

PHILIPP REICHLING · DUISBURG-HAMBORN

## BILDER DER BIBEL – BIBEL DER BILDER

*Zur Offenbarungsfunktion von Bibelillustrationen*

### *Das Verhältnis von Text und Bild in der Bibel*

Viele Texte der Bibel sind von ausgeprägter Anschaulichkeit und rufen bildliche Vorstellungen beim Leser und Hörer hervor: ob Schöpfungsbericht, Vätererzählungen oder Gleichnisse und Wundgeschichten Jesu. Kein Wunder, dass die Imaginationskraft, die diese Texte auslösen, auch dazu geführt hat, biblische Texte bildlich darzustellen. Bereits im hellenistischen Judentum gab es Illustrationen biblischer Texte wie zum Beispiel die Fresken in der Synagoge von Dura-Europos (vor 256 n. Chr.), obwohl das biblische Bilderverbot solche Darstellungen untersagte (vgl. Ex 20,4; Dtn 5,8). Es wird allgemein davon ausgegangen, dass die Anfänge christlicher Darstellungen biblischer Motive neben der antiken Bildkunst von jüdischen Vorbildern geprägt sind. Dafür spricht nicht zuletzt die deutliche Rezeption alttestamentlicher Themen in frühchristlicher Zeit, die man im 3. Jahrhundert bereits in der Sepulkralkunst findet und ab dem 4. Jahrhundert in den Illustrationen biblischer Texte erst auf Schriftrollen und schon bald auch in den Codices. Es sind zunächst einzelne Bücher der heiligen Schrift oder auch Büchergruppen wie der Pentateuch oder die Evangelien, die durch figürliche Darstellungen und Dekorationen illustriert werden. Später kommen liturgische Bücher dazu wie Evangelistare, Lektionare oder auch theologische Werke wie zum Beispiel die Armenbibel, der Heilsspiegel und die Bible moralisée. Letztere kombinieren nach systematischen Kriterien biblische Texte des Alten und Neuen Testaments und werden entsprechend bebildert und dekoriert, zum Teil auch mit nicht biblischen Motiven, die aber in das theologische Konzept passen. Erst sehr spät finden sich ganze Bilderbibeln, vor allem in gedruckter Form.<sup>1</sup>

*PHILIPP REICHLING OPRÆM, geb. 1963, ist Kunsthistoriker, Rundfunkbeauftragter der Katholischen Kirche in Nordrhein-Westfalen beim WDR und Lehrbeauftragter an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Ruhr-Universität Bochum.*

In diesem Zusammenhang stellt sich die grundsätzliche Frage, ob überhaupt von einer Bilderbibel als solcher gesprochen werden kann, oder ob es sich nicht eher um Bibelillustrationen im Sinne einer Bebilderung der Bibel handelt, denn die Bibel als literarisches Werk lässt sich nicht 1:1 in ein anderes Medium übertragen. Wenn jede Übersetzung des biblischen Textes in eine andere Sprache bereits eine Interpretation ist, dann bedeutet ein medialer Wechsel darüber hinaus Selektion und Konstruktion. Texte können nicht in Bildern aufgehen. Genauso gilt umgekehrt, dass ein Bild nicht in einem Text aufgehen kann.<sup>2</sup> Literatur wie bildende Kunst sind eigenen Gestaltungs- und Rezeptionsbedingungen unterworfen, mit ihren je eigenen Möglichkeiten. So stellt die bildliche Darstellung einer biblischen Szene immer nur einen Aspekt oder Moment aus einem größeren Erzählzusammenhang dar, auch wenn dieser Moment angereichert und ausgestaltet wird und daher mehrdeutig wahrgenommen werden kann. Bibelillustrationen als bildliche Darstellungen biblischer Momente sind quasi Synopsen von biblischen, apokryphen und theologischen Texten, aber auch von kulturhistorischen, paganen, zeitbedingten Phänomenen.

Neben den jeweils unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten von Text und Bild gibt es auf der Rezeptionsebene beider eine «innere verwandtschaftliche Beziehung», wie es der Kunsthistoriker Otto Pächt (1902–1988) beschreibt. Der platonischen Ideenlehre folgend verweist er auf die Unterscheidung von leiblichem und geistigem Auge im mittelalterlichen Denken: «Was man mit leiblichen Auge sah, hatte nur Wert als Abglanz, Andeutung, Wegweiser auf ein Anderes, hinter der Oberfläche der materiellen Erscheinung Verborgenes – kurz als Zeichen als Symbol. Wenn alles Schaubare nur stellvertretende Bedeutung hatte, dann mußte alle bildliche Darstellung symbolhaft werden, eine mehr oder minder abstrakte Zeichensprache. Als Bildersprache war sie aber plötzlich in eine innere verwandtschaftliche Beziehung zur Zeichenschrift des Buches getreten.»<sup>3</sup> Text und Bild verweisen also jeweils auf eine andere Wirklichkeit, die sich hinter dem Gesehenen oder Gelesenen verbirgt.

Auch wenn im Christentum als Buchreligion dem Wort als Offenbarungsquelle der Vorrang vor dem Bild gegeben wird, verfügen auch Bibelillustrationen (wie auch andere Bilder) über eine Offenbarungsqualität. Der Kunsthistoriker Max Imdahl (1925–1988) hat insofern von der «Unersetzbarkeit des Bildes» gesprochen und u.a. anhand ottonischer Bibelillustrationen den Begriff der «ikonischen Anschauungsweise» geprägt. Er beschreibt damit das Phänomen, dass «textgegebene Sukzession in evidente szenische Simultanität transformiert» wird. Und diese Gleichzeitigkeit der Szenen lässt sich zwar auf einen Blick erfassen, aber nicht adäquat sprachlich wiedergeben: «Als heilsgeschichtliches Ereignisbild kann die ottonische Miniatur ohne die biblischen Texte nicht sein, was sie aber als hochkomple-

xe szenische Simultanität zur unmittelbaren Anschauung vergegenwärtigt, ist im Medium der Sprache weder als empirische Tatsache zu beschreiben noch auch als imaginierte Vorstellung zu erzeugen. (...) Was indessen das Bild als solches ist, widersetzt sich aller sprachlichen Substitution.»<sup>4</sup> Bildliche Darstellungen biblischer Texte können also auch in der Funktion eines Ereignisbildes verstanden werden, das nicht nur die theologische Heilsgeschichte illustriert, sondern auch dem Betrachter etwas offenbart, das nicht adäquat in Sprache übersetzt werden kann.

Damit erhält der Funktionskanon der Bibelillustrationen, den der Historiker für christliche Kunst François Boespflug (geb. 1945) in einer kurzen Systematik jüngst aufgezeigt hat, eine weitere Kategorie. Boespflug unterscheidet folgende Funktionen: die «liturgische oder doxologische» zum Lobe Gottes, die «Prestige-Funktion» zur Ehre des Stifters oder Empfängers, die «exegetische» zur Interpretation des biblischen Textes, die «mnemonische», «devotionale», «didaktische» Funktion zur Meditation, Erinnerung und zum Gebet, die «museale, kulturgeschichtliche, identitätsstiftende oder ästhetisch-kommerzielle» Funktion zum Gefallen der Rezipienten.<sup>5</sup> Darüber hinaus zielt nun die Offenbarungsfunktion darauf ab, dem Betrachter eine bildbezogene ikonische Anschauungsweise zu eröffnen, die eine Gleichzeitigkeit von eigentlich sukzessiven Handlungsabläufen gewahr werden lässt. Im Akt des Sehens erfährt dann nämlich der Betrachter etwas über das Sehen selbst, was seine «mitgebrachten Seherwartungen ... übersteigt» und letztlich sprachlich nicht eingeholt werden kann: «Der ikonischen Betrachtungsweise ... wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung prinzipiell überbietende Ordnung und Sinnkomplexität.»<sup>6</sup>

Im Folgenden wird anhand von drei Beispielen aus unterschiedlichen Kunstepochen diese Offenbarungsfunktion konkret vorgestellt, wobei gesagt werden muss, dass kaum eine Bibelillustration sämtliche hier aufgeführten Funktionen zugleich erfüllt.

### *Drei Beispiele der Offenbarungsfunktion von Bibelillustrationen*

#### *a) Wiener Genesis – Verheißung der Nachkommenschaft an Abraham*

Die Wiener Genesis, die nach der Wiener Nationalbibliothek als ihrem Aufbewahrungsort benannt ist, stammt aus dem syrisch-palästinensischen Raum und entstand in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Sie ist die älteste erhaltene Purpurpergamenthandschrift mit Bibelillustrationen und wird zu den spätantiken Prachtcodices gezählt. 24 der ursprünglich wahrscheinlich einmal 96 Blätter sind erhalten, die auf Rekto und Verso jeweils durch

Text (oben) und Illustration (unten) gestaltet sind. Die jeweilige Arbeit von Schreiber und Maler pro Seite ist eng aufeinander abgestimmt. Dabei ist der Text der Septuaginta in der Regel gekürzt, und die Miniatur zeigt entsprechend eine bis drei Illustrationen. Insgesamt lassen sich zwei Schreiber identifizieren, und es werden bis zu elf Maler angenommen, die an der erhaltenen Wiener Genesis gearbeitet haben.<sup>7</sup>



Wiener Genesis, *Verheißung an Abraham*, Blatt 4 Verso, Bild 8 ca. 150 x 200 mm., Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. theol. gr. 31.

Die hier herangezogene Miniatur befindet sich auf dem Blatt 4 der Wiener Genesis, Verso. Inhaltlich geht es auf dieser Seite um die Verheißung der Nachkommenschaft an Abraham. Präsentiert wird zunächst der Text Gen 15,1–5. Darin spricht Gott in einem Gesicht zu Abraham und sagt ihm Schutz und großen Lohn zu. Abraham erwidert darauf, dass er kinderlos ist und von dem Sohn seiner Magd, Eliezer, beerbt werden wird. Daraufhin führt Gott ihn hinaus ins Freie und verheißt ihm so zahlreiche Nachkommen wie Sterne am Himmel.

Unterhalb des Textes folgt auf der Seite die Miniatur, die auf zwei Register verteilt ist und drei Illustrationen darstellt. Die illustrierten Szenen sind ungerahmt und allein durch eine Bodenlinie verortet vor dem bloßen Purpurgrund, der ihre Hintergrundfolie bildet.<sup>8</sup>

Im linken Drittel des oberen Registers wird zunächst die anfängliche Vision präsentiert. Dabei werden aus dem Erzählzusammenhang Rückschlüsse gezogen und auf Ort und Hergang angewandt. Da Abraham im weiteren Verlauf «hinausgeführt» wird, wo ihm «Sterne» gezeigt werden, spielt sich

die anfängliche Vision nachts ab und zwar in einem Innenraum. Dieser wird gekennzeichnet durch eine Tür, zwei mit einem Tuch behängte Säulen und ein mit Gestell und Matratze gestaltetes Bett, auf dem Abraham liegt. Er ist mit einer Tunika bekleidet und hat die Augen geschlossen, was für die Vision im nächtlichen Schlaf spricht. Die Stimme Gottes wird durch eine ausgestreckte Hand als sprechende Geste<sup>9</sup> visualisiert, die aus einem blauen Kreissegment über dem Bett des Abraham wie aus dem Himmel ragt und über den Kopf des Abraham hinweg Richtung Tür zeigt. Die Tür ist halb geöffnet.

In der sich anschließenden zweiten Szene, die etwa zwei Drittel dieses Registers einnimmt, erscheint Abraham noch einmal. Er steht wieder in einer Tunika gekleidet nun aber draußen vor der Tür und hat seine Hände ehrfurchtsvoll verhüllt, denn er schaut auf in Richtung der ausgestreckten Hand Gottes, die wieder aus einem blauen Kreissegment hervorragt, das aber mit weißen Sternen übersät ist.

Im unteren Register – quasi als Nebenszene – wird ein Hirt gezeigt, der sich abstützt und mit einem schlafenden Hund eine Herde von zwei Schafen und drei Ziegen unter einem Baum hütet. Offensichtlich handelt es sich hier um Eliezer, den erberechtigten Hausgenossen Abrahams.

Bemerkenswert ist nun, dass die Positionierung Abrahams in der zweiten Szene so gewählt ist, dass er «herausgetreten» ist und nun fast die ganze Hälfte des oberen Registers als freie, noch unbetretene Fläche vor sich hat. Die Tür hinter ihm hat die Doppelfunktion, sowohl den Innenraum der anfänglichen Vision zu markieren als auch den Heraustritt ins Freie, um die Sterne zu sehen. Dabei weist die sprechende Hand Gottes diesmal nicht über Abraham hinweg, sondern von ihm fort in eine Richtung, die der Bewegung des Abraham entspricht: in die Weite. Der offene Raum vor Abraham ist wie eine Leerstelle, die es auszufüllen gilt, die andeutet, dass sich hier noch etwas ereignen wird. Mit dieser Option der auszufüllenden Leere des Raumes wird das visualisiert, was mit der Verheißung an Abraham ausgedrückt wird: Zukünftig wird er Nachkommen haben, zahlreich wie die Sterne am Himmel.

Die Dynamik der Figurenkonstellation und den damit verbundenen Verheißungscharakter der Szene kann ein Experiment deutlich machen: Abraham stünde nicht unmittelbar vor der offenen Tür, sondern hätte schon etwas weiter den weiten Raum betreten. Um ihm die Sterne zu zeigen als Verheißungsinhalt, könnte er dann direkt unter der Hand Gottes stehen und hinaufschauen, um die Sterne zu zählen. Wenige Seiten zuvor bei der Illustration zum Bundesschluss mit Noach (Gen 9,8–10.12–14)<sup>10</sup> steht dieser zentral unter der Hand Gottes und legt den Kopf so in den Nacken, wie es anatomisch unmöglich ist. Hier wird ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Gott und Noach im Bundesschluss demonstriert. Bei Abraham

geht es aber nicht um das bloße Sehen der Sterne, sondern um die Offenheit der gegebenen Verheißung, deren Erfüllung noch aussteht.

Sowohl die Scharnierfunktion der Tür zwischen den beiden Szenen als auch die Positionierung Abrahams zwischen Tür und der Hand Gottes sind Simultanwerte der bildlichen Darstellung, deren jeweilige Bedeutung nur erzählerisch sukzessiv erschlossen werden kann. Denn die Tür ist Begrenzung des Innenraums und Öffnung ins Freie zugleich. Abraham wiederum ist bereits herausgetreten, denn ihm gilt eine Verheißung, deren Erfüllung allerdings noch aussteht. Für den Betrachter der Illustration offenbart sich mit dieser Simultanerfahrung der sukzessiven Erzählmomente das eigentliche Verheißungsgeschehen im Akt der Betrachtung. Damit geht es bei der Illustration um mehr als um die «kontinuierende Darstellungsweise»<sup>11</sup>, die schon früh in der Erforschung der Wiener Genesis festgestellt wurde.<sup>12</sup> Es geht um die Offenbarungsfunktion der Illustration. Dem Betrachter offenbart sich im Akt des Sehens ein Geschehen, das nicht adäquat verbalisiert werden kann.

#### *b) Codex Egberti – Erscheinung Christi vor Maria Magdalena*

Beim Codex Egberti handelt es sich um ein Evangelistar, das dem Trierer Erzbischof Egbert gewidmet ist und dessen Entstehung in seine Regierungszeit zwischen 977 und 993 datiert wird. Auch wenn auf den Widmungsbildern die Reichenau zweimal genannt wird, ist der Entstehungsort umstritten, da stilistisch zu viele Trierer Einflüsse festzustellen sind. So werden bis zu fünf Maler und fünf Schreiber unterschieden. Der Codex umfasst 165 Blätter Rektio und Verso mit insgesamt 60 Schmuckseiten. Von diesen sind 51 Illustrationen als christologischer Zyklus gestaltet, der damit der älteste seiner Art in Buchform ist. Der Illustrationszyklus ist eingebettet in die Textfolge des Evangelistars, das die für den liturgischen Gebrauch nötigen Evangelien-Perikopen an Sonn- und Feiertagen durch das Kirchenjahr hindurch beinhaltet. Die einzelnen Illustrationen des Zyklus befinden sich vor, zwischen oder hinter den Perikopen, sind durch schmale purpurfarbene, mit Goldmustern verzierte Leisten gerahmt und nehmen in der Regel die Breite des Textspiegels ein. Sowohl die Bildkomposition der Illustrationen, die sich an geometrischen Figuren orientieren, als auch die Zwischenräume zwischen den Figuren und ihren Gesten erzeugen eine bildimmanente Spannung. Der Codex Egberti befindet sich heute in der Stadtbibliothek Trier.<sup>13</sup>

Das hier ausgewählte Bild von Blatt 91 Rektio bezieht sich auf die Perikope Joh 20, 11–18 und beschreibt die Erscheinung Jesu vor Maria Magdalena. Die Illustration nimmt etwa drei Viertel der Seite ein und ist in den Text gestellt. Der Bildaufbau orientiert sich an einer nach oben offenen Parabel,

deren Scheitelpunkt die untere Bildmitte berührt. Folgt man dieser geometrischen Figur, ergibt sich folgender Handlungsablauf: Am linken Bildrand auf halber Höhe der Illustration steht ein Engel oberhalb eines schräg abfallenden Sarkophags, dessen hintere linke Außenkante ebenfalls den Bildrahmen berührt. Am unteren Ende des Sarkophags sitzt ein weiterer Engel. Vor ihm steht ein Baum fast genau in der Mittelachse und deutet damit den Scheitelpunkt am unteren Bildrand an. Das untere Ende des Baumstammes wird jedoch durch das Gewand der Maria Magdalena verdeckt, die bereits über die Mittelachse hinaus geschritten ist. Bis hierhin folgt die Darstellung dem ersten Teil der Perikope: die Begegnung der weinenden Maria Magdalena mit den Engeln in der Grabkammer und ihre Suche nach Jesus. Im zweiten Teil geht es nun um die Begegnung mit dem auferstandenen



Codex Egberti, Erscheinung Christi vor Maria Magdalena, Blatt 91 Recto, Bild ca. 141 x 134 mm., Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24.

Jesus, den Maria aber nicht gleich erkennt. Sie hält ihn für einen Gärtner und erkennt Jesus erst, als er sie mit ihrem Namen anspricht. Sie nennt ihn liebevoll Rabbuni, Meister. Dann erwidert Jesus ihr: «Fasse mich nicht an!», was der ganzen Szene seinen lateinischen Titel gegeben hat: «Noli me tangere.» Es geht hier um eine Offenbarung des Auferstandenen, die auch bildlich eingeholt wird in einer aufsteigenden Linie der Bildkomposition. Maria ist in einer gebückten Haltung und vorgestreckten Armen dargestellt, ohne Jesus zu sehen oder ihn zu berühren, obwohl ihr Kopf leicht erhoben ist und in Richtung des ausgestreckten rechten Armes von Jesus zeigt. Jesus steht etwas erhöht von ihr, neigt sich ihr aber leicht zu und streckt den Arm nach ihr aus, so dass sich in der Gestalt Jesu die bisherige parabelförmige Verlaufsrichtung umkehrt. Gleichzeitig aber entzieht er sich Maria, indem sein Körper von ihr wegschwingt, ohne dabei den Bilderrand zu berühren, wo dann die ursprüngliche Verlaufsrichtung enden würde. Es ist ein Ineinsfall von Nähe und Distanz im Sinne des Szenentitels, der auch noch einmal durch die Fußstellung Jesu unterstrichen wird: Jesu Standbein weist von Maria weg, sein Spielbein zeigt dagegen in ihre Richtung. Jesus ist auch wieder eine Scharnierfigur, die Nähe und Distanz, Zuneigung und Entzug zu Maria simultan präsentiert. Maria ist ebenfalls zugleich am Tiefpunkt der Szene angekommen, die sich in ihrer Enttäuschung über den nicht zu findenden Jesus äußert, und erkennt Jesus als ihren Meister, den sie durch ihre gebeugte Haltung verehrt. Diese Simultanität der Geschehensabläufe, die beide den Übergang umspielen von der Trauer über den Tod Jesu (Abwärtsbewegung) zum Glauben an seine Auferstehung (Aufwärtsbewegung), pointiert schließlich der Baum in der Bildmitte (Scheitelpunkt). Er repräsentiert nicht bloß den Garten, in dem sich das Grab befindet und der Gärtner vermutet wird, sondern er symbolisiert auch als Lebensbaum das (Ast)Kreuz<sup>14</sup>, dessen Stamm durch die abgeschnittenen Äste wie tot wirkt und dessen grünende Zweige in der Baumkrone Leben zeigt.

Durch die Simultanität der Handlungsabläufe von Maria und Jesus wird dem Betrachter dieser Illustration eine Erfahrung vermittelt, die der Offenbarungsfunktion dieser Illustration geschuldet ist.<sup>15</sup>

### c) *Silke Rehberg – Eine gute Nachricht*

Das dritte Beispiel stammt von Silke Rehberg, die eine Schulbibel mit zeitgenössischen Aquarellen gestaltet hat.<sup>16</sup> Insgesamt wurden in 90 Kapiteln Texte aus dem Alten und Neuen Testament ausgewählt. Dazu hat Silke Rehberg neben zahlreichen kleinen Illustrationen auch 30 größere rechteckige angefertigt. Für die Illustrationen wurde «dezidiert eine künstlerische Perspektive gewählt, insofern man darunter die ausdrückliche Reflexion auf die Bedingungen und Verfahren bildlicher Darstellungen verstehen



kann»<sup>17</sup>. Die ausgewählte Illustration bezieht sich auf die Verkündigung an Maria durch den Engel Gabriel (Lk 1,26–38).<sup>18</sup> Dieser verkündet Maria eine gute Nachricht, sie sei begnadet und von Gott auserwählt, ein Kind zu gebären, dem sie den Namen Jesus geben soll. Nach skeptischer Rückfrage der Maria, die mit keinem Mann zusammen lebt, erklärt der Engel, sie werde das Kind vom Heiligen Geist empfangen, der über sie kommen und sie umhüllen wird. Daraufhin willigt Maria ein.

In der Illustration schwebt der Engel Gabriel von oben auf Maria zu und streckt ihr seinen Arm im Sprechgestus entgegen. Maria, die leicht aus der Bildmitte nach rechts verschoben ist und in einem mit quadratischen Platten ausgelegten Raum steht, hat ihre Arme weit geöffnet, was ihre Überraschung und Skepsis ausdrückt. Hinter ihr am Boden und der Wand erkennt man ihren Schlagschatten, der auf ein Licht schließen lässt, das aus der Richtung des Engels kommt. Gleichzeitig ist ihr Oberkörper hinterfangen von einer weißen Fläche, welche die Form einer Lilie



Silke REHBERG, *Eine gute Nachricht*. Meine Schulbibel, Kevelaer u.a. 2003, 85, ca. 200 x 175 mm.

hat, dem Symbol der Jungfräulichkeit. Die Umrisslinien der Blüte kommen an der Hand des Engels zusammen und rufen die Vorstellung eines Lichtbündels hervor, das von hier ausgeht und die Ursache des Schlagschattens ist. Damit wird ein Paradoxon erzeugt: Licht, das von vorne auf Maria fällt, hinterfängt sie zugleich. Ein weiteres Paradoxon stellt der Betrachterstandpunkt dar. Hat man zunächst den Eindruck, noch oberhalb des Engels zu stehen, vermitteln die Bodenplatten den Eindruck eines viel niedrigeren Standpunktes. Durch die Simultanität von Vorder- und Hinterlicht sowie von Auf- und Untersicht, die eigentlich unmöglich ist, präsentiert die Illustration nicht nur metaphorisch die Unmöglichkeit der Schwangerschaft einer Jungfrau, sondern eröffnet dem Betrachter im Sinne der Offenbarungsfunktion auch die Erfahrung der Möglichkeit des Unmöglichen, die sprachlich nicht adäquat umzusetzen ist.



Die drei Illustrationen aus unterschiedlichen Epochen vermitteln jeweils eine Erfahrung für den Betrachter, die über das Widererkennen von figürlichen Szenen und die Präsentation eines biblischen Textes weit hinausgeht. Durch die Simultanität sukzessiver Ereignisse oder durch den Ineinfall gegensätzlicher Phänomene wird hier eine Qualität deutlich, die der biblischen Illustration als Bild eigen ist und sie neben den biblischen Text als Offenbarungsquelle stellt. So wie Erfahrungen letztlich nicht vermittelt, sondern nur gemacht werden können – bestenfalls kann man die abstrakte Essenz einer Erfahrung vermitteln –, wird im Akt der ikonischen Anschauung dieser biblischen Illustrationen etwas offenbar, was sich sprachlicher Vermittlung letztlich entzieht. Biblische Illustrationen mit solcher Offenbarungsqualität eröffnen daher immer wieder einen erneuten und vertiefenden Zugang zur Bibel über das Lesen und Hören ihrer Texte hinaus. Denn Text und Illustration verfügen über ein je eigenes medienspezifisches Potenzial, das dem Rezipienten nicht nur einen je eigenen Zugang zu den präsentierten biblischen Inhalten vermittelt, sondern auch nie ausgeschöpft werden kann.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Für einen Überblick siehe: Hans FELDBUSCH, *Bibelillustration*, in: LCI I, 282–289; Karl Adolf KNAPPE, *Bibelillustrationen*, in: TRE 6, 131–160; Wilhelm NEUSS, *Bibel-Illustration*, in: RDK II, 478–517; Klaus WESSEL, *Buchillustration*, in: RBK I, 757–784; August DEN HOLLANDER, *Bibelillustration*, in: RGG I, 4. Auflage, 1465–1474; Martin RASPE, *Bibelillustration*, in: LThK 2, 3. Auflage, 403f; H. GERSTINGER, H. E. KILLY, *Buchmalerei*, in: RAC II, 733–772. Einen systematischen Überblick zu Bibelillustrationen unter historischer, formaler und funktionaler Hinsicht hat zuletzt gegeben François BÆSPFLUG: *Das Bild als Illustration. Die illustrierten Bibeln*, in: Reinhard HOEPS (Hg.), *Handbuch der Bildtheorie III*, Paderborn 2014, 285–310.

<sup>2</sup> Vgl. François BÆSPFLUG, *Wort und Bild*, in: HOEPS (Hg.), *Handbuch* (s. Anm. 1), 263–284.

<sup>3</sup> Otto PÄCHT, *Buchmalerei des Mittelalters*, 4. Auflage München 2000, 27.

<sup>4</sup> Vgl. Max IMDAHL, *Autobiographie*, in: Heinz LIESBROCK (Hg.), *Die Unersetzbarkeit des Bildes*, Münster 1996, 40–55, hier 46–48. Vgl. DERS., *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: Gottfried BOEHM (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 300–324 und DERS., *Giotto Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, 2. Erweiterte Auflage, München 1988.

<sup>5</sup> Vgl. BÆSPFLUG, *Das Bild* (s. Anm. 1), 305–307.

<sup>6</sup> Max IMDAHL, *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, in: Gottfried BOEHM (Hg.), *Max Imdahl. Reflexion Theorie Methode*, Gesammelte Schriften Bd. 3, Frankfurt/M. 1996, 424–463, hier 432. Das Verhältnis von «wiedererkennendem Sehen» und «sehendem Sehen» kann analog auch als Verhältnis zwischen Glaubensinhalt und Glaubensakt verstanden werden; dazu Philipp REICHLING, *Vom Umgang mit Bildern im Religionsunterricht*, in: Kunibert BERING, Rolf NIEHOFF (Hg.), *Vom Bilde aus... Beiträge des Faches Kunst für andere Fächer*, Oberhausen 2007, 133–154.

<sup>7</sup> Vgl. Barbara ZIMMERMANN, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003, 60–67, und Otto MAZAL, *Kommentar zur Wiener Genesis*, Frankfurt/M. 1980, 11–48.

<sup>8</sup> Vgl. ZIMMERMANN, *Wiener Genesis* (s. Anm. 7), 99–101; MAZAL, *Kommentar* (s. Anm. 7), 110 und 137.

<sup>9</sup> Zur Deutung des Sprechgestus als Hand Gottes: REDAKTION, *Hand Gottes*, in: LCI II, 211–214.

<sup>10</sup> Blatt 3 Rekto.

<sup>11</sup> ZIMMERMANN, *Wiener Genesis* (s. Anm. 7), 208, beruft sich mit diesem Begriff auf Franz Wickhoff: Wilhelm von HARTEL und Franz WICKHOFF, *Die Wiener Genesis* (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Beilage zu Band 15 und 16), Wien 1895.

<sup>12</sup> Zur Forschungsgeschichte siehe ZIMMERMANN, *Wiener Genesis* (s. Anm. 7) 54–59, und Karl CLAUSBERG, *Die Wiener Genesis. Eine kunstgeschichtliche Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt/M. 1984.

<sup>13</sup> Vgl. Thomas LABUSIAK, *Die Ruodprechtgruppe der ottonischen Reichenauer Buchmalerei. Bildquellen – Ornamentik – stilgeschichtliche Voraussetzungen*, Berlin 2009, 78–83 und 342–351; Gunther FRANZ, *Die tausendjährige Geschichte des Egbert-Codex, dessen Faksimilierung und Dokumentation*, in: DERS. (Hg.), *Der Egbert Codex. Das Leben Jesu. Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren*, Darmstadt 2005, 11–44; Franz J. RONIG, *Erzbischof Egbert und die Entstehungszeit seines Evangelistars*, in: FRANZ (Hg.), *Egbert-Codex*, 47–74.

<sup>14</sup> Vgl. Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2 Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, 146f, Moritz WOELK, *Lebensbaum, III. Ikonographie*, in: LThK 6, 3. Auflage, 724f.

<sup>15</sup> Vgl. die zum Codex Egberti gemachten Studien von Max IMDAHL, *Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt im Codex Egberti*, in: Gundolf WINTER (Hg.), *Max Imdahl. Zur Kunst der Tradition*, Gesammelte Schriften Bd. 2, Frankfurt/M. 1996, 78–93; sowie DERS., *Sprache und Bild*, ebd., 94–103.

<sup>16</sup> Renate GÜNZEL-HORATZ –Silke REHBERG, *Meine Schulbibel. Ein Buch für Sieben- bis Zwölfjährige*, Kevelaer u.a. 2003.

<sup>17</sup> Reinhard HOEPS, *Einleitung*, in: DERS. (Hg.), *Sehen lernen mit der Bibel. Der Bildkommentar zu Meine Schulbibel*, München 2003, 7–15, hier 8.

<sup>18</sup> Vgl. Ulrike GANZ, *Eine gute Nachricht*, in: HOEPS (Hg.), *Sehen lernen* (s. Anm. 17), 81–85.

## ABSTRACT

*Images of the Bible – Bible of Images: Biblical Illustrations and Revelation.* The bible is full of graphical motives which have inspired artists to paint biblical topics. But there is a fundamental difference: Neither can texts be totally transformed into pictures nor can pictures be transformed into texts. Both media have their own specific and unique qualities. Reading a text means discovering an idea word by word, sentence by sentence. In contrast, a picture presents all in one moment and shows a special kind of presence: simultaneity of different acts. This quality makes pictures irreplaceable. Looking at biblical illustrations several functions have been emphasized. In addition this quality has to be introduced as a function of revelation. Three different biblical illustrations from different epochs are analyzed to explain this function. In each case the function of revelation evokes an experience with the spectator which cannot be expressed in words in an adequate way.

*Keywords: illustrated Bible – Codex Egberti – iconic painting – religious painting – revelation – Wiener Genesis – visual reception*