Zeitschrift: Theologische Zeitschrift

Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel

Band: 69 (2013)

Heft: 3

Artikel: Wenn (Schrift-)Worte sich in Bilder einschreiben : zum mehrstelligen Verhältnis von Bild und Wort

Autor: Frettlöh, Magdalene L.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-877665

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wenn (Schrift-)Worte sich in Bilder einschreiben

Zum mehrstelligen Verhältnis von Bild und Wort[1]

Frank Crüsemann zum 75. Geburtstag am 9. Juli 2013

«Es heißt,
‹du sollst dir kein Bild machen›;
ich male mir aus, was es heißt»

Elazar Benyoëtz[2]

I. Anstoss: Zur Dialektik von Wort und Bild

Elazar Benyoëtz' als Motto vorangestellter Aphorismus provoziert mit der dialektischen Pointe eines *ausgemalten Bilderverbots* und spielt dabei mit vielfältigen Konnotationen des Wortes «heißen». Er beginnt mit: «Es heißt», wir könnten auch sagen: «Es steht geschrieben», «Es ist uns gesagt», vielleicht gar: «Es ist uns geheißen, also geboten». Und am Ende wiederholt sich das «es heißt» im «was es heißt», also: «was es bedeutet», «was es meint»; und auch hier mag mitschwingen: «was es uns heißt, nämlich zu tun oder zu lassen gebietet». *Das Geheiss des Bilderverbots erschliesst seine Bedeutung im Ausmalen des Geheissenen.* Aber wie auch immer wir das doppelte «heißt» in diesem Aphorismus deuten, es impliziert ein Wortgeschehen, das in dialektischer Spannung ins Bild gesetzt wird.

Benyoëtz geht aus vom Wort, vom in der Bibel aufgeschriebenen Bilderverbot, dem zweiten der Zehn Worte. Es ist für ihn dieses die menschliche Gottesbilderproduktion untersagende Wort, das einen Malprozess und damit Gemälde, welcher Couleur auch immer, evoziert: «... ich male mir aus». Und eben diese Bilder führen dazu, dass man das im Bilderverbot Gesagte versteht: «... ich male mir aus, was es heißt». Der Aphorismus führt vom Wort über das Bild zum Wort zurück. Es sind Bilder, die die Bedeutung des Bilderverbots erschliessen. Der Weg vom «es heißt» zum «was es heißt» führt über Gemaltes. Das Bilderverbot kann ausgemalt werden. Doch wie sehen diese Gemälde aus?

1 Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung «Theologie der Bilder» der Theologischen Fakultät und des Forums für Zeitfragen an der Universität Basel am 24. April 2013. Für die Publikation wurde der Vortragsstil weitgehend beibehalten.

2 Finden macht das Suchen leichter, München/Wien 2004, 13.

ThZ 3/69 (2013) S. 238–265

Eine ähnliche Dialektik finden wir in dem innerhalb des interdisziplinären Bilddiskurses vielzitierten Diktum Max Horkheimers und Theodor W. Adornos: «Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbotes.»[3] Diese Überzeugung nimmt – auf den ersten Blick – ihren Ausgang beim Bild, um von ihm auf das Bilderverbot zu stossen. Doch wo es um die Rettung des Bildrechts geht, ist immer schon die mächtige Tradition des Bilderverbots vorausgesetzt. Ihr wird das Recht des Bildes abgerungen, angesichts ihrer muss es zumindest begründet werden. Die «Dialektik der Aufklärung» überrascht nun mit der Auskunft, dass die Legitimität der Bilder und die Treue zum Bilderverbot einander nicht widersprechen müssen. Gerade die Wahrnehmung des Bilderverbots setzt das Bild ins Recht. Im vom Bilder*ver*bot legitimierten Bild spricht sich jenes als Bilder*ge*bot aus. Doch welches Bild wird vom Bilderverbot ins Recht gesetzt?

Beide Zitate bieten eine nicht gerade naheliegende Interpretation des biblischen Bilderverbots, allemal im Vergleich zur klassischen reformierten Auslegung, wie sie sich etwa im Genfer[4] und im Heidelberger Katechismus[5] oder

3 Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1944/1969), in: Th.W. Adorno: Gesammelte Schriften 3, Frankfurt a.M. 1997/Darmstadt 1998, 40. Sprechend ist der Zusammenhang dieses Diktums, das meist kontextlos zitiert wird: «Die jüdische Religion duldet kein Wort, das der Verzweiflung alles Sterblichen Trost gewährte. Hoffnung knüpft sie einzig ans Verbot, das Falsche als Gott anzurufen, das Endliche als das Unendliche, die Lüge als Wahrheit. Das Unterpfand der Rettung liegt in der Abwendung von allem Glauben, der sich ihr unterschiebt, die Erkenntnis in der Denunziation des Wahns. […] Die Selbstzufriedenheit des Vorwegbescheidwissens und die Verklärung der Negativität zur Erlösung sind unwahre Formen des Widerstands gegen den Betrug. Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbots» (ebd.). Siehe dazu: Chr. Link: Das Bilderverbot als Kriterium theologischen Redens von Gott, in: ders.: Die Spur des Namens. Wege zur Erkenntnis Gottes und zur Erfahrung der Schöpfung. Theologische Studien, Neukirchen-Vluyn 1997, 3-35 (3-7); M. Brumlik: Schrift, Wort und Ikone. Wege aus dem Bilderverbot, Frankfurt a.M. 1994.

4 Abschnitt 23 und 24. Nach Frageantwort (= FA) 144 verbietet das zweite Gebot die Anfertigung von Bildern sowohl zur Darstellung als auch zur Anbetung Gottes und begründet in Frageantwort 145 dieses Verbot mit der grundsätzlichen Unähnlichkeit Gottes mit allem Geschöpflichen: «Warum ist die sichtbare Darstellung Gottes nicht erlaubt? Weil es keine Ähnlichkeit zwischen ihm als ewigem, unfaßbarem Geist und einer körperlichen, vergänglichen und sterblichen Gestalt gibt» (zitiert nach: Calvin-Studienausgabe. Band 2: Gestalt und Ordnung der Kirche, hg.v. E. Busch u.a., Neukirchen-Vluyn 1997, 1-135 [61]).

5 FA 96-98. Auch der Heidelberger Katechismus kennt eine Entgegensetzung von Bild und (Predigt des) Wort(es) Gottes, wenn er in FA 98 auf die Frage «Dürfen denn nicht die Bilder als ‹der Laien Bücher› in den Kirchen geduldet werden?» antwortet: «Nein; denn

auch mit einer expliziten Alternative von Wort und Bild zugunsten des Wortes im reformierten Dekaloglied *«Erheb dein Herz, tu auf dein Ohren»* (EG 657) findet:

«Du sollst mich nicht in Bildern fassen.
Wem sollt ich denn vergleichbar sein?
Kannst du dir doch genug sein lassen
an meinem Worte klar und rein.» (EG 657,3)[6]

Nach diesem Liedvers gründet das von Gott selbst gebotene Bilderverbot in der Unvergleichlichkeit, weil Einzigartigkeit Gottes, und wahrt diese zugleich. Jeder Vergleich – so die Theologik dieser Interpretation – hebt die grundsätzliche Differenz zwischen Schöpfer und Geschöpf auf. Denn der Vergleich kann sich nur aus Geschöpflichem, nur aus dem, was uns vor Augen liegt und in unseren Erfahrungshorizont gehört, speisen. Demgegenüber aber sind die Alterität und mit ihr die Freiheit und Unverfügbarkeit Gottes zu wahren.[7] Darum ist jedes von Menschen gemachte Gottesbild ungenügend. *«Mit wem wollt ihr mich vergleichen, dass ich ihm gleich wäre?»*, lässt Jes 40,25 den Heiligen fragen, um dann zum staunenden Anblick der schöpferischen Macht Gottes einzuladen, die gerade darin besteht, dass der Gottheit, die Himmel und Erde gemacht hat, kein Geschöpf verloren geht, sondern jedes namentlich vertraut ist. *«... mit wem wollt ihr Gott vergleichen und was als Ebenbild ihm gegenüberstellen?»*, heisst es wenige Verse zuvor, womit gegenüber der Weltüberlegenheit Gottes polemisch die sich geradezu lächerlich und erbärmlich ausnehmende menschliche Götterbilderproduktion beschrieben wird (Jes 40,18ff.). Auch und gerade im Blick auf Gott mag gelten, was Kierkegaard für zwischenmenschliche Beziehungen festhält: «Vergleich ist die gefährlichste Bekanntschaft, welche die Liebe machen kann; Vergleich ist die schlimmste von allen Verführungen.»[8]

wir sollen uns nicht für weiser halten als Gott, der seine Christenheit nicht durch stumme Götzen, sondern durch die lebendige Predigt seines Wortes unterwiesen haben will.» Gott abzubilden, heisst für den Heidelberger, ein Götzenbild herzustellen. Dieses aber bleibt, im Gegensatz zur viva vox evangelii, stumm.

6 Evangelisches Gesangbuch (=EG). Ausgabe für die Evangelisch-reformierte Kirche (Synode evangelisch-reformierter Kirchen in Bayern und Norddeutschland), die Evangelisch-altreformierte Kirche in Niedersachsen, Gütersloh u.a. 1996.

7 Siehe Chr. Link: Gott ist ein Fremdling. Das alttestamentliche Bilderverbot ist ein Garant der Freiheit, Zeitzeichen 3/6 (2002) 26-29.

8 S. Kierkegaard: Der Liebe Tun. Etliche Erwägungen in Form von Reden. Übersetzt von H. Gerdes, Düsseldorf/Köln 1966, 205.

Die gesungene Gottesfrage «Wem sollt ich denn vergleichbar sein?» wird zum Einspruch gegen von Menschen gemachte Gottesbilder. Sie ist rhetorisch und als solche bereits *be*antwortet: «Selbstverständlich mit niemandem und nichts!» Damit ist sie aber noch längst nicht *ver*antwortet, nämlich im Tun bewährt. Rhetorische Fragen zielen auf die praktische Realisierung der bekannten Antwort.

Dem Ungenügen jener von Menschen gemachten Gottesbilder stellt das Dekaloglied das Gotteswort gegenüber, das in seiner Klarheit und Reinheit genüge, also weder der *Amplifikation durchs Bild* noch der *Explikation im Bild* bedürfe. Jedoch wimmelt es im Schriftwort, in das sich das Gotteswort je neu einschreibt, geradezu von sprachlichen Gottesbildern und Vergleichen. Es gibt ja nicht nur Bild-Bilder, sondern eben auch Wort-Bilder[9], was an sich schon die einfache Alternative von Wort und Bild unterläuft.

Ich nenne nur ein Beispiel: Im vorletzten Vers des Hoseabuches, das geradezu als eine Gottesbildergalerie betrachtet werden kann, in Hos 14,9, zitiert Gott Efraim mit der Frage: *«Was soll ich noch mit den Götzen?»*, um unmittelbar darauf von sich selbst zu sagen: *«Ich selbst habe ihm geantwortet und schaue ihn an. Ich bin wie üppiger Wacholder, an mir ist Frucht für dich zu finden.»* Gott selbst beantwortet die Götzenfrage Efraims, indem er sich Geschöpflichem vergleichbar macht, in diesem Fall *«üppigem Wacholder»*, so die neue Zürcher Bibel, oder mit Buber *«immergrünem Wacholder»* oder, wie Luther verdeutscht, einer *«grünenden Tanne»*. Demnach schliesst die Unvergleichlichkeit Gottes, die sich nach EG 657,3 im Bilderverbot ausspricht, nicht aus, dass Gott sich selbst ins Bild setzt, sich in Bildern und Vergleichen vorstellt und bekannt gibt, um dann unsererseits entsprechend benannt zu werden. Allerdings haben wir – falls wir hier überhaupt von ‹haben› sprechen können – diese Bilder und Vergleiche nur als unverfügbares Gotteswort im menschlichen Schriftwort.

Demgegenüber – und das verschiebt noch einmal die eingangs an den Zitaten von Benyoëtz und Horkheimer/Adorno aufgewiesene Dialektik von Wort und Bild, Bild und Wort – wird insbesondere in kunsthistorischen Bilddiskursen auf die Eigenständigkeit der Bilder hingewiesen, die mehr oder zumindest anderes zu zeigen vermögen, als Worte sagen können. Bilder haben eine eigene

9 Zu dieser Unterscheidung siehe M. Weinrich: Die Wahrheit des Bilderverbotes. Historische und theologische Aspekte, in: J. Schmidt (Hg.): Von den Bildern befreit zum Leben. Wahrheit und Weisheit des Bilderverbotes (Reformierte Akzente 6), Wuppertal 2002, 17-42.

Macht, indem sie uns zu sehen geben, uns die Augen öffnen und etwas zeigen, was wir so durch das Wort nicht wahrnehmen. Es gibt eine *ikonische Logik* und damit Sinnerschliessung durch Bilder, die ihr eigenes Recht gegenüber der *prädikativen Logik der Sprache* hat. Das führt zu einer neuen Verhältnisbestimmung von Wort und Bild, in der das Bild nicht länger vom Wort dominiert wird, sondern dessen Fundament darstellt. «Am Anfang war das Bild ...». «Bilder», so formuliert Gottfried Boehm, «erschöpfen sich nicht darin, das Reale visuell zu substituieren, sie bringen ein Zeigen eigenen Rechts zustande.»[10] Bilder sind keine blossen Platzhalter für Worte; sie bilden nicht nur eine sprachlich verfasste Wirklichkeit ab, sondern sie schaffen neue Wirklichkeit, erschliessen einen eigenen Sinn, der sich dann erst sekundär versprachlicht. Gäbe es nicht diese Kraft des Bildes zu eigener Sinnerzeugung, bräuchte es auch kein Bilderverbot. Das Bilderverbot weiss offenbar um die Macht der Bilder, etwas zu zeigen, was Worte uns nicht sagen können.

Wir sind mehr und anderes als nur HörerInnen des Wortes, wenn wir Ikonen Gottes betrachten. Noch der Begriff ‹Ikono*graphie*› redet ja einem Vorrang der Schrift vor dem Bild das Wort. Es kommt darauf an, das Wort, den Logos, auch den des Johannesprologs, um die aussersprachliche Dimension des Zeigens zu erweitern. Zur Bilderlogik gehört, dass sie eine Synchronie, eine Gleichzeitigkeit von Momenten zeigt, die die Sprache nur diachron, nur im Nacheinander der Sätze zum Ausdruck bringen kann. Zudem eröffnet sie – und das ist von grösster Bedeutung für die Frage des Gottesbildes – Zugänge zum Abwesenden als Anwesendem. *Die Logik des Bildes spielt mit der Dialektik von Gegenwart und Abwesenheit, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Zuwendung und Entzug.*

Bevor wir uns einem solchen, das Bilderverbot wahrenden Bild zuwenden, das uns zu mehrfachem Blickwechsel[11] einlädt, gebe ich zunächst Auskunft über drei systematisch-theologische Lesarten des Bilderverbots, die – ungeachtet der unterschiedlichen Bild-Begrifflichkeit von פסל und תמונה in Ex 20,4/ Dt 5,8 gegenüber צלם und דמות in Gen 1,26 sowie des ursprünglichen Sinns

10 G. Böhm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, 43.

11 Die Rede vom «Blickwechsel» mit Bildern geht davon aus, dass nicht nur wir die Bilder, sondern auch sie uns anschauen; siehe dazu G. Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Aus dem Französischen von M. Sedlaczek, München 1999.

des zweiten Gebots – das Bilderverbot angesichts der Rede von der Gottesbildlichkeit des Menschen und der Vielzahl biblischer Sprachbilder von Gott zu deuten suchen.

II. «Nicht sollst du dir ein Bild machen …» – drei systematisch-theologische Lesarten des Bilderverbots

Unstrittig ist, dass das Bilderverbot ursprünglich dreidimensionale Bilder, geschnitzte, gehauene oder gegossene, meinte.[12] Aber im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte hat es einen erheblichen Bedeutungszuwachs erfahren und ist – insbesondere in der reformierten Tradition – zu dem Kriterium des Redens von Gott avanciert, das nicht mehr nur Gottesbilder-Statuen verbietet, sondern alle Versuche, Gott ins Bild zu setzen, fragwürdig macht. Was aber bedeutet es, dass das Bilderverbot in einem Buch steht, das die Gottesbildlichkeit des Menschen bezeugt und einer Vielzahl von sprachlichen Gottesbildern, Metaphern, das Wort redet? Im Anschluss an Jürgen Ebach[13] lässt sich aus dieser biblischen Trias von Bilderverbot, Gottesbildlichkeit des Menschen und Gottesbilder-Vielfalt eine dreifache Lesart des Bilderverbots ableiten[14]:

Ausgeschlossen wird erstens der *Mensch* als Macher des Gottesbildes: «Nicht sollst *du* dir ein Bild machen …!» Die Gottesbildlichkeit des Menschen fällt nicht unter das Bilderverbot, weil sich im Menschen Gott selbst ein irdisches Bild gemacht hat – ein Bild, das Gottes eigener Lebendigkeit und Beziehungsfähigkeit entspricht: «Gott abzubilden ist darum ein absurdes Unternehmen, weil die Erschaffung seines Bildes nicht nur am Anfang sein eigenes Werk, und zwar das höchste unter allen seinen Schöpfungswerken war, sondern weil auch

12 Vgl. etwa S. Schroer: Du sollst dir kein Bildnis machen oder: Welche Bilder verbietet das Bilderverbot?, in: A. Hölscher/R. Kampling (Hg.): Religiöse Sprache und ihre Bilder: von der Bibel bis zur modernen Lyrik (Schriften aus der Diözesanakademie Berlin Bd. 14), Berlin 1998, 101-113; R. Rendtorff: Was verbietet das alttestamentliche Bilderverbot?, in: R. Bernhardt/U. Link-Wieczorek (Hg.): Metapher und Wirklichkeit. Die Logik der Bildhaftigkeit im Reden von Gott, Mensch und Natur. Festschrift für Dietrich Ritschl zum 70. Geburtstag, Göttingen 1999, 54-65.

13 «Hoch und Heilig wohne ich – und bei dem Zermalmten und Geisterniederten.» Versuch über die Schwere Gottes, in: J. Ebach: Hiobs Post. Gesammelte Aufsätze zum Hiobbuch, zu Themen biblischer Theologie und zur Methodik der Exegese, Neukirchen-Vluyn 1995, 183-211 (208f.).

14 Vgl. zum Folgenden ausführlich M.L. Frettlöh: Gott Gewicht geben. Bausteine einer geschlechtergerechten Gotteslehre, Neukirchen-Vluyn ²2009, 153-187.

seine Wiederholung und Bestätigung für alle Zeiten Gottes eigenes Werk bleibt und als solches prinzipiell nicht menschliches Werk werden kann.»[15]

Ausgeschlossen wird mit dem Bilderverbot sodann die Eingrenzung der Wirklichkeit Gottes auf *ein* Bild: «*Nicht* sollst du dir *ein* Bild machen …!» Ist der Mensch, für den der Schöpfungsbericht nur die eine Unterscheidung zwischen «männlich und weiblich» (Gen 1,27) kennt, ist «alles, was Menschenantlitz trägt, als Bild Gottes erschaffen [...], dann muß es so viele Gottesbilder geben, wie es Menschen gibt – und keines ist wahrer als das andere»[16]. Wenn Männer und Frauen als Ikonen Gottes gleichermassen würdig und fähig und – weil die göttliche Gabe zur Aufgabe wird – auch beauftragt sind, Gott in der Welt zu repräsentieren, dann verkommt eine einseitig männliche oder einseitig weibliche Rede von Gott zur *Idololatrie*. Sie idolisiert Männlichkeit oder Weiblichkeit, anstatt Gott in IHREN und SEINEN lebendigen Bildern zu begegnen.

Können wir nicht personal konkret von Gott reden, ohne dies in Sprach- und Hörbildern, etwa in anthropomorpher Metaphorik, zu tun, so gibt es Wege aus dem Bilderverbot nur, wenn wir Gott nicht auf *ein* Bild und das heisst auch: nicht auf ein einseitiges Bild festlegen. Denn einseitige Bilder können rasch zu einem einzigen zusammenschiessen. Nur die Vielfalt von Gottesbildern kann davor bewahren, Gott in *ein* Bild zu zwingen, auf *eine* Rolle festzulegen. Wer sich *ein* Bild von Gott macht, *bild*et sich *ein*, Gott zu kennen, über IHN verfügen, SIE begreifen zu können. Wer ein Gottesbild an*fertig*t, meint, mit Gott *fertig* werden zu können. Demgegenüber grenzt das Bilderverbot «die *Freiheit* Gottes, sich zu offenbaren, auf das bestimmteste gegenüber den Kategorien und Denkmustern ab, in denen wir das Göttliche zu begreifen, das heißt: uns zurechtzulegen versuchen»[17]. Nur eine Vielfalt von Gottesbildern, die sich auch gegenseitig den Platz innerhalb des Rahmens streitig machen, kann davor bewahren, mit der Freiheit auch die Alterität Gottes aufzuheben.

Ausgeschlossen wird schliesslich das menschliche *Machen* von Gottesbildern: «Du sollst dir kein Bild *machen* ...!» Jes 44,9 bezeichnet – im Zusammenhang einer ironisch-grotesken Polemik gegen Götterbilder anfertigende Hand-

15 K. Barth: Die Kirchliche Dogmatik. Bd. III/1, Zollikon-Zürich ²1947, 225.

16 J. Ebach: Gottesbilder im Wandel, in: ders.: «… und behutsam mitgehen mit deinem Gott». Theologische Reden 3, Bochum 1995, 157-170 (170).

17 Link: Bilderverbot (Anm.3), 13.

werker – diese Idole-Macher als תהו (*tohu*). Wer vor dem Werk seiner eigenen Hände niederfällt und es bedient, betreibt Götzendienst und hebt so das Werk des Schöpfergottes auf, bringt das Chaos (Gen 1,2) in die Schöpfung zurück. Hier geschieht ‹to undo creation›: Statt der Lebendigkeit des einen Gottes zu entsprechen, in dessen Bild sie erschaffen sind, werden diejenigen, die Götterbilder herstellen, so leblos wie ihre selbstgemachten Idole. Ein sprechender Text in diesem Zusammenhang ist Ps 115,4-8:

«Ihre Götterbilder, Silber und Gold, Machwerk von Menschenhand.
Einen Mund haben sie, aber können nicht reden,
Augen haben sie, aber können nicht sehen.
Ohren haben sie, aber können nicht hören,
eine Nase haben sie, aber können nicht riechen.
Ihre Hände – aber sie können (damit) nicht tasten;
ihre Füsse – aber sie können (damit) nicht gehen;
nicht tönen können sie mit ihrer Kehle.
Ihnen gleich werden ihre Macher, jeder, der auf sie vertraut.»[18]

Menschen haben teil an der Wirklichkeit des Gottes, auf den sie vertrauen, wobei alles darauf ankommt, welche Gottheit dies ist: die, die Menschen nach ihrem Bild schuf, oder jene, die sich die Menschen selbst nach ihrem Bild aus einem Stück Welt, und sei es noch so kostbares Material und sei der Arbeitsaufwand noch so gross, gemacht haben. Wer sich an einen stummen Götzen hält, verstummt selbst. So können die VerehrerInnen lebloser Götter selbst nur tote Leute sein. Sie lassen sich beherrschen von ihrem eigenen Machwerk, in eine lebendige Beziehung zu ihm können sie dagegen nicht treten. Indem sie sich im Werk ihrer Hände selbst entfremden, heben sie ihre eigene Bestimmung, Ikone Gottes zu sein, auf.[19]

18 Ps 115,4-8; vgl. Ps 135,15-18. Zum Kontrast zwischen den leblosen Götterbildern und ihren VerehrerInnen einerseits und der Lebendigkeit der Gott segnenden PsalmbeterInnen andererseits siehe M.L. Frettlöh: Gott segnen. Systematisch-theologische Überlegungen zur Mitarbeit des Menschen an der Erlösung im Anschluß an Psalm 115, EvTh 56 (1996) 482–510.

19 Erich Fromm hat in der Herstellung und Bedienung von Götzen die Grundform menschlicher Selbstentfremdung erkannt und dies anhand von Jes 44,12-19 illustriert: «Der Mensch überträgt seine eigenen Leidenschaften und Eigenschaften auf den Götzen (das Idol). Je mehr er sich selbst arm macht, um so größer und stärker wird der Götze. Der Götze ist die entfremdete Selbsterfahrung des Menschen» (Ihr werdet sein wie Gott, Reinbek bei Hamburg 1980, 37).

Die *Her*stellung von Gottesbildern geht vorbei an den gottgemachten Bildern Gottes, die sich in zwischenmenschlichen Begegnungen *ein*stellen.[20] In dieser Lesart des Bilderverbots liegt also die Pointe nicht nur auf dem Machen von Gottes-, sondern auch von Menschenbildern. Das Bilderverbot wahrt nicht nur die Unverfügbarkeit und Freiheit Gottes, sondern auch die des Menschen[21]: Indem es jeden Menschen in seiner Einzigkeit als Bild Gottes würdigt, widerspricht es dem «Menschen nach Mass», nämlich nach Massgabe der eigenen Bilder, die nicht selten die Wunsch-, Traum- oder auch Trugbilder des «gemachten Mannes» sind. Nicht zuletzt darin erweist sich das Bilderverbot gegenwärtig als eine Weisung Gottes, die geschöpfliche Freiheit bewahren will, indem sie der Vertauschung von SchöpferIn und Geschöpf bzw. der Ersetzung Gottes durch den Menschen wehrt und uns in unsere geschöpflichen Grenzen, die ja keine Willkür Gottes, sondern göttliche Wohltat sind, zurückweist.

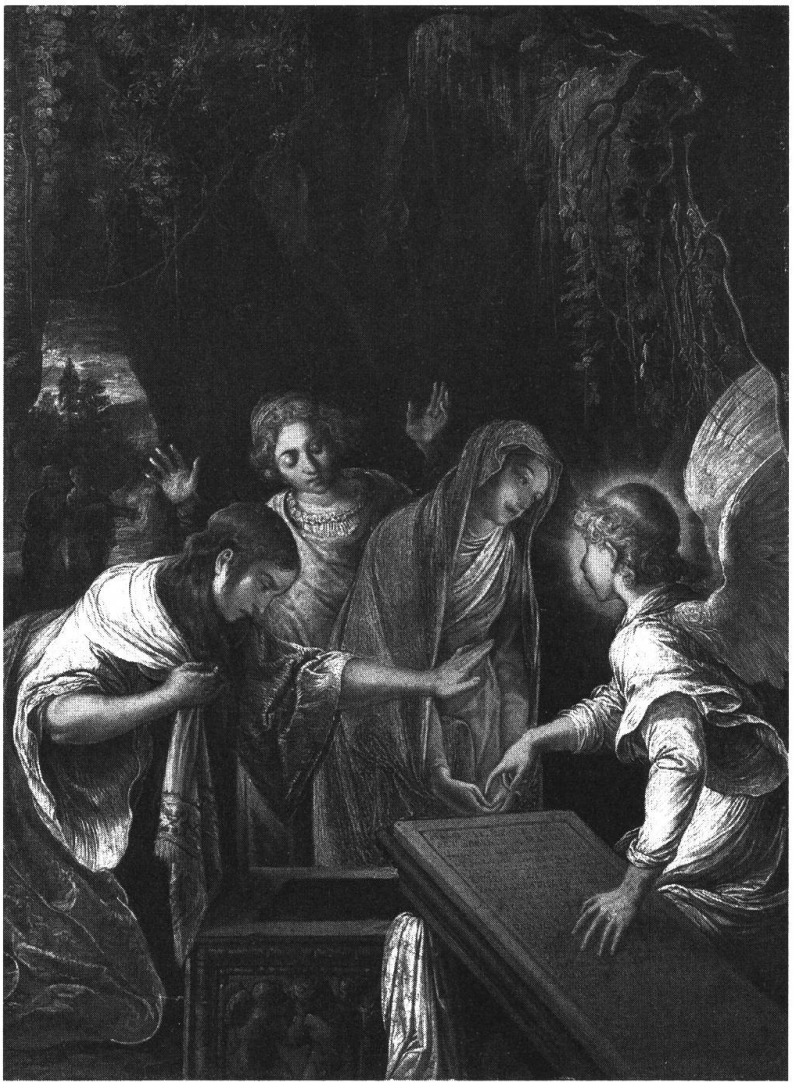
Beim Zusammenhang von Bilderverbot und Gottesbildlichkeit geht es um die Frage: Wer ist SchöpferIn und wer ist Geschöpf? Sie begegnet als strikte Alternative zwischen dem Menschen, der sich seinen Gott nach geschöpflichen Vorbildern macht, und Gott, der den Menschen in SEINEM Bild gemacht hat. Nicht wir haben Gott allererst ins Bild zu bringen, sondern Gott ist bereits im Bilde, nachdem SIE den Menschen im und nach eigenem Bild geschaffen hat. Wer meint, Gott allererst über sich ins Bild setzen zu müssen, verkennt, dass Gott sich immer schon über den Menschen ins Bild gesetzt hat. Die ikonoklastische Intervention des Bilderverbots wahrt gerade das Recht des Menschen, als *imago Dei* Gott in der Welt zu repräsentieren.

III. Ein Bild, das das Bilderverbot wahrt: Adam Elsheimers Gemälde «Die drei Marien am Grab Christi»

Erschlossen haben sich mir die eingangs gemachten Überlegungen anhand eines ganz bestimmten Bildes, das selbst einen mehrstelligen Zusammenhang

20 Vgl. zu diesem Zusammenhang von Bilderverbot und Gottesbildlichkeit des Menschen schon W. Vischer: Du sollst dir kein Bildnis machen, in: E. Wolf u.a. (Hg.): Antwort. Karl Barth zum 70. Geburtstag am 10. Mai 1956, Zollikon-Zürich 1956, 764-772.

21 «Das Gebot, das uns jegliches Bild Gottes verwehrt, schützt auch ihn [sc. den Menschen] vor dem Zugriff des tötenden Bildes. Es schützt sein Geheimnis, sein Wunder, seine unfaßbare Lebendigkeit. Es schützt sein Recht» (Link: Bilderverbot [Anm. 3], 4).



von Wort und Bild zeigt, nämlich Adam Elsheimers «Die drei Marien am Grab Christi» (1603)[22].

22 Dieses Bild begleitet mich, seitdem es sich mir zum ersten Mal im Sommer 2005 in Köln in der Ausstellung «Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert» (vgl. den von R. Krischel, G. Morello und T. Nagel herausgegebenen gleichnamigen Ausstellungskatalog, Köln 2005, 48f.) und dann wieder im Frühjahr 2006 in der grossen Adam Elsheimer-Ausstellung im Städel Museum in Frankfurt a.M. im Original zu sehen gegeben hat (siehe den Ausstellungskatalog: R. Klessmann: Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578–1610. Mit Beiträgen von E.E.S. Gordenker und Chr.T. Seifert, Frankfurt a.M./Wolfratshausen 2006, 84f.). Erste Beobachtungen zu diesem Bild habe ich anlässlich der Verleihung des 8. Förderpreises der Marga Bührig-Stiftung am 19.10.2007 im

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass «Die drei Marien am Grab Christi» ein Christusbild, ein Gottes- und Menschenbild ist, das das Bilderverbot achtet und seine BetrachterInnen zugleich in ein vieldeutiges Gespräch zwischen Wort und Bild verwickelt. Dabei gehört es zur Dialektik meiner Beobachtungen und Reflexionen, dass ich das, was sich mir in und durch dieses Bild gezeigt hat, nur in Worten mitteilen kann. Gegenüber dem Sich-zu-sehen-Geben, dem Zeigen des Bildes bleibt mir nur das Nachsehen und Nachsagen. Ich kann hier nur sprechend *an*deuten, was es mir zeigend *be*deutet.

Adam Elsheimer (Frankfurt a.M. 1578 – Rom 1610), der aufs kleinste Detail sorgfältig achtende, eindrucksvolle Erzähler unter den Malern des Frühbarock, hat auf dieser nur 25,8 x 20 cm grossen Kupfertafel den ursprünglichen Schluss des Markusevangeliums, Mk 16,1-7(8), ins Bild gesetzt – und zwar gleich doppelt: als ausgemalte Erzählung und als in lateinischer Übersetzung eingraviertes Schriftwort. Das markinische Schriftwort erscheint *als* Bild und *im* Bild. Wie aber gehört beides zusammen? Und wie verhält sich das Schriftwort ausserhalb des Bildes zum Schriftwort im Bild? Zeigt das Bild etwas, das das Wort für sich nicht sagt? Wie gehören die Theologik des Textes und die ikonische Logik des Bildes zusammen?

Die Ostererzählungen der Evangelien enthalten keinen Bericht vom Geschehen der Auferstehung. Sie verkündigen die geschehene Auferweckung Jesu von den Toten und sind darin eine Hommage auf die den Tod überwindende Gottheit Israels. Sie bezeugen zeichen- und gleichnishaft die Wirklichkeit des Ostereignisses, indem sie von seinen Folgen und Wirkungen erzählen. So wahren sie das Geheimnis der Auferweckung als einer (neu) schöpferischen Tat Gottes ohne menschliche Mitwirkung. Nicht einmal die Passivität oder Rezeptivität einer ZuschauerInnenhaltung ist menschenmöglich, wenn Gott aus dem Tod ins Leben ruft. Wo Auferweckung ins Bild gebracht werden soll, kommt es bestenfalls zur Abbildung von Auferstehung. Das die Auferweckung begründende schöpferische Wirken des göttlichen Geistes entzieht sich jeder einbildenden Visualisierung. Wo es selbst zur Darstellung gebracht wird, kommt es zu einer Missachtung des Bilderver-

Stadthaus Basel vorgetragen: Das ausgemalte Bilderverbot. Ein geschlechtertransparenter Deutungsversuch mit autobiographischen Pinselstrichen (2007), http://www.reformiert-info.de/side.php?news_id=1454&part_id=0&navi=3&part3_id=56.

bots, und zudem entsteht nicht selten religiöser Kitsch. Ist auch das Ereignis der Auferweckung selbst nicht darstellbar, so hinterlässt es doch darstellbare und lesbare Spuren – in Texten wie in Bildern.

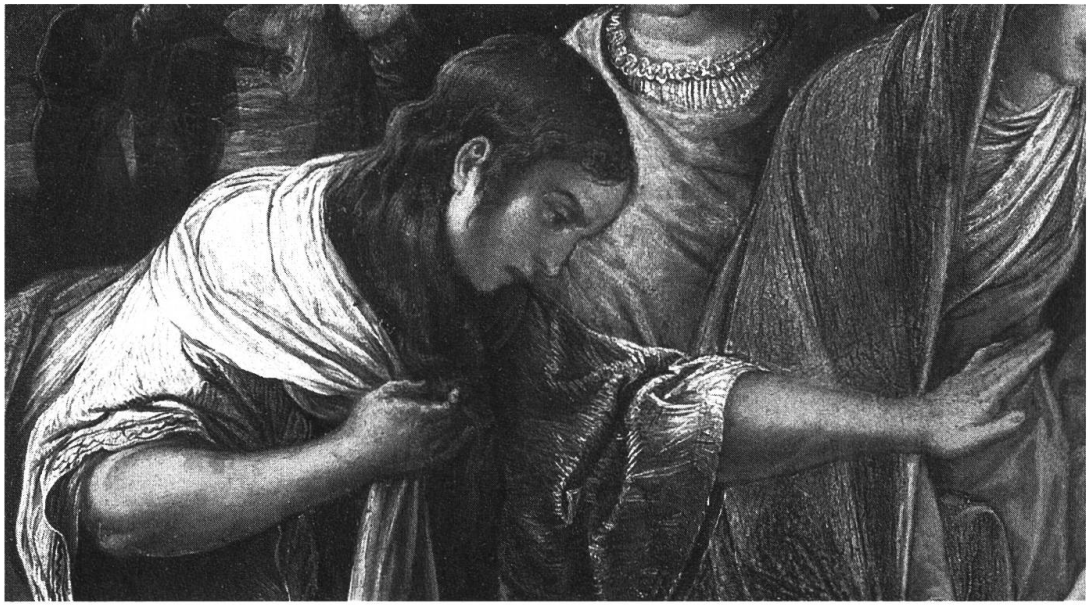
IV. Ein erster Blickwechsel mit Elsheimers Bild: Die drei Marien – Reaktionen auf das leere Grab und / oder Antworten auf die Auferweckungsbotschaft?

Mit der Darstellung der drei Marien am Grab Christi steht Elsheimer in einer bereits ab dem 3. Jh. n.Chr. bezeugten, auf die Ostererzählungen der synoptischen Evangelien bezogenen Bildtradition der «Frauen am Grab», die bis in die Neuzeit lebendig geblieben ist.[23] Was kunstgeschichtlich vor allem Elsheimers innovative Leistung ausmacht, lässt sich beim Lesen dieses Bildes wiederfinden: die detaillierte Erzählung hochkomplexer Handlungen *en miniature* sowie die Erzeugung kunstvoller Lichteffekte, die den Bildraum allererst hervorbringen und Plastizität schaffen. Die Lichtmetaphorik des Bildes ist ebenso theologisch bedeutsam wie die sprechende Ausgestaltung der Gestik der dargestellten Personen.

Elsheimers «Die drei Marien am Grabe Christi» gibt uns Einblick ins Innere einer Felsengrotte, von deren Wänden Schlingpflanzen und Blattranken herabhängen. Im Vordergrund steht parallel zum unteren Bildrand ein geöffneter Sarkophag, der mit einem antikisierenden Puttenrelief geschmückt ist. Die Grabplatte verschliesst das Grab nicht länger, sondern ist von aussen an den Sarkophag angelehnt und ragt schräg nach rechts unten aus dem Bild heraus. Sie kommt mit dem auf ihr eingravierten Evangeliumstext Mk 16,1ff. auf die BetrachterInnen des Bildes zu und ist auch nur von ihnen, nicht aber von den drei Frauen am Grab, zu lesen. Genau in der unteren Bildmitte hängt das blutverschmierte Leichentuch über den Sargrand herab. Der Auferweckte hat es am Ort des Todes zurückgelassen. Es fungiert als Zeichen dafür, dass hier ein wirklich Toter und Begrabener leibhaftig auferstanden ist.

Rechts neben dem Grab kniet mit vorgebeugtem Oberkörper unverkennbar Maria Magdalena, ikonographisch eindeutig identifizierbar vor allem durch das neben ihr auf dem Boden stehende Salbölgefäss, aber auch durch ihr langes, offen getragenes rotblondes Haar und selbst durch ihren goldbraunen, kunstvoll gewirkten Mantel. Maria Magdalenas Blick geht – eher nachdenklich

[23] Vgl. J. Myslivec/G. Jászai: Art. «Frauen am Grab», LCI 2, Freiburg i.Br. 1970, 54-62.



als fassungslos, irgendwie traurig und doch vielleicht das schier Unglaubliche bereits ahnend – ins geöffnete, leere Grab. Es ist ein Blick, der sich auf der Peripetie von Trauer und Hoffnung, Zweifel und aufkeimendem Verstehen bewegt. Dieser Ambivalenz entspricht die auffallend unterschiedliche Haltung ihrer Arme und Hände: Mit der Rechten hält sie, ihr Schultertuch fassend, an sich, scheint sich – angesichts dessen, was sie nicht fassen kann, was (noch) über ihr Verstehen geht – an sich selbst festhalten zu wollen, um sich zu vergewissern, dass sie noch bei sich ist. Ganz anders ihr linker Arm. Mit ihm ist sie sich gleichsam selbst schon voraus und ausser sich: Gerade ausgestreckt, die flache Hand ein wenig erhoben, scheint er das dem Gekreuzigten Widerfahrene gestisch nachzuvollziehen und lässt sich in die Bewegung aus der Dunkelheit des Grabes ins Licht des Ostermorgens mit hineinnehmen.[24] Noch kniet die Jüngerin am Ort des Todes, aber mit der Geste ihrer linken Hand streckt sie

[24] Rüdiger Klessmann, der gegenwärtig wohl profundeste Elsheimer-Kenner, sieht dagegen eine Maria Magdalena, «die mit anklagender Gebärde Auskunft über das leere Grab verlangt», die sie dann prompt auch vom Engel erhält, «der sich zur Erklärung des Geschehens auf die Steinplatte mit dem Markus-Evangelium stützt» (Katalog Adam Elsheimer, in: ders. [Hg.]: Im Detail die Welt entdecken [Anm. 22], 44-192 [84]). Setzt diese Deutung aber nicht voraus, dass sie ihren Blick auf den Engel, von dem sie Antwort erwartet, statt ins leere Grab richtet? Und müsste nicht ihre Hand nach oben geöffnet sein, wenn es sich um eine den Gottesboten direkt adressierende und seine Erklärung provozierende Geste handelte?

sich selbst zum Leben, ja zu dem, der aus dem Tod ins Leben gerufen wurde, aus.[25]

Die beiden anderen Marien sind keineswegs so eindeutig zu identifizieren wie Maria Magdalena: Alle drei synoptischen Evangelien sowie das Johannesevangelium bezeugen den Gang der Magdalenerin ans Grab des Gekreuzigten, differieren aber in der Identifizierung der anderen Frauen. Wer ist neben Maria Magdalena und Maria, der Mutter des Jakobus und Joses, die dritte Maria der «drei Marien am Grabe Christi»? Hat Elsheimer auch Salome (Mk 16,1) den Allerweltsnamen Maria zugedacht? Ist es Maria, die [Frau?] des Kleopas, aus Joh 19,25? Das ist nicht abwegig, weil sich in Elsheimers Bild ein deutlich identifizierbares Zitat aus dem Johannesevangelium findet: In der Mitte des rechten Bildrandes – unmittelbar über der sich zum Grab beugenden Maria Magdalena – hat Elsheimer in den Eingang zur Höhle, der den Blick auf eine hügelige Landschaft und einen vom Morgenlicht erhellten Himmel freigibt, Petrus und den Lieblingsjünger gestellt und damit Joh 20,2ff. zitiert. Dieser Eingang mit den beiden Jüngern liegt genau in der Diagonale, die durch den schrägen Sarkophagdeckel markiert ist. Es zeigen sich also auch hier in Elsheimers Bild Spuren einer kanonischen Exegese. Warum soll dies nicht auch für die drei Marien gelten?

Dass die beiden Jünger im Hintergrund bleiben, zeigt zugleich noch einmal das Gewicht, das Elsheimer (der Tradition von) den Frauen am Grab Christi und ihrer Bedeutung für die Auferweckungsbotschaft beimisst. Während die beiden Jünger in den dunklen Farben der Grotte gemalt sind, leuchten die farbenfrohen Gewänder der Frauen im Bildvordergrund.

Ein Schlüssel zur Identifikation der dritten Maria mögen die jeweils so gänzlich verschiedenen Haltungen dieser drei Frauen sein. Elsheimer macht deutlich, dass das geöffnete und leere Grab selbst bei jenen Frauen, die vom Beginn der öffentlichen Wirksamkeit in Galiläa an zur engsten Nachfolgegemeinschaft des Nazareners gehören und die auch nicht vor der Qual zurück-

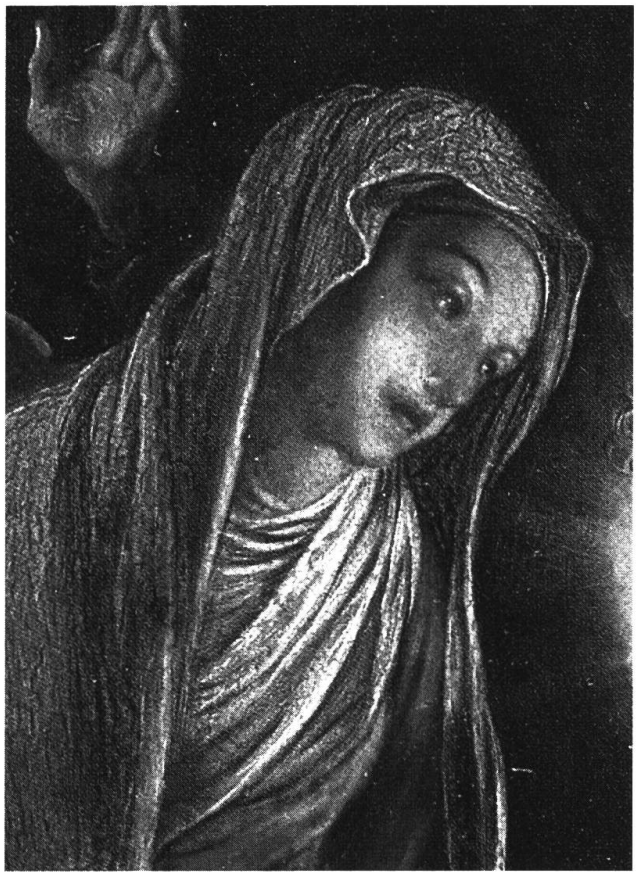
25 Wenn Heinrich Weizsäcker seine Bildbetrachtung mit «Die Trauer der Frauen am Grabe Christi» (Adam Elsheimer – Der Maler von Frankfurt. Zweiter Teil: Beschreibende Verzeichnisse und geschichtliche Quellen, Berlin 1952, 75) überschreibt, dann gilt dieser Titel für Maria Magdalena doch nur bedingt. Allemal ebnet er die sprechenden Differenzen in der Haltung der drei Frauen ein. Auch Willi Drost spricht von der «Gruppe der drei klagenden Frauen am Grabe Christi» (Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam 1933, 73).

gewichen sind, die Kreuzigung Jesu ohnmächtig mit ansehen zu müssen, sehr unterschiedliche Reaktionen auslösen kann.

Die mittlere, etwas im Hintergrund stehende, in ein altrosafarbenes Gewand gekleidete Maria hat die Augen geschlossen und die Arme mit nach vorn bzw. nach oben geöffneten Händen bis auf Kopfhöhe erhoben. Wenn Roland Krischel beobachtet: «... bei der mittleren (vielleicht Maria Salome) geht das Erstaunen sogleich ins Gebet über»[26], dann scheint mir hier eine Vereindeutigung ihrer mehrdeutigen Gebärde zur Gebetshaltung vorzuliegen. Zumindest die rechte, zum Grab hin geöffnete Hand kann auch abwehrend gedeutet werden. Vielleicht inszeniert Elsheimer hier auch eine auf halbem Weg erstarrte Bewegung des Fassungslos-die-Hände-über-dem-Kopf-Zusammenschlagens.[27] Und selbst wenn in der nach oben geöffneten linken Hand Gebetssprache sich

26 Krischel/Morello/Nagel: Ansichten Christi (Anm. 22), 49.

27 Häufig wird diese Frauengestalt als Zitat einer entsprechenden Figur auf Caravaggios «Die Grablegung Christi» (Vatican Pinacoteca, Rom), die um 1602 in Rom entstanden ist und sehr schnell bekannt wurde, gedeutet (vgl. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M., Adam Elsheimer. Werk, künstlerische Herkunft und Nachfolge. Ausstellung unter dem Patronat des ICOM, Frankfurt a.M. 1966, 27; Drost: Adam Elsheimer [Anm. 25], 74; Klessmann: Katalog Adam Elsheimer [Anm. 24], 84). Keith Andrews sieht hier allerdings eine weit verbreitete Klagegeste (Adam Elsheimer: Paintings – Drawings – Prints, Oxford 1977, 145). Trifft das Zitat zu, würde es sich um den Klagegestus einer Trauernden halten. Doch es gibt auch signifikante Unterschiede in der Gestik und vor allem in der Kopfhaltung beider Frauenfiguren: Caravaggios Klagende richtet ihr Gesicht mit offenen Augen zum Himmel, während Elsheimers Maria den Kopf mit geschlossenen Augenlidern leicht geneigt hält.

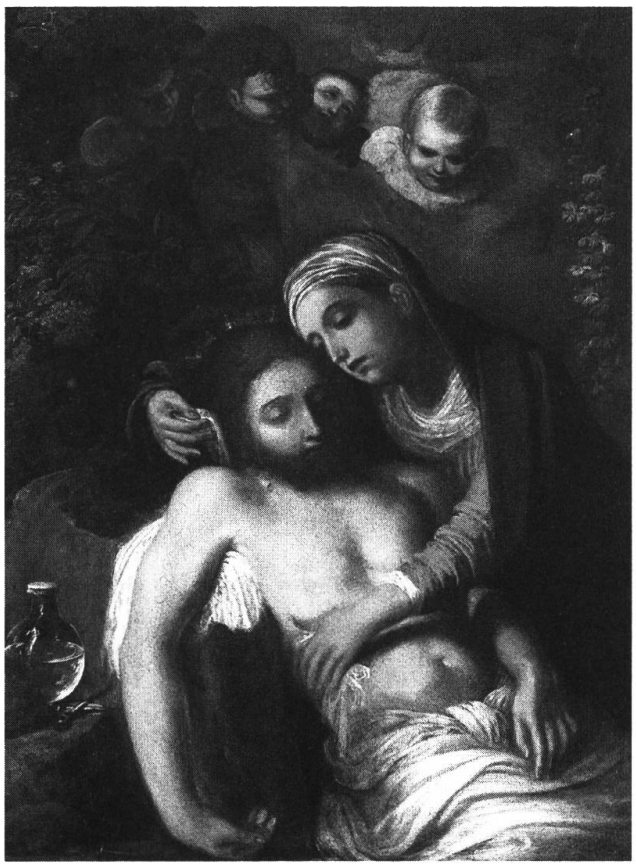


artikuliert, muss es keine Anbetung Gottes sein, sondern kann auch ein dem Erschrecken korrespondierendes lautloses «O, mein Gott!» sein. Die Lippen der mittleren Maria sind jedenfalls fest verschlossen.

Noch einmal anders die dritte Maria, die am leeren Grab eher wie unter dem Kreuz steht: in sich zusammengesunken, den Kopf nach links geneigt und eingehüllt in einen kobaltblauen Überwurf, mit dem der kräftige Rotton ihres Kleides kontrastiert, mit einem ins Leere über das Grab hinweggehenden starren Blick, die Hände vor ihrem Schoss leicht ineinandergelegt, beinahe wie eine Pietà-Figur *ohne* toten Sohn im Arm, als wiege sie gedankenversunken ihr verlorenes Kind ... Vieles spricht dafür, dass Elsheimer in der dritten Maria die Mutter Jesu selbst ans leere Grab ihres hingerichteten Sohnes gestellt hat – ebenso wie sie bei Johannes unter dem Kreuz steht (19,25-27). Es gibt viele Bezüge zwischen Elsheimers Bildern «Pietà»[28] (ebenfalls um 1603) und «Die drei Marien am Grabe Christi».

Die Mutter Jesu der «Pietà» ist fast genauso gekleidet wie die dritte Maria am leeren Grab, nur der Blauton des Überwurfs ist kräftiger. Diese Maria jedenfalls ist noch ganz gefangen in und benommen von ihrer Trauer und ihrem Schmerz. Ihre Haltung ist rückwärtsgewandt; sie hat noch kein Auge für das Neue, das geschehen ist. Dabei ereignen sich die entscheidenden Fingerzeige unmittelbar vor ihr – im Zusammenspiel ihrer eigenen Hände mit der Rechten des Engels und der Linken Maria Magdalenas.

28 Klessmann: Katalog Adam Elsheimer (Anm. 24), 86f.



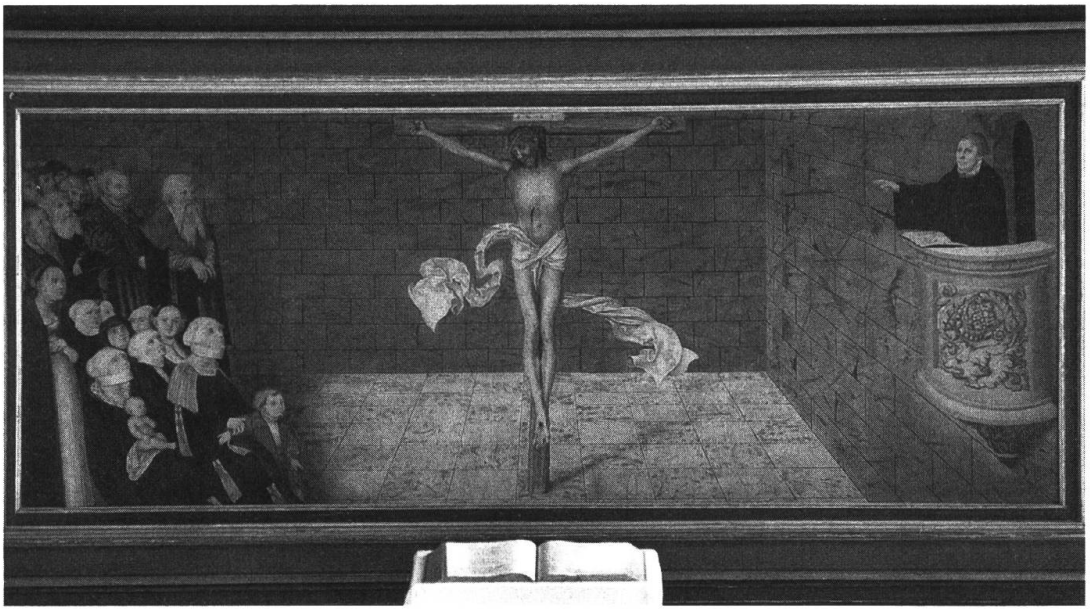
Bevor wir diesen Fingerzeigen in zwei weiteren Blickwechseln mit dem Bild Elsheimers nachgehen, geht es im nächsten Abschnitt um eine weitere grundsätzliche Vertiefung des Verhältnisses von Wort und Bild.

V. Das Wort Gottes selbst als Malerin – von der bild(erevozier)-enden Kraft des Wortes

Während insbesondere Renaissance-Künstler, aber auch manche seiner Kollegen der Barockzeit in dynamischen Auferstehungsbildern diese «biblische Überlieferungslücke durch machtvolle Überredungskunst [zu] schließen»[29] versuchen, bleibt Elsheimer der biblischen Überlieferung auf beeindruckende Weise treu: Er verzichtet nicht nur auf eine Darstellung der Auferstehung des Gekreuzigten aus dem Grab, sondern einverleibt den biblischen Text selbst, in diesem Fall mit Mk 16,1-7(8) die älteste Evangelienüberlieferung vom Ostermorgen, dem Bildraum – ein für seine Zeit völlig ungewöhnliches Verfahren. Elsheimer schreibt die Osterperikope dem Bild, das eben diesen Text inszeniert, noch einmal eigens ein. Er hat ein Osterbild gemalt, in dem der Auferweckte als Abwesender gegenwärtig ist – ein Osterbild, das dem Bilderverbot entspricht, indem es die Dialektik von Wort und Bild ausmalt. Es gibt das zu sehen, wovon mensch sich kein Bild machen kann. Wie aber verhalten sich Wort und Bild in diesem Bild zueinander? Auf diese Frage gibt es nicht nur eine und allemal keine einfache Antwort.

Elsheimers Bild lebt aus der Vor-Gabe des biblischen Textes. Es ist das Schriftwort, dem sich das Bild verdankt. Nur wer Mk 16,1-8 kennt, versteht

[29] Krischel: Ansichten Christi – Aspekte einer Ausstellung (Anm. 22), 19-24 (21).



dieses Bild zu lesen. Denn es sind jene Verse, die – gleichsam mit Elsheimer als Medium – dieses Bild gemalt haben. So lässt sich die Schrift auf der Grabplatte auch als Dank Elsheimers an die Adresse des Markusevangeliums lesen. Er hat der Perikope mit dem Zitat auf der Grabplatte ein Denkmal ins Bild gesetzt.

Die Schrift selbst als Malerin – mit Hilfe eines anderen Bildes sei dieses Motiv ein wenig entfaltet:

Zu den bekanntesten Bildern der Reformationszeit gehört die von Lucas Cranach d. Ä. gemalte Predella des Reformationsaltars in der evangelischen Stadt- und Pfarrkirche St. Marien in der Lutherstadt Wittenberg; in ihr hat Luther wahrscheinlich bereits seit 1512 gepredigt, war doch mit seiner Professur für Biblische Theologie an der Universität Wittenberg ein Predigtauftrag verbunden. Hier hat er vom 9. bis 16. März 1522 seine berühmten Invocavit-Predigten zur *Freiheit vom Bilderdienst* und zur *Freiheit für den rechten Bildergebrauch* gehalten. Wie eine Bildreportage zu Aussagen dieser Predigten sowie einschlägigen Ausführungen in Luthers Schrift «Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament» (1524/25) erscheint die Predella des Reformationsaltars[30]: Sie zeigt Martin Luther als Prediger im Gegenüber zu seiner Gemeinde, in die sich neben Luthers Familie auch der Maler selbst eingereiht hat.

30 A. Steinwachs: Evangelische Stadt- und Pfarrkirche St. Marien Lutherstadt Wittenberg. Fotographien von J.M. Pietsch, Spröda 2000, 38f. Zum gesamten Bildprogramm des Altars, 32-45.

Luthers linke Hand liegt auf dem aufgeschlagenen Bibeltext, den er auslegt. Die rechte weist mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger auf das Bild hin, das das von ihm zu Gehör gebrachte Gotteswort selbst malt: den Gekreuzigten. Luthers Haltung ist ganz und gar Hinweis auf das, was sich im Hören des Schriftwortes als Vorstellung einstellt. Das Wort Gottes selbst ist bildschöpferisch. Es drückt dem hörenden Herzen Gedächtnisbilder ein. Eben diese Bilderproduktion des Wortes ist eines der zentralen Argumente Luthers gegen die radikale Abschaffung aller äusseren Bilder:

«So weiß ich auch gewiß, daß Gott will haben, man solle seine Werke *hören* und *lesen*, sonderlich das Leiden Christi. Soll ichs aber *hören* und *gedenken*, so ist mirs unmöglich, daß ich nicht in meinem Herzen sollte Bilder davon machen. Denn ich wolle oder wolle nicht, wenn ich Christum höre, so *entwirft sich* in meinem Herzen ein Mannsbild, das am Kreuze hänget [...]. Ists nun nicht Sünde, sondern gut, daß ich Christi Bild im Herzen habe; warum sollts Sünde sein, wenn ichs in Augen habe?»[31]

Es ist deutlich, warum ein so entworfenes (Christus-)Bild nicht im Widerspruch zum Bilderverbot steht: Hier sind nicht die Hörer oder Leserinnen des Schriftwortes die BildermacherInnen. Hier wird kein Gott(essohn) ins Bild gefasst[32] und damit begreifbar gemacht. Vielmehr wirkt die bildproduktive Kraft des Wortes, indem es vernommen wird. Genauer noch: Die Bilder entwerfen sich beim Hören oder Lesen des Wortes im Herzen und damit im Personzentrum des Menschen gleichsam selbst. Der hörende oder lesende Mensch kann sich ihnen nicht entziehen. Luther argumentiert hier auf dem Hintergrund biblischer Anthropologie: Gilt ihm das Herz des Menschen als «der rechte Sitz und Wohnung Gottes»[33], wie sollten da mit Augen zu sehende, also äusserlich wahrnehmbare Bilder verwerflich sein, wenn es die beim Hören oder Lesen des Wortes im Herzen aufsteigenden inneren Bilder nicht sind? Und dass letztere nicht verwerflich sind, gründet eben darin, dass sie nicht von Menschen hergestellt werden, sondern sich dem Wort Gottes selbst

31 M. Luther: Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament (1524/25), in: ders.: Der Kampf gegen Schwarm- und Rottengeister (Martin Luther Ausgewählte Werke 4), hg.v. H.H. Borcherdt/G. Merz, München ²1937, 95-258.372-375 (117f.). (Hervorhebung M.L.F.).

32 Vgl. EG 657,3.

33 Luther: Wider die himmlischen Propheten (Anm. 31), 118.

verdanken. Dieses aber bringt, so Luthers feste Überzeugung, nichts Sündhaftes hervor.

So nimmt es nicht wunder, wenn Luther in anderen Zusammenhängen sogar ausdrücklich dazu auffordert, das Herz und die Sinne auf Christusbilder zu richten und sie sich unbeirrbar innerlich einzuprägen: Im «Sermon von der Bereitung zum Sterben» (1519) empfiehlt er Sterbenden (oder solchen, die sich in eine evangelische *ars moriendi*, die ja eine rechte Lebenskunst ist, einüben wollen) – inmitten ihrer Todesangst – die Vergegenwärtigung jener Christusbilder, die ihnen im und durchs Wort begegnet sind, zur heilsamen Therapie. Gegen die Schreckensbilder von Tod, Sünde und Hölle sollen sie sich auf christologische Gegenbilder von Leben, Gnade und Himmel besinnen. Denn wie im Kreuzestod und der Auferweckung des Gekreuzigten jene Gewalten entmachtet sind, so vermögen auch diese Trostbilder jene Teufelsbilder, die sich unser bemächtigen wollen, unwirksam zu machen. Im Gekreuzigten findet Luther ein dreifaches Gegenbild:

«Am Kreuz [...] hat er uns sich selbst bereitet als ein dreifältig Bild unserem Glauben vorzuhalten wider die drei Bilder, damit der böse Geist und unser Natur uns anficht, uns aus dem Glauben zu reißen. Er ist das lebendig und unsterblich Bild wider den Tod, den er erlitten und doch mit seiner Auferstehung von den Toten überwunden in seinem Leben. Er ist das Bild der Gnaden Gottes wider die Sünd, die er auf sich genommen und durch seinen unüberwindlichen Gehorsam überwunden. Er ist das himmlisch Bild, der als ein Verdammter von Gott verlassen war und durch sein allermächtigst Liebe die Höll überwunden und damit bezeugt hat, daß er der liebste Sohn sei und uns allen dasselb zu eigen geben will, so wir also glauben.»[34]

Gleichsam als Schutzschild vorhalten können sich die Glaubenden diese Bilder, weil sie sie durch die Verkündigung des Evangeliums bereits kennen. Weder stehen also für Luther Wort und Bild an sich in einem Gegensatz zueinander (dieser entsteht erst, wo es zum Bilderdienst, zur Verehrung der Bilder kommt), noch können die Bilder das Wort ersetzen. Sie bleiben Hinweise auf das ihnen bleibend vorgegebene Gotteswort, das sie evoziert. Sie

[34] M. Luther: Sermon von der Bereitung zum Sterben (1519), in: ders.: Aus der Frühzeit der Reformation (Martin Luther Ausgewählte Werke 1), hg.v. H.H. Borcherdt/G. Merz, München ²1938, 347-362.533-544 (354). Vgl. dazu M.L. Frettlöh: «Das Zeitliche segnen». Die Bedeutung des Seg(n)ens als rite des passage angesichts des Todes, in: dies.: Worte sind Lebensmittel. Kirchlich-theologische Alltagskost, Wittingen 2007, 171-187, bes. 183-185.

dienen «zum Ansehen, zum Zeugnis, zum Gedächtnis, zum Zeichen»[35]. Von einem Bilderdienst bei Luther kann also nur im Sinne eines genitivus subiectivus geredet werden: Die Bilder dienen der sinnlichen Vergewisserung, der Vorstellung des gehörten oder gelesenen Wortes, und damit stehen sie im Dienst dieses Wortes selbst. Nicht wir haben ihnen zu dienen, sondern sie dienen uns. Nur wo diese Relation beachtet wird, werden sie nach Luther recht gebraucht.

Die bildproduktive Kraft des Gotteswortes zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Bibel selbst voller Sprachbilder ist und insofern von sich her zur Ausmalung ihrer Texte einlädt. Der genuin biblische Bilderreichtum, den Luther mit seiner Verdeutschung der Bibel meint anschaulich vor Augen gemalt zu haben, ist ein weiteres Argument gegen das Vorgehen der Ikonoklasten. Luther sieht keinen qualitativen Unterschied zwischen den Sprachbildern der Bibel und der Illustration biblischer Texte als Wandmalerei. Darum bezichtigt er Karlstadt und seine Anhänger auch eines widersprüchlichen Verhaltens. Wie können diejenigen legitimerweise zum Sturm der Bilder an den Wänden aufrufen, die selbst die Bilder in der Schrift gebrauchen?!

Zur Gedächtnisfunktion der Bilder tritt hier eine hermeneutische hinzu: Bilder können ein besseres Verständnis des Schriftwortes bewirken, sprechen sie doch nicht nur das kognitive Vermögen des Menschen an.

Auf der Predella des Reformationsaltars in Wittenberg stellt Lucas Cranach den Gekreuzigten, den das Wort vom Kreuz, das Luther predigt, im Herzen der Zuhörenden entwirft, sichtbar in die Mitte seines Bildes und damit dem Prediger wie der Gemeinde vor Augen. Was das Wort Gottes ins Herz malt, rückt Cranach ins Zentrum des gottesdienstlichen Geschehens – und zwar als ein lebendiges Bild, das sich jeder Definition und Verfügbarkeit entzieht: Die überdimensional grossen Enden des Lendentuches Jesu wehen im weiten Kirchenraum zwischen dem Reformator und seiner Gemeinde, als würden sie vom Geist Gottes, der den Gekreuzigten auferweckt hat, bewegt. Es ist kein totes Bild, das das (ausgelegte) Wort Gottes malt. Und es ist nicht das Bild eines Toten. Das kräftig flatternde Lendentuch wird zum Zeugnis der Auferweckung von den Toten, die hier ihre sichtbaren Spuren hinterlässt, ohne selbst ins Bild gesetzt worden zu sein. Die viva vox evangelii, die leben-

[35] Luther: Wider die himmlischen Propheten (Anm. 31), 114.

dige Stimme des lauthals verkündigten Evangeliums, malt ein lebendiges Bild, bei dem das Ereignis der Auferweckung als abwesendes gegenwärtig ist.

Das Wort Gottes selbst als Malerin – dieses Motiv begegnet bereits zu Beginn des vierten Jahrhunderts: Konstantia, die Schwester Kaiser Konstantins, bittet Eusebius von Cäsarea um ein Christusbild. In einem nur fragmentarisch erhaltenen Brief, der zu den wichtigsten Dokumenten der ikonoklastischen Synode von Hiereia im Jahr 754 gehört, antwortet Eusebius, indem er zunächst die grundsätzliche Unmöglichkeit entfaltet, Gott in einem Bild abzubilden, um dann im letzten Fragment mit einem gewichtigen Zugeständnis zu schliessen: «Wenn ihr aber selbst zu allem Überfluss vor der zukünftigen Schau [Gottes] ‹von Angesicht zu Angesicht› und auch dem Anblick unseres Retters die Bilder hochschätzt, wen hätten wir dann eher als guten Maler als das Wort Gottes selbst?»[36] Wenn aber das Wort Gottes selbst bildproduktiv ist, wie kann es dann per se einen Gegensatz zwischen Wort und Bild geben, und warum sollte dies nur ein Malen mit Buchstaben und nicht auch mit Farben sein?!

Kehren wir zu Adam Elsheimers «Die drei Marien am Grabe Christi» zurück. Hier geht nun die Beziehung von Wort und Bild nicht darin auf, dass ein biblischer Text ein ihn inszenierendes Bild hervorgerufen hat. Diesem einfältigen Verhältnis steht die Zitierung des Bibeltextes auf der Grabplatte entgegen. Sie macht die Beziehung vielfältiger und verwickelter. In zwei weiteren Blickwechseln mit Adam Elsheimers «Die drei Marien am Grab Christi» möchte ich mich, ausgehend von der Konfiguration mit der Predella in Cranachs berühmtem Wittenberger Reformationsaltar, dieser komplexen Konfiguration von Bild und Wort zumindest annähern.

VI. Ein zweiter Blickwechsel mit Elsheimers Bild: ‹Nur das Wort als Stütze›[37] – der Deuteengel und das Evangelium auf der Grabplatte

Wo in Cranachs Bild die rechte Hand des Reformators auf das Bild des Gekreuzigten zeigt, in das Spuren der Auferweckung eingezeichnet sind, verweist der Gottesbote auf Elsheimers Osterbild, der sich mit seiner Linken wie Lu-

36 Der lateinische Wortlaut des Textes findet sich etwa bei H. Hennephof (Hg.): Textus Byzantinos ad iconomachiam pertinentes. In usum academicum (Byzantina Neerlandica 1), Leiden 1969, 42-44.

37 Anspielung auf ein Gedicht Hilde Domins, das den Titel «Nur eine Rose als Stütze» trägt (in: H. Domin: Gesammelte Gedichte, Frankfurt a.M. 1987, 113).

ther auf das Schriftwort stützt, mit seiner Rechten ins geöffnete leere Grab und damit indirekt auf den entzogenen Auferweckten. Und auch der Kleider zum Wehen bringende Windhauch des Gottesgeistes verbindet beide Bilder miteinander: Bei Cranach hat er das Lendentuch Christi erfasst, bei Elsheimer die Gewandärmel des Gottesboten und Maria Magdalenas. Beides sind andeutende Hinweise darauf, dass der Gekreuzigte lebt. Schauen wir uns diesen Engel und das, was sich von ihm her zeigt, näher an.

Das Faktum des geöffneten und leeren Grabes ist an sich so mehrdeutig, wie hier die Haltungen der drei Marien verschieden sind. Zu seiner Vereindeutigung bedarf es der Deutung. Sie wird durch die jünglingshafte Gestalt eines Engels, der auf dem rechten Rand des Sarkophags sitzt, mit den Beinen im Grab und den Frauen zugewandt, vermittelt. Er verkörpert als himmlischer Bote die Gegenwart Gottes am Ort des Todes und fungiert als *angelus interpres*, als Deuteengel. Er interpretiert durch Fingerzeig und Wort das offene Grab mittels der Botschaft von der Auferweckung Jesu und macht es so zu einem Zeichen ihrer Wirklichkeit. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand, der sich genau auf der Höhe der ineinander gelegten Hände der dritten Maria und unter der Linken Maria Magdalenas befindet[38], weist er

[38] Diese eindrückliche Gesten-Komposition unmittelbar oberhalb der verrückten Grabplatte und in der leicht nach rechts verschobenen Bildmitte bedürfte – nicht zuletzt, was die

ins Grab, deutet er auf die nun leere Stelle hin: *«Seht: der Ort, wo sie ihn hingelegt haben!»* Sein Fingerzeig geht buchstäblich ins Leere.

Doch der Topos der Grablegung ist nicht länger der Ort des Gekreuzigten. Darum geht diesem Fingerzeig die Auferweckungsbotschaft voraus, die die Augenzeuginnen des leeren Grabes vom Engel zu hören und die BetrachterInnen auf dem Sargdeckel bzw. im Markusevangelium zu lesen bekommen:

«... Jesus sucht ihr, den Nazarener, den Gekreuzigten.
Er ist auferweckt worden. Er ist nicht hier!» (Mk 16,6).

Für sich genommen ist das *«Er ist nicht hier!»* ebenso mehrdeutig wie das leere Grab. Erst durch die dem Fingerzeig ins Grab zuvorkommende Botschaft wird die Abwesenheit Jesu im Grab zum Hinweis auf seine Auferweckung. Die Auferweckung Jesu von den Toten durch Gott begründet das leere Grab, nicht umgekehrt. Dieses ist nicht mehr als ein das Wunder der leiblichen Auferweckung und damit die Wirklichkeit der Neuschöpfung bestätigendes Zeichen.

Mit der linken Hand stützt der Gottesbote sich auf die Grabplatte und weist so mit gespreizten Fingern auf den Text des Markusevangeliums hin: Im Bild wird für den Engel das markinische Schriftwort, das er den Frauen verkündigt, zur Stütze seiner eigenen Worte. Es gibt ihm und seiner Botschaft Halt. Er sagt nicht seine eigenen Worte, sondern spricht den Frauen das ins Bibelwort eingeschriebene Gotteswort zu. Er verkündet, was geschrieben steht. Er hat nur das Wort als Stütze.

Offenbar spricht alles an und in diesem Bild für einen Vorrang des Schriftwortes in der Gestalt der Ostererzählung von Mk 16,1ff., die dieses Bild gleich doppelt zeigt. Der Vorrang des Wortes stellt das Bild in den Dienst des Bilderverbotes und stellt sicher, dass es nicht gegen dieses verstösst. Adam Elsheimer hat sich nicht damit begnügt, die markinische Erzählung von den drei Frauen am Grab als Bild zu inszenieren, sondern hat diese Erzählung in der Fassung der Vulgata auch seinem Bild eingeschrieben. Eben damit hat er aber jede blosse Abbildung der Erzählung, die diese stillstellen würde, aufgebrochen. Das Zitat des biblischen Textes auf der Grabplatte verhindert die Einbildung der Auferweckungsbotschaft, ihre Festlegung auf *ein* Bild. Dieses Zitat stört.

Möglichkeit von Bildzitaten betrifft – einer eigenen Interpretation. Zur theologischen und kunstgeschichtlichen Interpretation christlicher Gesten vgl. K. Huizing: Handfestes Christentum. Eine kleine Kunstgeschichte christlicher Gesten, Gütersloh 2007.

Das Wort im Bild, der Evangeliumstext auf der Grabplatte, stört die vertraute Chronologie empfindlich. Die Auferweckungsbotschaft, so müssen wir dieses Zitat doch wohl deuten, war bereits dem Deckel des geschlossenen Sarkophags eingeschrieben. Die biblische Erzählung des Geschehens kommt dem hier ins Bild gesetzten Geschehen zuvor. Die Erzählzeit des Evangeliums geht der in ihm erzählten Zeit voraus. War es das Wort von der bereits geschehenen Auferweckung, das das Grab geöffnet hat? Allein schon diese Frage macht uns, die wir so sehr an die Herrschaft des Chronos, an die lineare Zeit mit ihrer Unumkehrbarkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, gewöhnt sind, schwindelig. Aber vielleicht ist eben das der Kairos, nämlich die günstige, mit Gottes Ewigkeit gefüllte Zeit, dass das Wort, das vom leeren Grab erzählt, da ist, bevor das Grab leer ist.

Zumindest bietet das Bild eine uns befremdende Gleichzeitigkeit: Das Geschehen am Ostermorgen und die biblische Geschichte, die davon erzählt, sind hier kopräsent. Der biblische Text ist Teil der Ostergeschichte selbst, obwohl er doch – chronologisch gedacht – erst nach dem Osterereignis geschrieben wurde. Noch pointierter formuliert: Der Text selbst, auf den sich der Gottesbote stützt, liegt dem Ereignis zugrunde. Es gibt das Ostergeschehen nur, weil und indem es diesen Text gibt.

Oder – aus einer anderen Perspektive betrachtet: Wenn es in diesem Bild das biblische Wort zur Begegnung mit der Auferweckungsbotschaft bereits gibt, dann treten die drei Marien, dann tritt diese ganze Erzählung aus der erzählten Zeit in jede Jetztzeit, dann sind wir nicht länger ZuschauerInnen dieser Szene, sondern stehen in den drei Marien am offenen und vom Deuteengel besetzten Grab. Dann sagt uns der Gottesbote zu: *«Er ist auferweckt worden. Er ist nicht hier!»* Der Ostermorgen ereignet sich heute, wenn wir die Stimme des Gottesboten hören, seiner Botschaft Vertrauen schenken und seiner Wegweisung folgen.

Doch ist damit der Vorrang des Wortes gegenüber dem Bild nicht noch potenziert worden? Hängt jetzt nicht erst recht alles vom Wort ab? Vielleicht ... doch bin ich mir da nicht so sicher. Denn wir haben diese Entdeckung ja nicht ohne das Bild, genauer: nicht ohne das Zitat des Wortes im Bild machen können. Erst der Evangeliumstext auf der Grabplatte hat uns diese theologische Einsicht erschlossen. Und womöglich zeigt er noch mehr.

VII. Ein dritter Blickwechsel mit Elsheimers Bild: das fragmentarische Schriftzitat als ins Verstehen führender Bildhinweis

Das Verhältnis von Wort und Bild hat sich durch die Zitation der Evangeliumsperikope nicht einfach verdoppelt. Vielmehr öffnet die Eingravierung des biblischen Textes in die Grabplatte, die ihrerseits aus dem Bild herausragt und so aus ihm hinausweist, diese Inszenierung von Mk 16,1ff. Sie verhindert so eine feststellende Einbildung und zeitlose Sicherung und damit Verfügbarkeit des Gotteswortes zugunsten einer beziehungsreichen Korrespondenz von (Schrift-)Wort und Bild, die im Bild das Bilderverbot achtet. Es gibt eine Treue zum Bilderverbot, die sich in Bildern ausspricht – in Bildern, die nichts feststellen, sondern in Bewegung sind, dialektische Bilder, in denen sich die Prozesse, die in ihnen zu einer Momentaufnahme geronnen sind, selbst aussprechen und so neu in Bewegung geraten. Elsheimers «Die drei Marien am Grabe Christi» ist ein solches dialektisches Bild, das kein einfältiges Verhältnis von Wort und Bild und keinen ungebrochenen Vorrang des Wortes vor dem Bild kennt. Das zeigt vor allem *ein* Motiv des Bildes:

Ein intensiver Blickwechsel mit dem Bild lässt erkennen, dass Adam Elsheimer den biblischen Text im doppelten Zitat – als Bild und im Bild – mit Vers 7, mit der Botschaft des Engels, enden lässt: Der Schluss der Perikope, der achte Vers, fehlt sowohl im Zitat auf der Grabplatte wie in der bildlichen Inszenierung der Erzählung überhaupt: *«Da gingen sie hinaus und flohen weg vom Grab, denn sie waren starr vor Angst und Entsetzen. Und sie sagten niemandem etwas, denn sie fürchteten sich.»* Mit dem Abbruch des Schriftzitats vor Vers 8, mit dem fragmentarischen Zitat öffnet Elsheimer die biblische Ostergeschichte von den Frauen am offenen Grab des abwesend-anwesenden Auferweckten. Elsheimers Bild kommt so auf die Vergangenheit der drei Frauen zurück, dass ihre Flucht, ihre Angst, ihr Entsetzen und ihr furchtsames Schweigen, wovon der folgende Vers (Mk 16,8) berichtet, noch nicht geschehen sind und darum nicht das letzte Wort haben können.

Der nicht zu Ende zitierte biblische Text baut als aus dem Bild herausragende, den Rahmen des Bildes durchbrechende Grabplatte eine Brücke zwischen Bildinnen- und Bildaussenraum. Die drei Marien können aus dem Bild heraustreten, um je ihren eigenen Weg mit der Botschaft des Engels und mit dem entzogen-gegenwärtigen Christus zu gehen. Elsheimer schreibt keine ihrer drei Haltungen fest. Und wir Lesenden können in den Leibraum des Bildes eintreten und mit den Marien am geöffneten Grab für uns die Osterbotschaft

des Bildes wahr- und in Anspruch nehmen, um unsere eigene Antwort darauf zu finden.

Indem Elsheimer den letzten Vers der markinischen Ostererzählung auslässt und damit freigibt, markiert er eine *ikonische Differenz* zwischen Bild und Erzählung. Zwar ist diese Differenz nicht ohne Kenntnis des vollständigen Bibeltextes wahrzunehmen. Zugleich aber ermöglicht sie selbst ein neues Verstehen dieses Textes, indem sie das im Markusevangelium zu Ende erzählte Geschehen unterbricht und so eine Vielfalt von Alternativen für die Fortschreibung der Ostererzählung eröffnet. Keine der drei Marien muss länger «starr vor Angst und Entsetzen» vom Grab weg und ins Schweigen flüchten, wie es in Mk 16,8 (fest)geschrieben steht. Und das heisst nicht weniger als: *Die Vergangenheit wird veränderbar. Nichts muss bleiben, wie es war.*

Gerade weil Elsheimer die Ostererzählung von Mk 16,1-8 nicht nur in ihrer Inszenierung, sondern auch in ihrer Zitation auf der Grabplatte und damit doppelt anhält, befreit er das Geschehen aus seiner Festschreibung. Es muss nicht länger so weitergegangen sein, wie V. 8 berichtet. Es ist dieses Innehalten, das neue Fortschreibungen eröffnet und den Blick freigibt auf das, was auch «hat sein werden»[39], auf die noch unabgegoltenen Möglichkeiten der Vergangenheit: Entsetzen und Erstarren können sich lösen, Flucht kann sich in Nachfolge wandeln, ängstliches Schweigen in freimütiges Bezeugen. Und wenn dies gar für die drei Marien am Ostermorgen damals möglich wird, um wie viel mehr für uns als Betrachterinnen des Elsheimer-Bildes und als Leser des Markusevangeliums heute!

Um das in aller Deutlichkeit zu erkennen, hat mir das Wort nicht genügt. Dazu bedurfte es dieses Bildes, das mehr als *ein* Bild und mehr als ein *Bild* ist und gerade darin das Bilderverbot wahrt.[40]

39 Zu dieser Zeitform zwischen der Faktizität und dem Irrealis der Vergangenheit siehe J. Ebach: Eine fehlende Zeitform in der deutschen Grammatik. Kleiner Ungehaltener Zwischenruf, in: ders.: Ein weites Feld – ein zu weites Feld?, Theologische Reden 6, Bochum 2004, 218.

40 Es gibt eine Reihe von Bildern, in denen sich biblische Texte mehrfach eingeschrieben haben und die darum ein hochkomplexes Verhältnis von Wort und Bild, Bild und Wort inszenieren. Eines von ihnen ist die Verkündigungsszene des Isenheimer Altars; vgl. dazu M.L. Frettlöh: Predigt als Gabe-Ereignis. Wenn Jesaja 7,14 sich Mathias Grünewalds Maria zu lesen gibt, in: dies.: Ein Wort gibt das andere. Predigten und andere WortGaben aus dem Kirchlichen Fernunterricht (Erev-Rav-Hefte: Biblische Erkundungen 12), Uelzen 2010, 289-304.

Abstract

In den Spuren von Elazar Benyoëtz' dialektischem Aphorismus «Es heißt / ‹du sollst dir kein Bild machen›; / ich male mir aus, was es heißt» stellt sich der Beitrag der Herausforderung, das Recht des Bildes in der Wahrung des Bilderverbots zu retten. Gegenüber dem vor allem in reformierter Tradition zu findenden Vorrang des Wortes vor dem Bild kommt die eigene Macht der Bilder zu zeigen, was Worte nicht sagen können, die ikonische Logik, in den Blick. An Adam Elsheimers «Die drei Marien am Grab» (1603), das Mk 16,1-7(8) gleich doppelt ins Bild setzt – als Inszenierung und als Wort-Zitat auf der Grabplatte – lässt sich ein hochkomplexes Verhältnis von Wort und Bild entdecken. Der Blickwechsel mit diesem Bild im Gespräch mit Martin Luthers Überzeugung von der bildproduktiven Kraft des Evangeliums, wie sie Lukas Cranach d. Ä. auf der berühmten Predella des Reformationsaltars in Wittenberg ausgemalt hat, eröffnen eine Lektüre des ursprünglichen Markusschlusses, die hinter deren letztes Wort (V. 8) zurückgeht und die Lesenden angesichts des leeren Grabes und der es deutenden Botschaft des angelus interpres vor eigene Entscheidungen stellt.

Magdalene L. Frettlöh, Bern