitsübung; in: Häuslich – persönlich – innerlich. Bild und Frömmigkeitspraxis im Umfeld der Reformation, hrsg. von Maria Deiters u.a., Berlin 2020, S. 337–357
- Münch, Birgit Ulrike: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, Regensburg 2009
- Mumbauer, Carsten: Visionen von Gut und Böse. Studien zur Bildtheologie der Offenbarung des Johannes, Münster 2020
- Nancy, Jean-Luc: Noli me tangere. Aus dem Französischen von Christoph Dittrich, Zürich u.a. 2008
- Nickel, Monika: Religiöse Bilder und Reformbewegungen. Aspekte des bildtheologischen Diskurses im westlichen Christentum bis in die Reformationszeit; in: Theologie und Glaube 107 (2017), 1, S. 36–54
- Nilgen, Ursula: Historischer Schriftsinn und ironische Weltbetrachtung. Buchmalerei im frühen Cîteaux und der Stein des Anstoßes; in: Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 67–140
- Ohly, Friedrich: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst, Münster 1985
- Orth, Richard L.T.: Folk religion of the Pennsylvania Dutch. Witchcraft, faith healing and related practices, Jefferson, NC 2018
- Oszczanowski, Piotr: Einführung in die Ausstellung; in: Ausstellungskatalog Glaube wie ein Herz aus Erz. Schätze der Friedenskirche in Schweidnitz, Schweidnitz 2012
- Ottmann, Henning: Titelblätter, Titelpuffer, Frontispize. Bucheröffnungen von „Narrenschiff“ bis „Alice im Wunderland“, Stuttgart 2020
- Pacoud-Rème, Elisabeth: Vom Sakralen zum Profanen. Chagalls Welt ohne Grenzen; in: Müller, Markus (Hrsg.): Marc Chagall und die Bibel, Köln 2012, S. 161–220
- Palmer, Nigel F.: Die Zisterzienser und die Bildkünste. Buchilluminationen für Zisterzienserinnen im 13. und 14. Jahrhundert; in: Mölich, Georg u.a. (Hrsg.): Die Zisterzienser im Mittelalter, Köln u.a. 2017, S. 113–130
- Pelizaes, Anette: Eine Bibel für Württemberg. Bibeln als Glaubenszeugnisse im Zeitalter Herzog Christophs (1550–1568), Stuttgart 2012
- Plattig, Michael: Bilderverbot und Bilderfülle – zwei Wege mit demselben Ziel?; in: Edith-Stein-Jahrbuch 3 (1997), S. 278–292
- Price, David: In the beginning was the image. Art and the Reformation Bible, New York (NY) 2021
- Reents, Christine ; Melchior, Christoph: Die Geschichte der Kinder- und Schulbibel. Evangelisch – katholisch – jüdisch, Göttingen 2011 (Arbeiten zur Religionspädagogik 48)
- Rehr, Jonathan: Der Gnadenstuhl als Abbild und Vorbild Christi. Die Bildtheologie des Johannes Brenz unter Berücksichtigung interkonfessioneller Rezeptionsvorgänge; in: Lutherische Theologie und Kirche 43 (2019), S. 212–225
- Reichl, Otto: Die Illustrationen in vier geistlichen Büchern des Augsburger Kupferstechers Johann Ulrich Krauss, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 294, Straßburg 1933
- Reinitzer, Heimo: Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, Hamburg 2006
- Rexroth, Frank: Fröhliche Scholastik. Die Wissenschaft des Mittelalters, München 2018
- Rossa, Daniel: Über längste Künstlerbibel der Welt gestolpert. Nachklapp zu einer Weltpremiere auf dem Kirchentag, Lachen 2015
- Rüffer, Jens: Die Bildpolitik der Zisterzienser. Widersprüche und Missverständnisse; in: Mölich, Georg u.a. (Hrsg.): Die Zisterzienser im Mittelalter, Köln u.a. 2017, S. 131–148
- Saint-Martin, Isabelle: Formen und Funktionen des Bildes im Katechismus; in: Hoeps, Reinhard (Hrsg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. 2: Funktionen des Bildes im Christentum, Paderborn u.a. 2007, S. 236–272
- Salmann, Elmar: Im Bilde sein. Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten?; in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 1994, S. 209–232
- Sammer, Marianne: Bernhard von Clairvaux begegnen, Augsburg 2006
- Schellenberger, Bernardin: Bernhard von Clairvaux, Olten 1982
- Scherbaum, Matthias: Biblia sacra – der unbekanntere Dalí / Hrsg.: Diözesanmuseum Rottenburg, Ostfildern 2019
- Schmidt, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700. Ein Stück abendländische Kultur- und Kirchengeschichte, Basel 1962
- Schmidt-Künsemüller, Friedrich Adolf: William Morris und die neuere Buchkunst, Wiesbaden 1955
- Schrader, Hans-Jürgen: Pietistisches Publizieren unter Heterodoxieverdacht. Der Zensurfall „Berleburger Bibel“; in: Ders.: Literatur und Sprache des Pietismus. Ausgewählte Studien, Göttingen 2019, S. 261–283
- Schütte, Ulrich: Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einem strukturellen Vergleich; in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jörg Jochen Berns u.a., Berlin 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 410–431
- Schütz, Hans-Dietrich: Heilsgeschichte simultan. Marc Chagalls Bild „Mose vor dem brennenden Dornbusch“ ist eine geniale Verdichtung des Exodusthemas. Fünf Schritte einer didaktisch-methodischen Annäherung; in: Katechetische Blätter 126 (2001), S. 39–43
- Smitmans, Adolf: Marc Chagall, Originalgraphik zur Bibel. Galerie an der Brenz, Sontheim 2003

- Spanke, Daniel (Hrsg.): Gott sehen. Risiko und Chancen religiöser Bilder, Wilhelms-haven: Kunsthalle, 2006
- Spies, Christian: „Bilderstreite“. Schauplätze des Unsichtbaren; in: Theologische Zeitschrift ›Basel‹ 67 (2011), 2, S. 98–222
- Steiger, Johann Anselm: Vorwort. Intermedialität des Wortes Gottes und Multisensualität des Glaubens; in: ders.: Bibelauslegung durch Bilder. Zur sakralen Intermedialität im 16. bis 18. Jahrhundert, Regensburg 2018 (Kunst und Konfession in der Frühen Neuzeit 2), S. 7–12
- Steiger, Johann Anselm: „vor die Augen gemalt“ (Galater 3,1). Zur Vergegenwärtigung des Sohnes Gottes in den Medien Wort und Bild bei Martin Luther und im Luthertum der Barockzeit; in: Auslegung und Hermeneutik der Bibel in der Reformationszeit, hrsg. von Christine Christ-von Wedel u.a., Berlin u. a. 2017 (Historia Hermeneutica, Series Studia 14), S. 213–239
- Steiger, Johann Anselm: Philologia Sacra. Zur Exegese der Heiligen Schrift im Protestantismus des 16. bis 18. Jahrhunderts, Neukirchen-Vluyn 2011 (Biblich-Theologische Studien 117)
- Steiger, Johann Anselm: Zorn Gottes, Leiden Christi und die Affekte der Passionsbetrachtung bei Luther und im Luthertum des 17. Jahrhunderts; in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Johann Anselm Steiger u.a., Wiesbaden 2005 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43), S. 179–201
- Steiger, Johann Anselm: Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla, Leiden 2002 (Studies in the History of Christian Traditions 104)
- Stoll, Peter: Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber (Universitätsbibliothek Augsburg 2007): <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/565>
- Strasser, Gerhard F.: Emblemik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel. Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 36, Wiesbaden 2000
- Strohm, Stefan: Die Kupferbibel Matthäus Merians von 1630, Stuttgart, 1985
- Strohm, Stefan u.a.: Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 2. Abt., Bd. 1: Deutsche Bibeldrucke 1466–1600, Stuttgart 1987
- Strutwolf, Holger u.a. (Hrsg.): „Der Bach Gottes ist voller Wasser“. Wasser in der Bibel. Katalog zur Ausstellung im Bibelmuseum vom 15.06.-07.11.2021, Biblica Monasteriensia 2, Münster 2021
- Taliaferro, Charles ; Evans, Jill: Is God invisible? An essay on religion and aesthetics, Cambridge 2020
- Uelsberg, Gabriele u.a. (Hrsg.): Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster, Bonn 2017
- Ulbricht, Justus H.: Rudolf Schäfer – eine kulturhistorische Annäherung, Rotenburg (Wümme): Rudolf-Schäfer-Verein, 2021
- Vernet, André: La Bibliothèque de l'Abbaye de Clairvaux du XIII^e au XVIII^e siècle, 2 Bde., Paris 1979/1997
- Wagner, Bettina (Hrsg.): Vom ABC bis zur Apokalypse. Leben, Glauben und Sterben in spätmittelalterlichen Blockbüchern, Luzern 2012
- Wagner, Bettina (Hrsg.): Xylographa Bavari-ca. Blockbücher in bayerischen Sammlungen (Xylo-Bav), Wiesbaden 2016
- Walravens, Helmut: Zur ostasiatischen Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; in: Oriens extremus 28 (1981), 1, S. 124–134
- Weber, Christian: Wie andere Kulturen die Bibel sehen. Ein Praxisbuch mit 70 Kunstwerken aus 33 Ländern, Zürich 2020
- Wegmann, Susanne: Der reformatorische Blick. Sehen und Hören – welche Sinneswahrnehmung führt zu Gott?; in: Sehen und Sakralität in der Vormoderne, hrsg. von David Ganz u.a., Berlin 2011 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 4), S. 292–301
- Weimer, Christoph: Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium - Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch, Stuttgart 1999
- Wessely, Christian (Hrsg.): Kunst des Glaubens – Glaube der Kunst. Der Blick auf das „unverfügbare Andere“, Regensburg 2006
- Wiemann, Elsbeth (Hrsg.): Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit, München 2017
- Winkler, Gerhard B.: Die Bernhardrezeption bei Erasmus von Rotterdam; in: Elm, Kaspar (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden 1994, S. 261–270
- Wüthrich, Lucas Heinrich: Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 3,1, Hamburg 1993
- Wüthrich, Lucas Heinrich: Matthäus Merian d. Ä. Eine Biographie, Hamburg 2007
- Zwink, Eberhard: Bibel-Illustrationen. Bücher aus 5 Jahrhunderten. Sammlung Lütze IV, Stuttgart 1996
- Zwink, Eberhard (Hrsg.): Die Bibel und Württemberg. Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek. Katalog zur Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 13. Mai bis 31. Juli 2009, Stuttgart 2009

Register

Bibelstellen:

Amos 1,1-3: 23	Ex.17,8ff.: 179	Gen.3,1-6: 119 124	Ijob 2,9-10: 203
Amos 5,21-25: 183	Ex.19: 179	Gen.3,5: 50 117	Ijob 3: 203
Apg.1,8: 303-304	Ex.19-40: 176	Gen.3,7: 119 131	Ijob 7,14: 204
Apg.2: 304	Ex.20,2: 147 184	Gen.3,8: 124	Ijob 10,16: 196
Apg.2,14: 303	Ex.20,3: 27 145 147	Gen.3,16-19: 124	Ijob 11,13.15: 200
Apg.2,33.38: 303	Ex.20,4: 51 54-55 145	Gen.3,19-20: 115	Ijob 19,2-3.6.11: 200
Apg.2,37-42: 295	Ex.20,7: 136	Gen.4,1-16: 124	Ijob 19,22-27: 204
Apg.3,13ff.: 303	Ex.25: 179	Gen.4,19-24: 187	Ijob 19,25: 199
Apg.4,11-12: 295 303	Ex.25-30: 163	Gen.11,1-9: 304	Ijob 20,5: 204
Apg.5,32: 303	Ex.26: 180	Gen.18: 16 307	Ijob 22,1-11: 204
Apg.7,56: 50	Ex.27: 179	Gen.19,15-24: 79	Ijob 30,17.30: 204
Apg.7,59-60: 237	Ex.30: 179	Gen.22,1-19: 135 156 252	Ijob 34,21: 198
Apg.8,2: 215	Ex.30,10: 319	Gen.25,9: 215	Ijob 38,17: 50 193 208
Apg.9,1-7: 79	Ex.31,18: 159	Gen.27,22: 92	Ijob 38,22.29.31.36: 208
Apg.13,17-41: 303	Ex.32: 147 152 160	Gen.28,10-22: 136 140	Ijob 38,36: 196
2Chr.5-7: 228	Ex.32,4: 148	Gen.28,12: 133	Ijob 38-41: 208
Dan.7,5.25: 131	Ex.32,5: 152	Gen.28,17: 76	Ijob 40,8-9: 208
Dan.14: 164	Ex.33,11.20.22-23: 50	Gen.32: 16	Ijob 41: 211
Dtn.5,6: 184	Ex.33,18-20: 13	Gen.32,23-31: 50	Ijob 42,5: 198 207
Dtn.5,8: 55	Ex.33,21-23: 163	Gen.32,23-33: 139	Ijob 42,12ff.: 207
Dtn.6,4: 49	Ex.34: 16	Gen.32,31: 145	Jer.1,6: 323
Dtn.6,4-9: 184	Ex.34,17: 51	Gen.50,26: 215	Jer.5,3: 295
Dtn.6,16: 135	Ex.34,29-30: 175	Hebr.1,1-3: 14	Jer.7,21-24: 183
Dtn.7: 155	Ex.36-40: 163	Hebr.1,7: 135	Jer.8,14ff.: 323
Dtn.21,23: 215	Ex.40: 163	Hebr.1,14: 135	Jer.10,15: 151
Dtn.32,13: 89	Ez.2,8-3,3.10-11: 24	Hebr.3,7-8: 37	Jer.20,7ff.: 323
Dtn.34,1-8: 79	Ez.37,1-14: 280	Hebr.4,7: 259	Jer.31,3: 284
Eph.2,20: 320	Ez.39,23-29: 280	Hebr.4,15: 232	Jes.1,3: 232
Eph.5,32: 90	Gal.3,1: 22 65	Hebr.7,25-28: 176 319	Jes.1,11-14: 183
Ex.3: 50 52-53 156 171	Gal.4,4: 232	Hebr.9: 75 176	Jes.6,1-3: 75
Ex.3,7: 169 171	Gen.1-4: 124	Hebr.9,28: 319	Jes.6,5: 323
Ex.3,14-15: 54 171	Gen.1,1-3: 44	Hebr.10,19-20: 319	Jes.6,10: 151
Ex.12,3-7: 66	Gen.1,1-2,4a: 104	Hebr.11,1: 21	Jes.7,14: 66
Ex.14: 172 179	Gen.1,24: 87	Hebr.13,8: 319	Jes.9,1: 242
Ex.15: 179	Gen.1,27: 23 106 175	Hld.: 90 95 195	Jes.13,19: 79
Ex.15,20-21: 184	Gen.2-3: 23	Hld.1,4: 91	Jes.22,20-22: 75
Ex.16-17: 179	Gen.2,7: 106 110 115	Hld.5,10: 92	Jes.44,9-10: 151
Ex.17,1-7: 252	Gen.2,9: 128	Ijob 1: 21	Jes.44,9-20: 183
	Gen.2,9: 128	Ijob 1,8-19: 195	Jes.44,18: 151
	Gen.2,10-14: 128	Ijob 1,21: 196	Jes.53,2-3: 255
	Gen.2,17: 127	Ijob 2,1-10: 187	Jes.53,7: 296
	Gen.2,21-23: 109 252		

Jes.58,7: 213	1.Kön.1,38-40.47: 262	Lk.2,21-24: 238	Mt.5,3-12: 59
Jes.61: 59	1.Kön.8: 71	Lk.2,21-40: 303	Mt.6,6: 188
Joh.1,14: 23 234	1.Kön.8,10-11: 78	Lk.2,35: 256	Mt.6,9: 188
Joh.1,1-18: 13 49 54 88 104	1.Kön.17,6: 156	Lk.2,39: 238	Mt.6,10: 156
Joh.1,26-30: 237 296	2.Kön.18,1-6: 72	Lk.2,41-52: 303	Mt.6,13: 115
Joh.1,29: 122		Lk.4,16-27: 49	Mt.7,16-20: 120 215
Joh.1,38-39: 49	Kol.1,15: 10 14 23 31 52 54-55 58 65	Lk.4,16-19: 59	Mt.9,20-22: 262
Joh.3,14-15: 66 122 299	Kol.3,1-3: 13	Lk.6,20-40: 59	Mt.11,28: 298
Joh.3,16: 271	Kol.4,16: 14	Lk.7,18-20: 291	Mt.12,40-41: 299
Joh.5,28-29: 291		Lk.7,20.22: 191 291	Mt.13,14: 23
Joh.5,39: 45 320 333	1.Kor.1,9-13: 88	Lk.7,23: 291	Mt.13,14-15: 151
Joh.6,48-52: 298	1.Kor.1,18.23: 45	Lk.7,36-39: 303	Mt.14,12: 215
Joh.9,1-41: 50 59	1.Kor.1,18ff.: 102	Lk.11,20: 59	Mt.15,18: 152
Joh.10,30: 10 207 296	1.Kor.6,19: 79	Lk.15,32: 279	Mt.16,18: 295
Joh.12,45: 23	1.Kor.10,4: 252	Lk.22,17: 298	Mt.17,1-9: 303
Joh.14,6: 295	1.Kor.11,23-25: 298	Lk.22,34.54-62.66ff.: 267	Mt.18,4: 223
Joh.14,7: 10 207	1.Kor.13,12: 13 54 74	Lk.23,6-12: 248	Mt.19,13-15: 223
Joh.14,9: 23 148 207	1.Kor.13,13: 309	Lk.23,33: 268	Mt.19,14: 33
Joh.14,20-23: 207	1.Kor.15,5-8: 276	Lk.23,39-40.43.46: 264	Mt.22,1-14: 75
Joh.14,23: 140	1.Kor.15,17: 275	Lk.23,50-53: 276	Mt.22,23.29-30: 135
Joh.14,26: 295	1.Kor.15,20: 122	Lk.23,53: 247	Mt.23: 216
Joh.16,13-15: 298	1.Kor.15,23.42-44: 280 283	Lk.24: 16	Mt.25,31-46: 59
Joh.16,28: 296	1.Kor.15,26.28: 291	Lk.24,1-12: 275 284	Mt.25,35-36.40: 215
Joh.19,2.4-6: 255	1.Kor.15,44: 167	Lk.24,13-35: 275-276	Mt.26,26-28: 66 187
Joh.19,5: 13 59 245	1.Kor.15,56: 122	Lk.24,16: 16	Mt.26,47ff: 247
Joh.19,11ff.: 260		Lk.24,31: 50	Mt.26,74-75: 247
Joh.19,19-20: 259	2.Kor.3,6: 64	Lk.24,36-50: 279 287	Mt.27,3: 248
Joh.19,25: 256 260	2.Kor.3,7: 175	Lk.24,51-52: 159	Mt.27,26.34-35.37: 247 251 264
Joh.19,34: 248 259	2.Kor.3,12-15: 175		Mt.27,31-33: 262
Joh.19,34-37: 252	2.Kor.3,16: 175	Mal.3,1: 78	Mt.27,33-50: 252
Joh.20: 16 50	2.Kor.3,18: 175	Mk.1,16ff.: 156	Mt.27,39-43: 251
Joh.20,1-18: 57 283	2.Kor.4,4.6: 14	Mk.8,5-12: 191	Mt.27,46: 102 264
Joh.20,15: 167	2.Kor.4,18: 13	Mk.8,23-25: 191	Mt.27,54: 264
Joh.20,17: 57 92 167	2.Kor.5,7: 13	Mk.8,29: 191	Mt.27,59-60: 215 275
Joh.20,19-23: 276	2.Kor.5,19.21: 248	Mk.12,29: 49	Mt.27,65ff.: 156
Joh.20,24-29: 275 284	2.Kor.11,14: 204	Mk.13,14: 14	Mt.28,1-6: 284 300
Joh.20,29: 13 50 273		Mk.15,39: 91	Mt.28,9: 167
Joh.21,1-14: 284	Lk.1,4: 7	Mk.16,14: 276	Mt.28,18: 271
	Lk.1,10ff.: 78		Mt.28,19: 176 300 303
1.Joh.3,2: 13 207	Lk.1,26-38: 60 303	Mt.1,9-10: 238	
1.Joh.4,8: 87	Lk.1,30-31: 66	Mt.1,18: 303	Num.21,4-9: 122 252
1.Joh.4,10: 140	Lk.2,1-20: 234	Mt.2,2-3: 238	Num.21,6-9: 66 299
Jona: 95	Lk.2,7: 232	Mt.2,10-15: 232 238	Offb.1,3: 14
	Lk.2,13: 232	Mt.2,16-18: 233 238	Offb.1,8: 271
Jos.6: 227	Lk.2,15: 231 241	Mt.3,1-12: 233	Offb.3,7-8.11: 324
	Lk.2,16-17: 242	Mt.3,13-17: 233 293 298	Offb.4-5: 74
Jdt.5,5-29: 187	Lk.2,19.51: 256	Mt.3,17: 64	Offb.4,8: 75
Jdt.6,7-13: 187	Lk.2,20: 241 242	Mt.4,1-11: 135	

- Offb.5,1.3.6-7: 296
Offb.5,9: 76 298
Offb.5,13: 76
Offb.6: 143 296
Offb.6,1-8: 219-220
Offb.7,1: 219
Offb.8,2ff.: 219
Offb.8-9: 143
Offb.9,6: 143
Offb.9,17-19: 220
Offb.10,15-19: 143
Offb.13: 311
Offb.14,1-7: 79
Offb.14,8-11: 79
Offb.14,1-15: 74
Offb.18-19: 79
Offb.19,7-9: 75
Offb.20,11-12: 120
Offb.20,11-15: 74 291 315-316
Offb.20,15-21: 320
Offb.21: 13 311-312
Offb.21,10-21: 74 79
Offb.21,23: 324
Offb.21,27: 316
Offb.22,1: 312
Offb.22,1-4: 316
- 1.Petr.2,19: 324
- Phil.2,7-8: 241 255
Phil.2,9: 102
Phil.2,10: 241
- Ps.8,4: 50 101 207
Ps.8: 102-103
Ps.8,6-7: 23
Ps.34,8: 44
Ps.36,10: 295
Ps.46,11: 284
Ps.73,23: 203
Ps.76: 76
Ps.81,17: 89
Ps.87: 76
Ps.91,11-12: 135
Ps.92,13-14: 324
Ps.94 : 151
Ps.94,9: 151
Ps.119: 320
Ps.119,6.18: 45
- Ps.122: 76
Ps.137: 76
Ps.150: 75
- Röm.1,20: 23
Röm.1,21ff.: 23
Röm.2,6-11: 120
Röm.2,12-16: 80
Röm.3,7-8: 120
Röm.3,25: 260
Röm.3,28: 215
Röm.5,6: 208
Röm.5,12: 119
Röm.6,23: 110 122
Röm.7,18-19: 160
Röm.8,19ff.: 309
Röm.8,22: 124
Röm.10,17: 21 64 91
Röm.11,17-18: 176
Röm.15,4: 320
- Sach.3,9: 75
Sach.14,7: 324
- 1.Sam.2,6: 207
1.Sam.16: 183
1.Sam.31,12-13: 215
- Sir.7,33-34: 215
Sir.38,16: 215
- Spr.1,7: 224
Spr.3,6: 228
Spr.31,10-31: 224
- 1.Thess.4,13-17: 227
1.Thess.5,27: 14
- 1.Tim.1,15-16: 160
1.Tim.3,9.16: 300
1.Tim.6,16: 23
- 2.Tim.3,16: 40 44
- Tit.3,4-5: 241
- Tob.1,17-20: 215
Tob.2,7-8: 215
- Personen:**
- Adam, G.: 81-82
Adams, J.: 228
Aelred <von Rievaulx>: 94-95
Albaretto, G.: 164
Albaretto, M.: 164
Albert, E.: 224
Aleni, G.: 51 259
Allioli, J.F. von: 275 304
Ambrosius <von Mailand>:
94 156
Amman, J.: 119 124
Angenenendt, A.: 97
Antonius <Abbas>: 88
Arias Montano, B.: 140
Aristoteles: 110 171
Arndt, J.: 77 82
Augustinus, A.: 85 87 94-
95 156
A.W. <Monogrammist>: 311
Baisch, M.: 97
Barton, D.: 228
Basilius <Caesariensis>: 56
Barth, C.G.: 36
Bartolomeo <della Porta>: 237
Basedow, J.B.: 223
Battier, M.F.: 288
Bauer, D.R.: 97
Baumgarten, J.: 80 82
Baur, J.W.: 81
Beeke, H. van der: 247
Bellini, G.: 279
Belting, H.: 64 82
Benjamin, W.: 93 97
Beringer, J.: 25 47 238
Bernhard <von Clairvaux>: 85-97
Berns, J.J.: 63 82-83
Bertrand, G.: 61
Bertrand-Pfaff, D.: 61
Bevilacqua, N.: 232
Beyer, M.: 66 82
Bindman, D.: 204 207
Blake, W.: 204 207
Blickle, P.: 82
Blümle, C.: 122-123
Bocksberger, J.M.: 119 124
Bodenehr, H.G.: 183
- Boehm, G.: 61
Böse, K.: 97
Boespflug, F.: 51 61
Bolswert, B.: 251
Bonaventura: 52 85
Borcht, P. van der: 140
Bourassé, J.J. 280
Bretschneider, A.: 26
Brieger, L.: 139
Brodersen, C.: 78-79 82
Brosamer, H.: 171
Brossette, U.: 63 82
Bry, J.I. de: 215
Bry, J.T. de: 68 215
Buchta, W.: 211
Buddeus, J.F.: 320
Bücker, H.G.: 268
Buno, J.: 26 32 46 180
Burda, F.: 112
Busch, G.P.: 332
Caesarius <von Heisterbach>: 95
Cahn, W.: 94 97
Calvin, J.: 215
Caraman, P.: 279
Casimir <Sayn-Wittgenstein-
Berleburg, Graf>
Caspary, H.: 73 82
Casper, B.: 61
Celan, Paul: 58
Certeau, M. de: 50 61
Chagall, M.: 14 15 52-
53 59 136 164 184
Cherdron, E.: 78 82
Christ- von Wedel, C.: 83
Ciurus, J.: 81
Cranach, L.: 14 37 51 120 122-
123 220 329
Dalí, S.: 14 42 57 164 167
Danneker, A.D.: 300
Dante, A.: 195
Deiters, M.: 83
Dilherr, J.M.: 334
Dinzelbacher, P.: 90 97
Dittrich, C.: 61
Döbler, M.: 97
Domitian <Römisches Reich,
Kaiser>: 316
Domizlaff, H.: 307
Doré, G.: 31 112 280

Drescher, G.: 71 82
 Dürer, A.: 15 67 219 220
 Eberhard ‹I., Württemberg, Herzog›: 316
 Eckhart ‹Meister›: 85
 Eckholt, M.: 61
 Eeghen, I.H. van: 115
 Effinger, M.: 263
 Eichenberger, W.: 109
 Elisabeth Sophie Marie ‹Braunschweig-Lüneburg, Herzogin›: 175
 Elm, K.: 97
 Endter ‹Familie›: 35
 Eskrich, P.: 232 312
 Evenius, S.: 22-23 26 46
 Feld, H.: 155
 Felger, A.: 14 160
 Fell, H.G.: 198
 Felsing, F.: 224
 Feyerabend, S.: 38 68 119 124
 Flegel, J.C.: 304
 Frankemölle, H.: 175
 Franz ‹von Assisi›: 88
 Frese, T.: 94 97
 Fridolin, S.: 262
 Friedel, H.: 112
 Friedrich ‹IV., Dänemark, König›: 295
 Friedrich ‹der Weise›: 122
 Fritzsche, C.G.: 333
 Ganz, D.: 83
 Georg ‹Sachsen, Herzog›: 220
 Gerhoch ‹von Reichsberg›: 90
 Gernler, M.T.: 288
 Gerok, K. von: 224
 Giard, L.: 61
 Gilson, E.: 86 97
 Goeree, J.: 38
 Goethe, J.W. v.: 21 46 69
 Goldschmitt, B.: 143 203
 Gottfried, J.L.: 70 72
 Graf, U.: 255
 Gregor ‹Papst, I.›: 23 93 155 156 247
 Grimmelshausen, H. v.: 21 46
 Grosche, R.: 307
 Gruber, E.: 11
 Grüninger, J.: 25 47 238
 Guttbier, J.C.: 81
 Habdank, W.: 128
 Habermas, J.: 93 97
 Hamm, B.: 64
 Hammer, C.: 79-80 82
 Hammer, G.: 96-97
 Hamp, V.: 271
 Harding, S.: 93
 Harjes, I.: 66 82
 Hart, R.: 164 167
 Hartlaub, G.F.: 69 82
 Haug, J.F.: 324
 Haug, J.J.: 324
 Heal, B.: 69
 Heckel, U.: 11
 Heinrich ‹VIII., England, König›: 330
 Heinzer, F.: 315
 Henninger, J.: 288
 Henri ‹de France›: 94
 Henry, A.: 253
 Hentenius, J.: 232
 Herrmann, C.: 11 47 288
 Hieronymus, S.E.: 94 156
 Hilarius ‹von Poitiers›: 94
 Hochstetter, G.L.: 36
 Hoeps, R. 61
 Hofmann, P.: 23 27 31-32 46-47
 Hofstede de Groot, C.: 242
 Holbein, H.: 69 232
 Honegger, M.: 159
 Hopfer, D.: 216
 Horn, C.: 156
 Horn, H.: 159
 Hugo, H.: 77 81
 Hummel, H.: 187
 Huys, P.: 140
 Irtenkauf, W.: 187
 Jacobs, J.: 198-199
 Jacobus ‹de Voragine›: 187 316
 Jaeck, H.J.: 60 237
 Jochum, H.: 175
 Johannes ‹Damascenus›: 55
 Jud, L.: 155
 Juraschek, F. von: 219
 Kant, I.: 156
 Karl ‹I., England, König›: 251
 Karl Eugen ‹Württemberg, Herzog›: 10 32
 Karlstadt, A.: 72
 Kaufmann, K.: 291
 Keller, H.: 208
 Keuchen, M.: 26 30-31 33 40-41 44 47 110 151 172 183 280
 Kilian, P.: 183
 Klauber, J.B.: 179
 Klauber, J.S.: 179
 Klenner, T.: 82
 Klug, J.: 67
 Koberger, A.: 131 171 262
 Kochan, S.: 227
 Köder, S.: 14 57 283
 König, G.: 284
 Köpf, U.: 85 89 97
 Koken, J.H.: 175
 Kolb, J.C.: 30 47 102
 Kolitschky, C.: 81
 Kort, K. de: 14
 Kraaz, G.: 195-196
 Krafft, J.: 37
 Kramer, L. v.: 224
 Kramer, S.: 208
 Kratzenstein, C.H.: 28 31-32 43-44 46 172
 Kraus, J.U.: 38 78 82 135 241
 Kraus, K.: 191
 Kubin, A.: 267
 Küsel, J.C.: 106
 Küsel, M.: 78 81 106
 Küsel, M.M.: 106
 Lande, J.B.: 123
 Lang, J.: 216
 Langbein, P.: 287
 Lange, G.: 55 61
 Langer, O.: 89 97
 Laube, S.: 63 82
 Laud, W.: 251
 Le Bas, J.P.: 148
 Leclercq, J.: 85-86 97
 Leiprecht, C.J.: 128
 Le Maire, J.: 148
 Lemaire de Belges, J.: 148
 Lentés, T.: 51 61
 Liebe, C.G.: 333
 Lieske, R.: 77 82
 Lilien, E.M.: 50 139
 Lincoln, A.: 228
 Lindberg, B.: 204 207
 Löffler, B.: 195
 Lohse, B.: 86 97
 Lorck, J.: 10 32 46
 Losert, K.: 263
 Lotz-Heumann, U.: 82
 Ludwig ‹VI., Frankreich, König›: 94
 Ludwig ‹XIV., Frankreich, König›: 300
 Lückel, U.: 325
 Lufft, H.: 27 65 67 122
 Lumm, R.: 288
 Luther, M.: 22 27-28 33 37 39 46 51 63-68 72 78-79 81-82 85-86 102-104 112 122-123 155 195 215 216 220 234 238 287 295 311 324 328-329 331-332
 Mackie, T.: 15
 Mann, T.: 85
 Marion, J.L.: 56-57 61
 Martini, A.: 276
 Matena, A.: 97
 Mattsperger, M.: 24 31 46 151 183
 Mechthild ‹von Hackeborn›: 85
 Melchior, C.: 71 83
 Merian, M.: 14 21 25 28 30 33 38 47 56-57 65 68-72 74-78 81-82 106 147 298-299
 Merz, H.: 44
 Metzger, W.: 32 47
 Michelangelo: 15
 Mölich, G.: 97
 Möller, L.: 82
 Moraldi, A.: 164 167
 Morgenweg, J.: 38
 Morris, W.: 198
 Moser, G.: 191
 Mucha, A.M.: 188
 Müller, H.: 77 82
 Müller, M.: 184
 Münch, B.U.: 66-67 83
 Müller, M.: 136
 Münch, M.C. von: 275
 Nancy, J.L.: 61
 Nilgen, U.: 97
 Oberdörffer, J.C.: 24

Ohly, F.: 123
 Origenes: 89 94
 Orth, R.L.T.: 288
 Oszczanowski, P.: 73 80 83
 Otte, H.: 82
 Pacoud-Rème, E.: 184
 Palmer, N.F.: 95 97
 Pareus, David: 104
 Peetz, S.: 156
 Pelizaeus, A.: 38 47 119
 Petrus <Abaelard>: 89
 Pévernage, A.: 76
 Pfeffel, J.A.: 110
 Pfeffinger, J.: 122
 Pilatus, P.: 255 262
 Pingeling, G.C.: 331
 Pius <XII., Papst>: 85-86
 Planegger, K.: 211
 Plantin, C.: 140
 Platon: 29 279
 Pleydenwurff, W.: 131 262
 Pollmann, W.: 78-80
 Quandt, J.J.: 332
 Quentell, H.: 109
 Raffael: 69 148
 Rahlwes, F.: 139
 Rainer, A.: 112
 Reents, C.: 71 83
 Rehr, J.: 78 83
 Reichl, O.: 135 241
 Reimann, J.F.: 172
 Reinitzer, H.: 123
 Rembrandt: 14 15 242
 Renner, A.: 253 316
 Reuss, E.: 139
 Rexroth, F.: 97
 Ringmann, M.: 43 255
 Rizzoli, A.: 42 164
 Rohan, A.G.M. de: 300
 Rossa, D.: 127
 Rouillé, G.: 312
 Ruffer, J.: 96-97
 Ruepprecht, C.: 304
 Rupert <von Deutz>: 90
 Ruysch, F.: 110
 Sadeler, J.: 74 76
 Saebisch, A. von: 73
 Saint-Martin, I.: 51-52 61
 Salmann, E.: 53-54 61
 Salomon, B.: 232
 Sammer, M.: 97
 Sandrart, J. von: 334
 Schäfer, R.: 323
 Schapiro, M.: 136
 Schedel, H.: 131
 Schellenberger, B.: 97
 Scherbaum, M.: 164 167
 Scheuchzer, J.J.: 24 42 47 110
 Schlösser, I.: 291
 Schmidt, J.G.: 175
 Schmidt, J.L.: 41
 Schmidt, P.: 28 38 47 68-69
 83 109 119 152 171 220 234
 Schmidt-Künsemüller, F.A.: 199
 Schmolck, B.: 76 82
 Schneider, G.: 11
 Schneider, S.: 11
 Schnepff, E.: 155
 Schnorr von Carolsfeld, J.:
 14 25-26 28-29 34-36 38-
 39 44-45 47 159
 Schobser, J.: 260
 Schrader, H.J.: 325
 Schwemmer, F.R.: 200
 Schütte, U.: 63 83
 Schütz, H.D.: 184
 Seiller, J.G.: 296
 Seitz, G.W.: 156
 Senefelder, A.: 156
 Seuse, H.: 85
 Sichowsky, R. von : 195
 Sickingen, F. von : 220
 Silbert, J.P.: 256
 Simeoni, G.: 312
 Slevogt, M.: 264
 Smitmans, A.: 136 184
 Solis, V.: 68 234
 Spanke, D.: 112 148
 Sparke, M.: 251
 Spener, P.J.: 29-
 30 39 46 77 79 82
 Staudacher, B.A.: 319
 Steiger, J.A.: 63 65 67 78 83
 Steymans-Kurz: 11
 Stimmer, T.: 69 104
 Stockmann, J.A.: 179
 Stoll, P.: 179
 Stoy, J.S.: 33-34 40-41 46 223
 Strasser, G.F.: 180
 Strohm, S.: 47 147 152 299
 Süßenbach, C.: 81
 Teufel, J.: 152
 Thaeter, J.C.: 284
 Thomas <von Aquin>: 52
 Trost, V.: 47
 Uelsberg, G.: 97
 Ulbricht, J.H.: 323
 Ulbricht, M.: 11
 Ulenberg, K.: 248
 Unseld, S.: 97
 Verbeek, E.: 60
 Verdon, T.G.: 97
 Vernet, A.: 94-95 97
 Virey, P. de: 95
 Visscher, C.J.: 115
 Vogtherr, H.: 155
 Vollard, A.: 136
 Vulpius, J.A.: 176
 Wagner, B.: 253 316
 Walravens, H.: 259
 Walter, P.: 61
 Walther, C.: 27 47
 Washington, G.: 228
 Wegmann, S.: 63 82-83
 Weigel, C.: 28 74 82
 Weimer, C.: 123
 Wendland, H.: 109
 Wessely, C.: 61
 Westermann, G.: 139
 Westphalen, A.: 295
 Wiedmann, M.: 11
 Wiedmann, W.: 127
 Wiemann, E.: 120 123 155
 Wilhelm <von Saint-Thierry>:
 88 94-95
 Wilisch, C.F.: 333
 Wilk, P.R.: 195
 Winkler, G.B.: 86 89-92 96-97
 Winterstein, H.M.: 335
 Wolgemut, M.: 131 262
 Wüthrich, L.H.: 68 83 147
 Zetzner, L.: 298
 Zinzendorf, N.L. von: 39
 Zulauf, W.: 287
 Zwink, E.:
 47 139 143 159 179 188
 203 267-268 307

VERLAGSGRUPPE PATMOS

PATMOS
ESCHBACH
GRUNEWALD
THORBECKE
SCHWABEN
VER SACRUM

Die Verlagsgruppe
mit Sinn für das Leben



Für die Verlagsgruppe Patmos ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2022 Jan Thorbecke Verlag

Verlagsgruppe Patmos in der Schwabenverlag AG, Ostfildern
www.thorbecke.de

Umschlaggestaltung/Gestaltung: Demirag Architekten,
Stuttgart

Umschlagabbildungen:

Vorne: Unter Verwendung von: Schnorr von Carolsfeld, Julius:
Die Bibel in Bildern. Leipzig: Wigand, 1899

Hinten: Detail aus: Merian, Matthaeus d.Ä.: Biblia, Das ist:
Die gantze H: Schrifft Alten und Newen Testaments. Straßburg:
Zetzner, 1630

Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7995-1573-3





Das Zueinander von Sehen und Glauben, Sehen und Erkenntnis durchzieht die Bibel. Bei Bibel-Illustrationen, bei der Bibel in Bildern geht es um den Zusammenhang von Wort und Sehen, um die Wirkung der Botschaft. Das Verbot der bildlichen Darstellung Gottes gilt, wird aber doch bildlich veranschaulicht. Bilder können Glauben stiften und stärken, Textinhalte präzisieren und visuell neu erzählen.

Die Ausstellung deutet Antworten an auf die Fragen: Wird man bzw. wie wird man durch das Betrachten von Bibelillustrationen fromm? Wie drückt sich Frömmigkeit im Bild aus?

ISBN 978-3-7995-1573-3



WWW.THORBECKE.DE