

## **Die Bildwerdung des Elias**

### **Von den Fresken der Synagoge in Dura-Europos bis zu Chagalls Fensterzyklus in der Pfarrkirche St. Stephan zu Mainz**

[in: Felix Mendelssohn-Bartholdy Elias – ein Prophet fordert heraus.  
Themenheft der EuropaChorAkademie, Mainz 2002, S. 75-97]

#### **Einleitung**

Elias zählt nicht zu den besonders vertrauten Gestalten der abendländischen Kunst<sup>1</sup>. Nicht einmal im Kontext der Darstellung alttestamentarischer Propheten ist er immer präsent. So fehlt er in der Reihe der sieben großen Prophetenporträts, die Michelangelo für die Sixtinische Kapelle in Rom geschaffen hat. Sein herausragender Prophet war vielmehr Moses als Kündler des Gesetzes, das die Kunst der Renaissance auf ihre Weise neu zu formulieren beanspruchte. Wenn Elias gleichberechtigt auftritt, dann bezeichnenderweise zumeist zusammen mit Moses als der Geschichtszeit enthobener Zeuge der Verklärung Christi, wie sie Raffael in seiner späten *Transfiguration* (1518-20) in einer alle anderen Formulierungen des Themas überragenden Weise gleichsam „für alle Zeiten“ als Bild überliefert hat. Von der eigensinnigen Gestalt des Elias als des ekstatischen, in seinem Eiferertum auch erschreckend gewalttätigen Visionärs ist hier nichts zu verspüren.

Die Rezeption dieses Bildes, das zu den prominentesten der ganzen Kunstgeschichte gehört, verweist nicht zuletzt auf die Raffael-Begeisterung der Romantik und damit zumindest indirekt auch auf die „Besänftigung“, die Elias allen dramatischen Szenen zum Trotz in der musikalischen Darstellung von Felix Mendelssohn-Bartholdy erfährt. In einer wenige Jahre nach dem Tod des Komponisten erschienenen Rezension heißt es, dieses Oratoriums zeichne ein „Bild“ des Elias, in dessen Mittelpunkt nicht der „*eisenfeste Mann*“ sondern der „*fromme Mann*“ stehe, „*der des festen Glaubens ist, daß Gott ihn erhört, wenn er zu ihm betet*“. Das paßt durchaus zur Kunstreligiosität einer weniger prophetisch als nazarenisch gestimmten Romantik, wie sie sich zuvor schon literarisch in Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* dokumentiert hatte, zu deren Umfeld wiederum die emphatische Deutung gehört, die der Mönch in Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* der *Transfiguration* Raffaels widmet: „*In diesem Bilde ist auf die wundersamste Weise alles vereinigt, was heilig, menschlich und furchtbar ist, die Wonne der Seligen mit dem Jammer der Welt, und Schatten und Licht, Körper und Geist, Glaube, Hoffnung und Verzweiflung bildet auf tief sinnige, rührende und erhabene Weise die schönste und vollendetste Dichtung.*“ Raffael habe im Grund seine „*eigene Verklärung*“ gemalt. Die Erbaulichkeit der Religion und der Kunst werden hier also im Zeichen der Romantik und ihrer Forderung nach einem je persönlich zu beglaubigenden Künstlertum in retrospektiver Anverwandlung der Tradition zu einer harmonischen Einheit verschmolzen, in die die verschiedenen Künste im Sinne eines gleichermaßen ästhetisch und spirituell wirksamen Gesamtkunstwerks einstimmen sollen.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ich danke Martina Hahn, Mitarbeiterin im Bereich „Kunsttheorie“ der Akademie für Bildende Künste, herzlich für ihre Mithilfe bei den Recherchen und vor allem für ihre Hinweise auf die Bedeutung der Gestalt des Elias im Werk von Wassily Kandinsky.

<sup>2</sup> Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: *Werke*, Bd. 1, München 1963, S. 847 f. - Kunsthistoriker konnten diese „Selbstverklärung“ so direkt allerdings nicht beglaubigen. Bis

Eine genauere Erkundung der Spuren, die Elias in der von Gestalten biblischer, apokrypher und kirchlicher Herkunft überquellenden Geschichte der Bildkünste hinterlassen hat, zeigt indes, daß ihm in bestimmten Konstellationen seiner „Bildwerdung“ doch eine prominente Rolle zugesprochen werden kann, wobei diese aus dem Horizont des für uns immer noch bestimmenden „westlichen Wegs“ der Kunstgeschichte zwei Besonderheiten aufweist: Prominent ist Elias vor allem in der Bildwelt des Ostens, des byzantinischen und orthodoxen Christentums; im Westen dagegen beschränkt sich seine Exklusivität auf die Bildprogramme, die dem Propheten in den Kirchen und Klöstern des im 12. Jahrhundert begründeten Karmeliterordens gewidmet wurden.

Dies sind also die beiden wesentlichen und spezifischen Stränge der Elias-Ikonographie. Doch gibt es auch einige wichtige Bildwerke, die nicht direkt in diesen Zusammenhang eingebunden sind und dadurch zugleich aufschlußreiche Querverbindungen zu anderen Bildtraditionen und Denkhaltungen stiften. Sie verlaufen bis in die Moderne des 20. Jahrhunderts hinein, - eine durchaus bemerkenswerte Weiterentwicklung, für die auf höchstem künstlerischem Niveau vor allem der Umgang Wassily Kandinskys und Marc Chagalls mit der Figur des Elias im Spannungsfeld von Tradition und Avantgarde, Judentum und Christentum, östlicher und westlicher Spiritualität steht.

Im folgenden werden einige Stationen in der Geschichte der Elias-Ikonographie auf der Grundlage verschiedener kunsthistorischer und religionsgeschichtlicher Forschungsliteratur rekonstruiert, wobei es in erster Linie darum gehen soll, am jeweiligen konkreten Beispiel grundsätzlichere Fragen zu stellen, kritische Perspektiven zu eröffnen und zumindest anzudeuten, wie in solchen Kontexten heute überhaupt noch eine „Vermittlung“ möglich ist, die über die Behauptung der historischen Bedeutsamkeit bestimmter Bereiche der abendländischen Bildkultur hinausgeht. Hier müssen freilich Andeutungen und Anregungen genügen, deren Umsetzung dem kundigen Lehrer als dem eigentlichen Vermittler und seiner didaktischen Sensibilität überlassen bleibt.

### **1. Der Widerstreit zwischen jüdischer und christlicher Elias-Ikonographie**

Das Beispiel Raffaels zeigte, daß hier die im Bildtypus der *Verklärung Christi* inszenierte vollkommene Harmonie von Kunst und Religion mit einer „widerstandslosen“ Einbindung des alttestamentarischen Elias in den personifizierten Triumph des Christentums einhergeht. Eine solche Einbindung war jedoch zu Beginn der Bildwerdung des Elias durchaus umstritten. Dies zeigt exemplarisch und in solcher Eindeutigkeit historisch durchaus singulär die Gegenüberstellung des jüdischen Bildprogramms in der *Synagoge von Dura-Europos* aus dem 3. Jahrhundert mit frühchristlichen Aneignungen des Themas, für die wiederum das Bildprogramm auf der Tür der Kirche *Santa Sabina* in Rom aus dem 5. Jahrhundert das eindrucksvollste Beispiel ist.

Die in Syrien am Euphrat liegende Ruinenstadt Dura-Europos zählt zu den herausragenden Stätten für eine archäologisch vielfältig dokumentierbare frühe Auseinandersetzung zwischen paganer, jüdischer und christlicher Religiosität in der Konkurrenz verschiedener bildlicher Darstellungen und Deutungen. Obwohl sich das Judentum dem mosaischen Gebot verpflichtet fühlte, daß man sich von Gott und im weiteren Sinne auch von anderen religiösen Gestalten

---

heute ist umstritten, welche Partien des Bildes Raffael selbst gemalt hat und ob er es überhaupt selbst vollenden konnte. Vgl. Michele Prisco: *L'opera completa die Raffaello*, Neue Serie, Milano 1979, S. 122: „*Sulla scorta die documenti ricordati non si può né affermare decisamente né negare che la Transfigurazione venisse terminata prima della morte del Sanzio.*“

„kein Bildnis“ machen solle, fühlte es sich in seinem ursprünglichen Einflußbereich doch dazu herausgefordert, der neuartigen christlichen Deutung des alttestamentarischen Geschehens eine aufwendige „wahre Erzählung“ in Bildern entgegenzusetzen und damit durchaus im Sinne des Propheten Elias den Weg zurück zum Glauben der Väter zu weisen. Ja, man kann so weit gehen zu behaupten, daß in den ursprünglich ca. 35 biblische Szenen umfassenden Wandmalereien der Synagoge von Dura-Europos sogar über das hinausgegangen wird, was das in seiner Auseinandersetzung mit den kunstvollen „Götzenbildern“ paganer Religionen zunächst ebenfalls mit jenem mosaischen Gebot argumentierende Christentum bis zur prachtvollen Ausstattung der frühchristlichen Kirchen in Rom und Ravenna vorzuweisen hatte.

Elias spielt im Bildzyklus der Synagoge von Dura-Europos eine zentrale Rolle, wobei von den ursprünglich fünf diesem Propheten gewidmeten Szenen noch drei vollständig erhalten sind, die wiederum mehrere zeitlich aufeinander folgende Ereignisse in einem räumlich einheitlichen Bildfeld zusammenfassen: 1. Elias am Bache Krit, an dessen Ufer er von einem Raben ernährt wird, kombiniert mit dem Erscheinen des Elias bei der Witwe von Sarepta, die die Protagonistin der zweiten Speisung des Propheten ist; 2. die Erweckung des toten Sohnes der Witwe durch Elias in mehreren Phasen der Handlung, wobei die Person des Propheten nur einmal dargestellt wird; 3. das Opferritual der Baalspropheten und das Agieren des Elias am Berg Karmel, - eine bildnerische Kombinatorik, die Kerstin Grünwaldt so beschreibt: „*Der Maler beschränkt sich auf die Wiedergabe von nur einem Altar für verschiedene Szenen, was sicherlich nicht dem ursprünglichen Entwurf entspricht. Rechts vom Altar ist mit erhobener Hand Elia zu sehen. Mit Sprachgestus befiehlt er, Wasser zu holen. Auf der linken Seite stehen drei Männer mit zum Himmel erhobenen Händen. Der vordere ist sicherlich Elia, die zwei anderen sind Israeliten. Die Frage, ob einer von diesen als Elischa gelten kann, muß offen bleiben, denn keiner von beiden ist in irgendeiner Form hervorgehoben.*“<sup>3</sup> Den Kern der Auseinandersetzung faßten führende Forscher auf diesem Gebiet in der These zusammen, daß die Juden mit einem solchen Bildprogramm den „wörtlichen Sinn“ des Alten Testaments gegen die Umdeutungen der Christen zu sichern und zu verteidigen suchten.<sup>4</sup>

Die christliche Anverwandlung des Alten Testaments am Beispiel einer signifikanten Neudeutung der Gestalt des Propheten Elias demonstriert demgegenüber auf eindrucksvolle Weise die Bilderfolge auf dem zweiflügeligen Mittelportal der *Basilika Santa Sabina in Rom*, von deren ursprünglich 28 Einheiten 18 Bildfelder erhalten geblieben sind. Es handelt sich um Holzreliefs, bei der im übrigen auch die für Reliefs charakteristische Technik der Verbindung zwischen einer der Malerei analogen, zweidimensional suggerierten Räumlichkeit mit einer für die Bildhauerei charakteristischen, realen Dreidimensionalität von Interesse ist.

Die Elias gewidmete Darstellung seiner Himmelfahrt ist dadurch herausgehoben, daß sie im dominierenden Kontext der Szenen zum Lebens- und Leidensweg Jesu sowie seiner Auferstehung in der Folge der wegen ihres andersartigen historischen Bezugs wie „einmontiert“ wirkenden alttestamentarischen Szenen der Himmelfahrt Christi korrespondiert. Es ist dies eine der vielen für die christliche „Bilderpolitik“ charakteristischen Verknüpfungen von Szenen

---

<sup>3</sup> Kerstin Grünwaldt: *Elia in der bildenden Kunst*, in: Klaus Grünwaldt und Harald Schroeter (Hrsg.): *Was suchst du hier, Elia? Ein hermeneutisches Arbeitsbuch*. Rheinbach-Merzbach 1995, S. 277. Farbige Abbildungen der erhaltenen Szenen finden sich im Internet unter [eikon.divinity.yale.edu/eikon](http://eikon.divinity.yale.edu/eikon).

<sup>4</sup> Vgl. K. Weitzmann und H. Kessler: *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington 1990. Auf diese die umfangreiche Forschung dokumentierende Darstellung bezieht sich wiederum Wolfgang Kemp im ersten Kapitel seiner Rekonstruktion „christlicher Kunst“ am Leitfaden des hermeneutischen Konzepts der schon im Ursprung „vielerlei Weisen“ des Bildsinns (*Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen*. München 1994).

des Alten und des Neuen Testaments, d.h. der hermeneutischen Strategie, die alttestamentarische Basis des Christentums insgesamt als Präfiguration der neutestamentarischen Verkündigung zu verstehen. Kemp geht so weit zu behaupten, daß Elias hier „prädestiniert“ sei, „*die Bildfolge zum Abschluß zu bringen*“, weil er „*in Weg und Tat die von seinem Vorgänger angestoßene Geschichtsstrecke rekapituliert*.“<sup>5</sup> Er verweist im übrigen darauf, daß der „Eigensinn“ solcher Verbildlichungen nicht nur in ihrer stilistisch-formalen Originalität begründet ist, so bedeutsam diese auch für das „ästhetische Weiterleben“ jenseits aller kognitiven und spirituellen Sinnfragen sein mag. Vielmehr komme es auch auf inhaltliche Differenzen an, die über den vorgegebenen Schriftsinn hinausgehen. Dementsprechend merkt Kemp zur Szene der Himmelfahrt an: „*Zwei Bildelemente sind von der entsprechenden Bibelstelle nicht gedeckt: die Quelle, die am unteren Rand des Reliefs entspringt, und die beiden Propheten-jünger, die in Zuständen höchster Erregung das Geschehen kommentieren.*“ Nach der biblischen Lehre gab es jedoch außer Elisa keinen weiteren Zeugen der Himmelfahrt. Der bildliche Sinn stiftet eine Offenheit, derart, daß hier z.B. der Plural in der Darstellung die Weiterbezeugung des Ereignisses durch die Zeiten meinen könnte, ohne daß allerdings eine solche nicht durch die zugehörige Schriftstelle gestützte visuelle „Andeutung“ der Bestimmtheit einer begrifflichen Aussage gleichkäme, und dies auch unbeschadet der Tatsache, daß jeder begrifflich fixierte Sinn hermeneutisch vieldeutig bleibt.

Die Vieldeutigkeit der Bilder und ihrer Verknüpfung ist ursprünglicher und grundsätzlicher als die der Wörter, Sätze, Texte. Schrift-Hermeneutik und Bild-Hermeneutik sind – nicht zuletzt durch die vorgängige Erschließungsfunktion der Sprache – zwar vielfach aufeinander bezogen, in ihren Methoden, Zielen und Interessen gleichwohl nicht deckungsgleich<sup>6</sup>. Dies gilt im vorliegenden Beispiel sogar für die Quelle, obwohl die Evidenz groß ist, sie auf das Sakrament der Taufe zu beziehen, wie Elias denn auch im apokalyptischen Auslegungszusammenhang als Präfiguration Johannes des Täufers fungieren kann. So versuchte es schon der Kirchenlehre Origines autoritativ festzulegen: „*Elias wurde in den Himmel erhoben, aber nicht ohne Wasser; erst hat er den Jordan durchschritten, dann hat ihn ein von Pferden gezogener Wagen gen Himmel entführt.*“<sup>7</sup> Zur größeren Offenheit einer Erzählung in Bildern gehört auch der Umstand, daß es zwar eine – zumeist wie in der griechisch-lateinischen Schrifttradition von links nach rechts verlaufende – Richtung der narrativen Verknüpfung gibt, daß es andererseits aber auch auf Grund der Simultaneität der räumlichen Erfahrung „freie“ Möglichkeiten der Betrachtung gibt, die ein Netz von Korrespondenzen stiften, wie sie im Medium der Schrift normalerweise erst durch die gelehrte Exegese aufgezeigt werden.

Kunsthistorisch bedeutsam ist das Motiv der Himmelfahrt des Elias schließlich als Beispiel für die Übernahme antiker Bildelemente, die sich wiederum aus paganen Mythen speisen. Deren Bekämpfung im theologischen Schrifttum steht deshalb durchaus in einem Spannungsverhältnis zu ihrer christlich akzentuierten Wiederkehr im Bild. So verweist das schon in Relief-Darstellungen auf Sarkophagen und in Malereien aus den Katakomben vorkommende Gefährt des Elias auf den Typus der antiken Biga bzw. Quadriga, wie er in Darstellungen des „Sonnenwagens“ vorkommt. Die Ähnlichkeit des Prophetennamens mit dem Namen des Gottes *Helios* ist dabei durchaus willkommen. Daß sich das Motiv allerdings auch mit dem prekären Mythos von *Phaëtons Sturz* verbinden kann, darauf spielt Jean Paul in einer Passage seines Romans *Titan* an, indem er den Menschen als ein Wesen deutet, das grundsätzlich nicht

---

<sup>5</sup> Kemp 1994, a.a.O., S. 249.

<sup>6</sup> Zur Grenze einer vom Schriftsinn dominierten Ikonographie vgl. Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984.

<sup>7</sup> Zitiert nach Kemp 1994, a.a.O., S. 251.

weiß, wie seine Lebensfahrt enden wird: „*Der Wagen rollet vor, dir ungewiß, ob er ein Elias- oder Phaetons-Wagen wird, ob du durch ihn den Himmel erfliegst oder aus ihm fällst!*“<sup>8</sup>

Von derartigen beim Durchstreifen der Verästelungen der Ikonographie zu Tage tretenden Subtilitäten abgesehen, dienen diese auch die Gestalt des Propheten Elias einbeziehenden umfangreichen Bildprogramme der christlichen Kunst nicht zuletzt dem Zweck, die Botschaft der heiligen Schrift den der Lektüre unkundigen Gläubigen in der ganzen „Fülle des Sinnes“<sup>9</sup> vielgestaltig und bewegend „vor Augen“ zu führen.

## 2. Elias als zentrale Gestalt der byzantinisch-orthodoxen Ikonenmalerei

Eine herausragende Rolle spielt die Bildwerdung des Elias in der byzantinischen Kunst und den von ihr abzuleitenden Traditionen der Ikonenmalerei im Einflußbereich des orthodoxen Christentums. In diesen Kontext gehört auch der für den fundamentalen Gegensatz zwischen östlicher und westlicher Entwicklung der bildenden Kunst im Zeichen des Christentums mitverantwortliche byzantinische Bilderstreit, der die nach dem *Konzil von Nicäa* im Jahre 843 siegreiche Bilderverehrung einem strengen System von Regeln zur Schaffung „wahrer Ikonen“ unterwarf, so daß es nicht zu jener Revolution der Darstellungsform kam, wie sie die Kunst der Renaissance repräsentierte, die schließlich zur Anerkennung des individuellen Künstlertums als dem entscheidenden Garanten der Originalität von Bildern führte.

Die Differenz zwischen östlicher und westlicher Bildauffassung prägt noch die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts. So bezeichnet Malewitsch seine auf wenige elementare Formen und Farben ohne gegenständlichen Gehalt reduzierten Bilder ausdrücklich als moderne „Ikonen“ und erhebt damit das alte religiös motivierte Verbot porträthaft mimetischer Darstellung zum - artistisch gewendeten - Prinzip der neuen, nicht mehr von äußerer Anschauung sondern von innerer Kontemplation bestimmten suprematistischen Abstraktion.

Es war der orthodoxe Priester und Mönch Pavel Florenskij, der den von Malewitsch begründeten Suprematismus tatsächlich als Erneuerung einer zutiefst spirituellen religiösen Kunst verstand, die den mit der westlichen Kunst der Renaissance beginnenden Siegeszug der Zentralperspektive und der mit solcher Raumillusion verbundenen „Vorspiegelung“ von Realität beenden und die Rückkehr zur ursprünglichen Funktion des Bildes ermöglichen sollte. Vor diesem Hintergrund bezeichnet er in leidenschaftlichem Protest gegen jedwede moderne Profanierung des Bildes die „zeitlose“ Bedeutung der Ikonostase in der Liturgie des orthodoxen Christentums als einzig legitimes „Gesamtkunstwerk“<sup>10</sup>. Möglicherweise war für einen solchen Protest Elias als Prediger gegen den Abfall vom ursprünglichen „Glauben der Väter“ sein Vorbild.

Die vor einigen Jahren gezeigte Ausstellung "Rot in der Russischen Kunst" versuchte diesen ebenso kühnen wie fragwürdigen Brückenschlag mit einer Bilderfolge zu illustrieren, zu deren Ausgangspunkten bezeichnenderweise eine Ikone mit dem Motiv der „feurigen Himmelfahrt des Propheten Elias“ gehörte. „*Im Rot kommen Folklore und Göttliches, der Staat und das Absolute, das Kultbild und die Ideologie zusammen*“, resümiert Helga Meister in ihrem Ausstellungsbericht. Die Ausstellung bewiese auf überraschende Weise, „*wie die Ikonen aus*

---

<sup>8</sup> Jean Paul: *Titan*, in: *Werke*, München 1959-1963, 1. Abt., Bd. 3, S. 341.

<sup>9</sup> So überschreibt Kemp sein Kapitel zum Bildprogramm des Mittelportals von S. Sabina.

<sup>10</sup> Vgl. Pavel A. Florenskij: *Raum und Zeit*, Ostfildern 1997, sowie *Die Ikonostase*, Berlin 1996.

der frühen Nowgoroder Schule mit dem Suprematismus des 20. Jahrhunderts zusammenhängen. In beiden Fällen bildet die Kunst die Wirklichkeit nicht ab, sondern sie verkörpert sie, als eine göttliche Wirklichkeit.“<sup>11</sup>

Abweichungen von der als allgemeingültig kodifizierten Ordnung betrafen vor allem die Rolle der Person, der jeweils die Kirche gewidmet war, in der das Ensemble der Bilder als Ikonostase installiert wurde. Zu den Elias gewidmeten Kirchen gehören die auf Bergspitzen gebauten Kapellen, die an das Feuer als Attribut des Propheten erinnern und vor Gewitter und anderen Unbilden des Wetters schützen sollen. „Die jeweils höchsten Gipfel auf griechischen und südslawischen Inseln heißen *Prophitis Elias* bzw. *Sveti Elia*. Es sind Himmelfahrtsberge, Aufstiegstreppen zu Gott.“<sup>12</sup> Elias bestimmt hier also auf spezifische Weise den Bau von Kirchen, ihre Lage und ihre Funktion. Dieser „äußeren“ kontextuellen Bedeutung entspricht sodann die „innere“ als Integration einer entsprechenden Bildfolge in die gesamte Bilderwand einer Kirche. „Allein oder mit anderen Propheten zusammen wird Elias weißhaarig, mit wildem, oft zweigeteiltem Vollbart dargestellt, angetan mit zottigem Fellumhang, in den Händen eine Textrolle: ‚Es lebe der Herr, der Gott der Gewalten, der Gott Israels‘.“<sup>13</sup> Geht Elias im Grundtypus der Ikonostase als einzelne Gestalt trotz ihrer Kennzeichnung durch Attribute oder Schriftelemente im dichtgedrängten Gewimmel heiliger Personen unter, so kann er in den ihm gewidmeten Kirchen und in einzelnen der privaten Devotion dienenden und inzwischen größtenteils musealisierten Ikonen durchaus seine Besonderheit zum Ausdruck bringen. Von einem „Eigensinn“ der Bilder wird man jedoch in der Regel nicht sprechen können. Zu den „biographischen Ikonen“ merkt Belting an, daß sie die jeweilige Gestalt im typisierten Porträt zumindest als Person „vorstellbar“ machten, während der begleitende Text einen Begriff von der Lebensführung und den Wundern vermittelte. „Eine mehr schauende wurde von einer mehr lesenden Haltung vor der Ikone ergänzt. [...] Die stenogrammhaft kleinen Szenen sind nur eine Gedächtnishilfe. Sie setzen die Kenntnis der Texte voraus, die man vorgelesen bekam.“<sup>14</sup>

Als seltenes Beispiel einer offenbar auch in einem persönlichen Sinne ambionierten Darstellung kann demgegenüber die mit einem Format von 130 x 70 cm fast schon monumentale *Elias-Tafel des Sinaiklosters* gelten, die um 1200 von einem als Stephanos identifizierbaren Maler angefertigt wurde und sich auf das im Osten besonders beliebte Motiv der Speisung durch den Raben bezieht. Belting glaubt hier einen Vorklang der für den Westen charakteristischen „ästhetischen“ Bildwerdung zu erkennen. „Die Klassizität des antikischen Gewandflusses geht mit einem feinen Gefühl für die sinnliche Erfahrung der Oberflächen einher.“ Das Gesicht sei von „psychologischer Verfeinerung“ bestimmt. Der „Zauber der Naturform“ stelle hier „das Ordnungssystem einer Formensyntax in Frage, die für mehr stand als nur für gemalte Formen.“<sup>15</sup>

Daß im Vergleich zur Entwicklung der Malerei im Westen in der nach dem Fall von Konstantinopel dominierenden russischen Bildkunst die geschichtliche Zeit angesichts der liturgisch einzig legitimierten heiligen Zeit still zu stehen scheint, zeigt aus dem großen Kreis der über Jahrhunderte hinweg in Stilistik und Typisierung kaum sich verändernden Darstellungen eine

---

<sup>11</sup> Helga Meister: *Rot in der Russischen Kunst*, in: *Kunstforum international*, Band 144, März — April 1999, Seite 352.

<sup>12</sup> Günter Spitzing: *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole*, München 1989, S.90.

<sup>13</sup> Spitzing 1989, a.a.O.

<sup>14</sup> Hans Belting: *Bild und Kult. Die Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 5. Aufl. München 2000, S. 287.

<sup>15</sup> Belting 2000, a.a.O., S. 290.

späte aus dem 17. Jahrhundert stammende Ikone. Gleichwohl bleibt sie für die Elias-Ikonographie interessant, weil sie versucht, eine Vielzahl von Einzelmotiven von der Speisung durch den Raben bis zur Himmelfahrt des Elias mit acht geflügelten Pferden in einer komplexen, im Vergleich zu den uns vertrauten Raumkonstruktionen „unmöglichen“ Verschachtelung in einem einzigen Bildfeld zu vereinigen, also jenen narrativen Sinn simultan zu verdichten, der sonst üblicherweise in Form einer Folge von Bildern auseinandergefaltet wird. Bezeichnend für die gegen die geschichtliche Dynamik gerichtete orthodoxe Bildauffassung der Zeit, in der diese Ikone geschaffen wurde, bleibt eine Aussage des Erzpriesters Awakum aus dem 17. Jahrhundert, der den von „westlichen Neumodigkeiten“ beeinflussten angeblichen „Erneuerern in der Ikonenkunst“ eben jenen Individualismus der Handschrift vorwirft, der heute vor allem die ästhetische Schätzung von Bildern begründet: „Die Heiligen malen sie wie sie selber sind.“<sup>16</sup>

### 3. Elias und die Konkurrenz der Heiligen: Pietro Lorenzettis Karmeliteraltar zu Siena

Entscheidend für die Aufwertung der Figur des Elias innerhalb der westlichen Kunst seit dem späten Mittelalter war der Bau und die Ausstattung von Klöstern des Karmeliterordens in Italien, Frankreich, Deutschland und anderen Regionen. Der ursprünglich im Heiligen Land angesiedelte und 1126 päpstlich anerkannte Orden mußte 1261, nach dem Untergang des lateinischen Reiches, sein angestammtes Gebiet verlassen.

Weil er seine Genealogie direkt von Elias und dem Berg Karmel in Galiläa herleitete, verstand sich der Karmeliterorden ausdrücklich als Brücke zwischen Orient und Okzident. So konnte er der alttestamentarischen Gestalt dieses Propheten nicht nur eine Sonderrolle zubilligen sondern diese auch im Sinne des für die christliche Ikonographie bestimmenden Prinzips der Präfiguration von Gestalten und Ereignissen des Neuen Testaments im „Repertoire“ des Alten Testaments durch die eigene Geschichte gleichsam leibhaftig beglaubigen. Dieser Anspruch forderte wiederum die Kritik anderer Ordensgemeinschaften, kirchlicher Persönlichkeiten und theologischer Autoritäten heraus. Besonders vehement bestritt eine Gruppe von Jesuiten in der 1643 veröffentlichten *Acta Sanctorum* mit quellenkritischen Argumenten die behauptete Abstammung des Ordens von Elias. Die Karmeliten wehrten sich, indem sie das Werk bei der spanischen Inquisition anzeigten, die 1695 tatsächlich mit einem Verbot reagierte. In einer für die Kirche in solchen Streitfällen typischen Kompromißhaltung verpflichtete Papst Innozenz XII. schließlich beide Parteien zum Schweigen.

Das Ende dieses Streits wird bezeichnenderweise durch einen besonderen Akt der Bildwerdung des Elias markiert, nämlich durch die von Papst Benedikt XIII. im Jahre 1725 persönlich erlaubte Aufstellung einer *Elias-Statue in der Vatikanischen Basilika St. Peter zu Rom*. Mit der Ausführung wurde der Bildhauer Agostino Cornacchini beauftragt. Das 1727 zwischen der Statue des hl. Dominikus und der hl. Helena plazierte marmorne Bildwerk trägt auf seinem Sockel die Inschrift: "*Universus Ordo Carmelitarum Fundatori suo S. Eliae Prophetae erexit*" (*Der gesamte Orden der Karmeliten errichtete <diese Statue> seinem Gründer, dem hl. Propheten Elias.*).

Unter den frühen Darstellungen des Elias im Rahmen der Ausstattung von Karmeliterkirchen und –klöstern ragt der Altar des großen Sieneser Künstlers Pietro Lorenzetti hervor, der auch an der Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi beteiligt war und für die Zeit um 1280 bis 1348 als in Siena tätig nachweisbar ist. Die Gestalt des Elias ist auf der Mitteltafel dieses Altars rechts neben der Madonna als Patron des Ordens dargestellt. Der Prophet

---

<sup>16</sup> W. P. Theunissen: *Ikonen*, Ramerding 1973, S. 19.

trägt hier also nicht mehr wie auf früheren Darstellungen eine antike Tunika oder die sein Eremitendasein in der Wüste anzeigende Fellbekleidung, sondern die Ordenstracht, d.h. einen langen weißen Umhang mit zurückgeschlagener Kapuze<sup>17</sup>. Er präsentiert eine entfaltete Schriftrolle mit dem Text des Ersten Buches der Könige, Kap. 18, Vers 19: „*veruntamen nunc mitte et congrega ad me universum Israel in monte Carmelo et prophetas Baal quadrigentos quinquaginta. (Wohlan, so sende nun hin und versammle zu mir das ganze Israel auf den Berg Karmel und die vierhundertfünfzig Propheten Baals.)*“ Das Jesuskind auf dem Schoß der Madonna wendet sich dem Propheten mit einer offenbar die Bedeutung dieser Worte unterstreichenden Geste zu, während dem links vom Thron der Madonna postierten hl. Nikolaus eine solche Auszeichnung versagt bleibt.

Die Bedeutung dieser Geste wird durch den Umstand unterstrichen, daß im ursprünglichen, 18 Szenen umfassenden Bilderkreis des mehrflügeligen Altars auf einer angrenzenden – jetzt in Princeton befindlichen – Tafel der Prophet Elisa ebenfalls im Karmelitergewand dargestellt wird. Seine Schriftrolle präsentiert jene Verse 11 und 12 aus dem 2. Kapitel des Zweiten Buchs der Könige: „*Ascendit Helias per turbinem in caelum; Heliseus autem videbat et clamabat: Pater mi, pater mi, currus Israel!*“ („*Elia fuhr also im Wetter gen Himmel. Elisa aber sah es und schrie: Mein Vater, mein Vater, Wagen Israels!*“) Mit dieser der biblischen Zeitenfolge entsprechenden Verknüpfung beider Propheten wird die Weiterführung der bis in die Gegenwart des Karmeliterordens fortdauernden Generationenkette angedeutet.

Daß sich die Mitteltafel vor ihrer endgültigen Plazierung in der *Pinacoteca Nazionale* nicht mehr in der Karmeliterkirche zu Siena sondern in der Dorfkirche *S. Ansano* in Dòfana in der Nähe von Siena befand, verweist auf einen Funktionswandel, der für unser heutiges museales Verständnis der Achtung und Pflege sogenannter „Meisterwerke“ der Kunst schockierend wirken muß, für den damaligen Gebrauch von Bildern jedoch durchaus nicht ungewöhnlich ist. Ich entnehme die bewegte Geschichte dieses Altarbildes der 1988 erschienenen Lorenzetti-Monographie von Chiara Frugoni: „*Pietro erhielt in den Jahren 1327/1328 von den Karmelitern den Auftrag, das Bild zu malen, und vollendete es vor dem 16. Oktober 1329, als die Kommune von Siena, der Bitte des Ordens nachkommend, beschloß, einen Betrag in der Höhe von fünfzig Lire zu spenden. Diese Spende ermöglichte es den Mönchen, das Werk auszulösen, das Lorenzetti nur bei völliger Tilgung der Schulden freigeben wollte. Aus diesem Grunde sollte das Jahr auf dem signierten Gemälde als MCCCXXVIII interpretiert werden und nicht als MCCVIII, wie es uns heute nach Abbröckelung eines Farbfragments und nach Verlust des letzten I erscheint. [...] Die Altartafel blieb ungefähr zwei Jahrhunderte lang in der Kirche San Niccolò, auch Karmeliter-Kirche genannt, in Siena. Danach wurde sie in die kleine Kirche Sant’Ansano in Dòfana überführt, wo einige Eingriffe an ihr vorgenommen wurden. So wurde der Prophet Elias zur Rechten des Marienthrones in den hl. Abt Antonius abgewandelt, da er sich als Schutzherr der Tiere besser für ein Oratorium auf dem Lande eignete<sup>18</sup>. Außerdem wurde ein Teil der Predella mit Geschichten aus dem Leben des hl. Ansano übermalt. Die restlichen Teile des Polyptychons verbleiben im Karmeliter-Kloster in Siena,*

---

<sup>17</sup> Vor 1286 hatte das Gewand dunkle Streifen, die an den Umhang des Elias erinnern sollte, der an einigen Stellen versengt worden war, als er gen Himmel fuhr und Elisa dann den zurückgelassenen Umhang als Zeichen der legitimen Übertragung des Prophetenamtes an sich nahm.

<sup>18</sup> Es mag an dieser Stelle tröstlich erscheinen, daß im Labyrinth der ikonographischen Verweisungen auch eine Beziehung zwischen den Eremiten Elias und dem hl. Antonius zu stiften ist. Dies demonstriert *Matthias Grünwald* in jener Tafel des Isenheimer Altars, die Antonius in der Wüste beim Besuch des Eremiten Paulus zeigt: wie in der Eliasgeschichte fliegt hier ein Vogel herbei, um den Eremiten Brot zu bringen.



aber gerade durch die nunmehr aufgelöste Einheit der Tafel verloren sie sich alsbald im Antiquitätenhandel.“<sup>19</sup> Nachdem eine Spitze des Altars 1945 wiederentdeckt wurde, gelang es 1971 dem Kunsthistoriker Federico Zeri, die heute in Princeton befindlichen Seitenteile zu identifizieren und das ikonographische Programm des ganzen Altars bis auf die bis heute verschwundene Szene der rechten Spitze zu rekonstruieren.

#### **4. Elias und die Symbolik der Eucharistie: Dieric Bouts in der Sint-Pieterskerk zu Leuven**

Unter den Malern der altniederländischen Schule fesselt Dieric Bouts durch seine malerisch großartige und in ihrem Ausdrucksgehalt anrührende Darstellung der Speisung des Elias durch einen Engel auf dem rechten unteren Flügel seines Altarwerks für die Sint-Pieterskerk in der belgischen Universitätsstadt Leuven bei der Verfolgung der Elias-Ikonographie unsere Aufmerksamkeit in besonderem Maße. Er wurde schon damals als „großer Neuerer“ begrüßt. Auffällig ist gegenüber den bisherigen Beispielen die Berücksichtigung der Landschaft und ihrer psychischen „Tonigkeit“ als Schauplatz der biblischen Geschichte. Anders als im Falle des Altars von Lorenzetti endete die Irrfahrt des Werks nach dem Ende des Ersten Weltkriegs glücklich mit seiner Rückführung aus Berlin zur ursprünglichen Stätte der Aufstellung. Da es sich um eine Auftragsarbeit der Sakramentsbruderschaft der Stadt Leuven handelte, war das ikonographische Prinzip der fünfteiligen Bilderfolge von Anfang an klar: Alle Szenen sollten auf je eigene Weise „*Scenen aus der Geschichte des hlg. Sakramentes*“ versinnbildlichen. So steht es in jenem Text, der uns als „*Vertrag mit dem Meister Dieric über die Ausführung einer Tafelmalerei*“ mit dem Datum des 15. März 1464 in seinem ursprünglichen Wortlaut überliefert ist. Auf der Rückseite wird er überdies noch genauer qualifiziert als „*ein fester Vertrag mit präzisierten Bedingungen vereinbart und abgeschlossen*“. Der Künstler verpflichtet sich hier, den Altar „*nach allem seinem besten Können auszuführen, weder eigene Arbeit noch Zeit zu sparen, die äußersten Kräfte daranzusetzen und die Kunst, so Gott sie ihm verliehen hat, in sie hineinzulegen, in solcher Fügung und Wahrheit, wie sie ihm die ehrwürdigen Herren Meister Johannes Vaerenacker und Meister Aegidius Bailluwel, Professoren der Theologie, für die oben genannten Szenen vorschreiben sollen.*“ Dafür wurde ihm ein Honorar von 200 Gulden mit einem mehrere Schritte umfassenden präzisen Auszahlungsplan zugesichert. Zur Absicherung des Programms, in dessen Mittelpunkt die Symbolik des Brotes steht, sollte ursprünglich auch noch die Rückseite des Elias-Flügels mit zwölf Broten auf dem Schaubrotisch des Tempels zu Jerusalem bemalt werden, als „*Brot des Angesichts*“, auf dem der Blick Gottes ruht<sup>20</sup>. Aloys Butzkamm umschreibt das ikonographische Prinzip folgendermaßen: „*Die alttestamentlichen Szenen werden von Bouts unter einer bestimmten Akzentsetzung durchgeführt. D.h. auch, daß der komplexe Bedeutungsgehalt dieser alttestamentlichen Szenen reduziert wird. Dies ist theologisch ein durchaus berechtigtes Verfahren.*“ „*Nicht das Konsumieren der eucharistischen Gaben wird thematisiert, sondern deren Präsentation und Anbetung. Die Darstellung auf der Mitteltafel wird vorbereitet durch vier Präfigurationen des Abendmahles auf den Flügeln. Auch dort wird Brot präsentiert und der ehrfürchtige Umgang mit Brot demonstriert.*“<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Chiara Frugoni: *Pietro und Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 1988, S. 7 f.

<sup>20</sup> Vgl. Aloys Butzkamm: *Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert. Der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der St.-Peter-Kirche zu Löwen*, Paderborn 1990, S. 134. In dieser Abhandlung ist auch der Vertrag in deutscher Übersetzung abgedruckt (S. 165 f.).

<sup>21</sup> Butzkamm 1990, a.a.O., S. 133 und 162.

Wegen dieser besonderen Bedeutung des Motivs der Speisung liegt das Brot im Sinne eines Eucharistiesymbols neben dem schlafenden Propheten auf einem Kelch. Die Anwesenheit des Engels betrifft nicht den konkreten physischen Vorgang der Speisung sondern den göttlichen Auftrag an Elias, der - christlich verstanden – im Heilsversprechen Christi und dessen Vermittlung durch die Kirche seinen eigentlichen, weit über die alttestamentarische Erzählung hinausweisenden Zielpunkt hat. Ob der „versteckte Symbolismus“<sup>22</sup> der Mitteltafel durch den Kelch am Kaminaufsatz und durch die geöffnete Tür in der Gartenzone rechts neben dem Kamin auf Elias als Präfiguration des Messias verweist, wie Butzkamm behauptet, ist allerdings weniger sicher zu konstatieren, wenngleich im Sinne der erwähnten grundsätzlichen Offenheit bildlicher Verweisungen auch jenseits eines expliziten Schriftbezugs nicht auszuschließen.

Es liegt im übrigen nahe, diese Darstellung des Elias mit der analogen Szene in Mendelssohn-Bartholdys Oratorium zu vergleichen, und dabei zu versuchen, das Bild in seinem Stimmungswert zu „musikalisieren“, wie auf der anderen Seite den Ausdruckscharakter der Musik mit dem „pastoralen Ton“ zu vergleichen, mit dem Bouts die Szene in die Weite einer Landschaft einbettet, die keineswegs die Schrecken der Wüste vermittelt, sondern ihrerseits den erst später offenkundigen Trost zu antizipieren scheint<sup>23</sup>. Setzen wir nun noch den Bibeltext in der eigenwilligen Übersetzung Martin Luthers hinzu, so mag sich ein Zusammenspiel der drei verschiedenen Medien entwickeln, das unser geistiges und ästhetischer Verständnis bereichern kann, ohne es – den beiden Löwener Theologieprofessoren zum Trotz - auf eine bestimmte verordnete Weise der Deutung reduzieren zu wollen: *„Er aber ging hin in die Wüsten eine Tagreise, und kam hinein und setzet sich unter eine Wachholdern<sup>24</sup>, und bat, daß seine Seele stürbe, und sprach, Es ist gnug, So nimm nu HERR meine Seele, Ich bin nicht besser, denn meine Väter. Und legt sich und schlieff unter der Wachholdern. Und siehe, der Engel rühret ihn, und sprach zu ihm, Stehe auf, und iß. Und er sahe sich umb, und siehe, zu seinen Häupten lag ein geröstet Brot, und eine Kanne mit Wasser. Und da er gessen und getrunken hatte, legte er sich wieder schlafen. Und der Engel des HERRN kam zum andern mal wieder, und rühret ihn, und sprach, Stehe auf und iß, denn du hast einen großen Weg für dir. Und er stand auf und aß und trank, und ging durch Kraft der selben Speise vierzig Tage und vierzig Nacht bis an den Berg Gottes Horeb.“*

## **5. Elias als radikaler Reformator: Jörg Ratgebs Zyklus im Karmeliterkloster zu Frankfurt am Main**

---

<sup>22</sup> Dieser von Erwin Panofsky in die Ikonographische Forschung eingeführte Begriff ist nicht unumstritten. So verweist Svetlana Alpers in ihrer Abhandlung *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, darauf, daß es in der niederländischen Kunst auch ein empirisches Interesse an malerischer Darstellung gebe. Wie stets in der Hermeneutik von Bildern muß die Anwendung von Regeln danach beurteilt werden, ob sie im konkreten Kontext sinnvoll sind oder ob ein anderes Deutungsverfahren angemessener ist.

<sup>23</sup> Einen solchen besänftigenden Tenor als Folge eines spezifischen „*Zusammenklangs der Umrissse von Landschaftsformen und Figuren*“, einer durch Linie, Licht und Farbe gestifteten Harmonie, die den Fluß der Zeit aufzuheben scheint, glaubt Wolfgang Schöne in seiner Monographie *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin / Leipzig 1938, zu erkennen und resümiert: „*Die beiden dargestellten Szenen, die sich in der Erzählung der Bibel hintereinander ereignen, erscheinen in einer höheren Gegenwart verbunden.*“ (S. 95)

<sup>24</sup> In neueren Übersetzungen wird aus dem eher dem Norden zugehörigen Wacholder der eher kosmopolitische Ginsterstrauch.

Der bedeutendste im Auftrag des Karmeliterordens in den Jahren 1514 bis 1521 gemalte Elias-Zyklus nördlich der Alpen stammt von einem Maler, bei dem zu vermuten ist, daß er sich wie kein anderer mit der Rolle des Elias als Aufruf zum Handeln in den religiösen und politischen Auseinandersetzungen der eigenen Zeit identifiziert hat: Jörg Ratgeb. Die monumentalen Reste seiner ursprünglich eine Fläche von ungefähr 600 qm umfassenden Wandmalereien befinden sich in dem vom einstmals weitläufigen Klostergebäude nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs einzig noch erhaltenen Refektorium - dem ehemaligen Speisesaal der Mönche -, das 1989 in das von Joseph Paul Kleihues entlang der Alten Mainzer Gasse gebaute *Museum für Vor- und Frühgeschichte* einbezogen wurde.

Nachdem das Kloster 1803 säkularisiert und wechselnden Bestimmungen von der Nutzung als Kaserne bis zur Verwendung als Schule unterworfen worden war, wußten die für das Gebäude seitens der Stadt verantwortlichen Amtsträger offenbar nicht mehr um die Bedeutung der fast drei Jahrhunderte zuvor mit den Spenden vieler Frankfurter Bürger realisierten Malereien. Sie wurden weiß übertüncht und überdies durch Fenster- und Türdurchbrüche zerstört. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs erwirkte der *Bund tätiger Altstadtfreunde* eine Sanierung, die dann durch die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs wieder zunichte gemacht wurde. In den Jahren 1980 bis 1986 wurden die Gemälde durch Warschauer Restauratoren so weit wiederhergestellt, daß das ursprüngliche Bildprogramm wieder erkennbar war<sup>25</sup>. Furchtbarer aber als das Schicksal seiner Bilder war das Schicksal des Malers selbst. Schwabe von Geburt und mit dem Volk seiner Heimat verbunden, ließ er sich 1525 in Stuttgart als Vertreter der aufständischen Bauern in den Rat der Stadt und sodann zum Truppenführer wählen. Als Kanzler des Kriegsrats verfaßte er Aufrufe zur Rebellion gegen die geistliche und politische Obrigkeit. Nach der Niederlage des Bauernheeres geriet er in Gefangenschaft, wurde durch ein Kriegsgericht zum Tode verurteilt und 1526 nach schwerer Folterung auf dem Marktplatz von Pforzheim durch Vierteilung hingerichtet.

Die Ikonographie der Wandmalereien Jörg Ratgeb<sup>26</sup> im Frankfurter Karmeliterkloster ist in jüngerer Zeit zum Gegenstand mehrerer Untersuchungen mit begleitenden Ausstellungen gemacht worden<sup>27</sup>. Die Methoden der Rekonstruktion der Malereien sind bis heute umstritten und Extrapolationen in der Deutung kaum zu vermeiden. Es ist also naheliegend, die Leerräume zwischen den Fragmenten und deren Zusammenhang auch durch Projektionen der Phantasie zu beleben. Es erscheint mir daher als legitim, im folgenden eine ältere, im Ton durchaus emphatische imaginative Beschreibung zu zitieren, die Wilhelm Fraenger auf der

---

<sup>25</sup> Zur Geschichte des Klosters und des heutigen Ensembles vgl. Evelyn Hils-Brockhoff (Hrsg.): *Das Karmeliterkloster in Frankfurt am Main. Geschichte und Kunstdenkmäler*. Frankfurt am Main 1999. Zu den Wandbildern von Jörg Ratgeb veranstaltet das Museum regelmäßig Führungen.

<sup>26</sup> Zu einem früheren Elias-Zyklus Jörg Ratgeb<sup>26</sup> im *Refektorium des Karmeliterklosters in Hirschhorn am Neckar* vgl. Wilhelm Fraenger: *Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg*, Dresden 1972, S. 276. Erhalten sind sechs von ursprünglich zehn Bildfeldern (je 191 x 108 cm), mit jeweils einem Haupt- und einem Nebenmotiv. So ist z.B. die Hauptszene *Elias in der Wüste vom Engel besucht* mit der Nebenszene *Gott ruft am Berge Horeb den Elias* kombiniert. Unter den Bildfeldern sind erklärende Schriftstreifen mit vierzeiligen Hexametern angebracht.

<sup>27</sup> Vgl. vor allem Roswitha Mattausch-Schirmbeck und Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Jörg Ratgeb's Wandmalereien im Frankfurter Karmeliterkloster*, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 1987; Ute-Nortrud Kaiser: *Jerg Ratgeb – Spurensicherung*. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Limburg 1985.

Basis seiner Erkundung der Bilder in der Zwischenkriegszeit ohne Rücksicht auf Standards einer nüchternen ikonographischen Analyse mit all ihren hypothetischen Einschränkungen gegeben hat. Sie ist einerseits sicherlich problematisch in dem Versuch, auch mit Worten suggestiv „malen“ zu wollen, andererseits imponierend in ihrem Anspruch, die Physiognomie eines in vielem rätselhaft bleibenden Malers in einer Weise zu erkunden, die die Zugehörigkeit von Werk und Person bekräftigt, und dies vor allem durch die Vermutung, daß sich Jörg Ratgeb in der Gestalt des Elias mit seinen religiösen und politischen Überzeugungen indirekt auch selbst dargestellt haben könnte.

Fraenger unterscheidet zwischen einem *historischen Elias*, wie er durch die Bibel und durch die Legenden der Karmeliten umschrieben wird, und einem *apokalyptischen Elias*, der – gespeist aus apokryphen Überlieferungen – der Gegenwart rebellisch einen kritischen Spiegel vorhält und im Extremfall zu revolutionärem Handeln in Zeiten der Krise und des Aufbruchs in eine neue Zeit aufruft. Mit den Karmeliten habe Ratgeb zunächst den „*genius loci ihres Berges*“ gemeinsam, der sich im Gemälde „*mit seinen Höhlen, Schluchten, Quellen und Einsiedeleien als wildromantisches Szenarium vor uns erschließt und in der majestätischen Rotunde des Elias-Tempels gipfelt.*“ Mit der Geste einer weitgehenden Identifikation des Kunsthistorikers mit dem Maler heißt es sodann: „*Das phantastische Gespinnst des Ordensmythos ließ unser Maler auf sich beruhen, desto eindringlicher hat er die grimmige Härte des zornmütigen Propheten dargestellt, wie er aus Erbitterung darüber, daß seine Warnungsrufe nicht beachtet wurden, in die Bergeinsamkeit des Horeb sich zurückgezogen hat, wo ihm in Feuer, Sturm und Sausen Gott erscheint. Die von Gewitterzuckungen durchschwelte Finsternis, die Feuerpfeile, die vom Himmel fallen, all das vulkanische Gebrodel und Geleucht der Nacht verleiht der Szene die unheimliche Bedrohlichkeit. Der Himmel ist stickig graublau, mit fahlgelben breiten Lichtbahnen durchsetzt. Gelbbraunes Gewölk von dumpfer Schwere, das von gelben Flammen, gelbroten Strahlen und Zackenbündeln der verschiedenen Feuerwunder durchfackelt wird. Vor dem brodelnden Gewölk verkrümmen sich die kahlen Bäume.*“ Es folgen Schilderungen der Begegnung mit der Witwe von Sarepta, der Auferweckung ihres toten Sohnes, der Auseinandersetzung mit dem vom wahren Glauben abgefallenen König Ahab, der Salbung von Hasael und Jehu. Als formales Detail wird die „*koloristisch einprägsame Gliederung*“ der Szenenfolge „*durch das zwölfmal wiederkehrende Weiß des Elias-Mantels*“ hervorgehoben. Sodann geht Fraenger den Kreis der Farben und ihre mögliche symbolische Bedeutung durch und hebt dabei das Rot hervor, das „*in den Feuergarben des Altars und dem Vernichtungsfeuer der 3 mal 50 Boten aufprasselt*“. Er bemerkt, wie sich die Darstellung am Ende mit der Szene der Offenbarung Gottes als Sonnenhaupt und der abschließenden Himmelfahrt Eliae „*aus Platzmangel*“ zusammendrängen muß, während sie sich anfangs geräumig ausbreiten konnte.

An diese Schilderung schließt sich die entscheidende Frage an: „*Wie aber kam es, daß der Prophet Elias für unsern Maler zu einer so erregenden Gestalt geworden ist?*“ „*Die Antwort lautet: In seiner Vorstellung verquicke sich der karmelitische Ordensheilige mit einer völlig andersartigen Elias-Mythe: Neben dem historischen Elias gab es einen Elias der Sage.*“<sup>28</sup> Es ist die biblisch durch die Offenbarung des Johannes vorbereitete Geschichte von Elias als messianischem Vorboten Christi und von dessen Zweikampf mit dem Antichristen, der den Zeugen Elias zusammen mit dem neu auftauchenden Zeugen Henoch ermordet, woraufhin jedoch der Antichrist besiegt und Elias von Gott wiedererweckt und in den Himmel gerufen wird. Fraenger zitiert in diesem Zusammenhang das zwischen 821 u. 827 entstandene althochdeutsche Muspilli-Lied mit den apokalyptischen Versen: „*Wenn des Elias Blut auf die*

---

<sup>28</sup> Fraenger, a.a.O., S. 93.

*Erde abträuft, / So entbrennen die Berge, kein Baum bleibt stehen, / Wo in der Weite die Wasser vertrocknen. / Das Moor verschwindet ganz, / Die Lohe schwelt gen Himmel.*“<sup>29</sup>

In seinem Rückgang auf die Geschichte des Chiliasmus verweist Fraenger auch auf die besondere Rolle des Elias in dem Schriften des Visionärs und Ordensgründers Joachim de Fiore (um 1130 – 1202), der den Präfigurationsgedanken zur Lehre von den drei christlichen Weltaltern ausweitet, der gemäß im Sinne der Dreieinigkeit Gottes der Prophet Elias für die Epoche des Vaters, Johannes für die Epoche des Sohnes und Jesus für die zukünftige und ewig währende Epoche des Heiligen Geistes steht. Durch seine Himmelfahrt ist Elias jedoch zugleich Vorbote der pfingstlichen Feuertaufe, die sich dereinst im *evangelium aeternum* auf alle Gläubigen ergießen wird<sup>30</sup>. Bedeutsam bleibt Fraengers Exegese vor allem durch die Betonung der Rolle, die Elias in der Prophetie der aufständischen Bauern und ihrer Sympathisanten gespielt hat.

Thomas Müntzer, der große Heros des Bauernkriegs und Propagandist einer radikalen Reformation „von unten“, verstand sich „*tatsächlich als wiedergekehrter Elia*“<sup>31</sup>. In seinem *Prager Manifest* aus dem Jahre 1521 heißt es: „*Hilff mir vmb des bluts Christi willen, widder solche hoche feinde des glaubens zcu fechten! Ich will sie fur ewern augen in dem geist Helie zcu schanden mache.*“<sup>32</sup> Zu den „Baalspropheten“, die es zu bekämpfen gelte, gehörte für Müntzer bekanntlich auch Martin Luther, den er in der *Schutzrede* des Jahres 1524 wegen der Rücksichtnahme des Reformators auf die Obrigkeit und seiner Reserve gegenüber dem Anliegen der Bauern als „*doctor lügner*“, also als Antichristen brandmarkte. Es entbehrt nicht der Ironie, daß Luther eben dies aus anderen Gründen auch für die katholische Seite war, und ein

---

<sup>29</sup> Ähnliche Vorstellungen finden sich im *Linzer Entecrist*, einer um 1170 entstandenen alemannischen apokalyptischen Dichtung sowie in dem spätmittelalterlichen Fastnachtsspiel *Des Entkrist Vasnacht*, das mit der These beginnt, daß der Antichrist schon in dieser Welt sei und Elias zur Erde zurückkehren werde, um die Menschen vor diesem falschen Wiedergänger zu warnen. Diese Dichtungen haben zugleich eine antijüdische Stoßrichtung, da sie behaupten, daß es dem Antichristen gelungen sei, die Juden an ihn glauben zu lassen. Die Spannung zwischen christlichem und jüdischem Verständnis der Apokalypse wird wiederum in eher burlesker Weise von Grimmelhäuser in der Elias-Geschichte von *Das wunderbarliche Vogel-Nest* (1672 f.), Caput XIII, thematisiert: „*Zum Beschluß dieses Capitels noch diß / das mich unter allen närrischen Sachen am aller-Närrischsten zu seyn dünckt / daß die Juden glauben / der grosse Ertz-Engel Michael werde / wann ihr Messias kompt / dreymal in ein groß Horn blasen / auff das erste Blasen werde der Messias / Davids Sohn / sampt dem Propheten Elia erscheinen / und sich den Kindern Jsrael offenbahren / alle Juden in der gantzen Welt würden die Stimm deß Horns hören / und erkennen / daß GOTT sein Volck heimgesucht / und die vollkommene Erlösung vorhanden sey / auff die Christen und andere Völcker werde alsdann Schrecken / Elend / Jammer und Kranckheit fallen / indessen würden die Juden ihre Lenden frölich gürtten / sich auff die Bein machen / und mit Elia und dem Moschiach mit grossen Freuden nach Jerusalem marchiren.*“

<sup>30</sup> Vgl. Volkmar Ottmann: *Elia multiplex – ein Prophet und mehrfacher Schriftsinn. Zur Eliadeutung im Mittelalter*, in: Klaus Grünwaldt und Harald Schroeter 1995, a.a.O., S. 119 ff., Joachims Deutung die „*hermeneutisch interessanteste*“ nennt. Sie ist durch die Verbindung mit Christus und dem Heiligen Geist zugleich auch die umfassendste: „*Aliquando tamen Elias ipse, sicut et quidam alii qui significant Christum, typum gerit Spiritus Sancti.*“ (S. 122, Anm. 50).

<sup>31</sup> Athina Lexutt: *Eliae redivivi – Luther, Müntzer und der Prophet Elia. Zur Eliadeutung in der Reformationszeit*, in: Klaus Grünwaldt und Harald Schroeter 1995, a.a.O., S. 128.

<sup>32</sup> Zitiert nach Lexutt, a.a.O., S. 128.

falscher Elias dazu, wie es der Reformator selbst in einem Brief vom 12. Februar 1536 an den Erzbischof Albrecht von Mainz mit den Worten kommentiert: „*So will ich anfahen, als der ich doch von Gott erweckt bin, ein gemeiner Teufel über Euch römische Teufel, Morder und Bluthunde zu sein oder (wie mich etliche nennen) Elias über Achab und Isabel.*“<sup>33</sup>

Vor diesem Hintergrund glaubt Fraenger eine weitgehende Identifikation von Jörg Ratgeb mit Elias konstatieren zu können: „*Diese Gestalt des Propheten, der gegen die Könige und Mächtigen der Zeit predigte, der harte, finstere, gewaltige Heros, der Niederschlächter seiner Feinde, der im Feuerglanz zum Himmel Entrückte: dieser Mann, der selbst Sturmwind, ein verzehrendes Feuer war, mußte Ratgeb innerlich entsprechen. Es kam ein Stoff, ein Auftrag nicht zufällig, sondern schicksalhaft an den Maler, und viel Selbstbegegnung, Selbstverwirklichung war mit dabei.*“<sup>34</sup>

## 6. Exkurs zu weiteren Variationen der Bildwerdung des Elias von Beccafumi bis Rubens

Der Überblick über die Bildwerdung des Elias kann im Rahmen eines solchen Überblicks selbstverständlich nicht vollständig sein. So bleibt das Auftauchen des Elias in Fresken, in Skulpturfolgen und auf Glasfenstern mittelalterlicher Kirchen ebenso ausgespart wie seine sporadische Wiederkehr im 18. und 19. Jahrhundert, etwa im Kreis der englischen *Präraffaeliten*<sup>35</sup>. Es seien jedoch wenigstens noch einige Darstellungen aus der Zeit der Renaissance, des Manierismus und des Barock erwähnt, die den Variationsreichtum dokumentieren können, die der Bildwerdung des Elias bei genauerer Betrachtung zukommt.

Zu den bedeutendsten italienischen Zeugnissen der Elias-Ikonographie in der Zeit nach Lorenzetti gehört der Zyklus von *Domenico Beccafumi*, der in das zwischen 1517 und 1546 ausgeführte *Marmor-Mosaik auf dem Boden des Doms von Siena* eingefügt ist. Er umfaßt insgesamt sechs Bildfelder, die zwischen 1519 und 1524 realisiert worden sind<sup>36</sup>. Die hier nicht mit der Himmelfahrt des Elias sondern mit der martialischen Szene der Niedermetzung der Baalspropheten endende Szenenfolge wird jeweils oberhalb der Bildzone durch Schriftfelder mit lateinischen Majuskeln erläutert. Wie genau der Künstler die Quellen beachtet hat, zeigt die Inschrift zur letzten Szene: *BAAL. PSEVDO PROPHETARVM DCCCL CEDES APVD CISON TORRENTINI HELIE IVSSV*. Daraus erhellt, daß Beccafumi mit der Zahl 850 den 450 Baalspropheten noch die in 1. Könige 18, 19 zusätzlich erwähnten 400 Propheten der Aschera hinzugezählt hat, - eine aus heutiger Sicht eher makabre Gesamtrechnung zugunsten der Ausbreitung des rechten Glaubens.

Niccolò da Lira betont in der großen Dokumentation *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, daß Beccafumi im Detail ein durchaus eigenständiges Bildprogramm entwickelt habe, da er sich nicht auf eine konsolidierte ikonographische Tradition stützen konnte. Es handele sich daher um nichts weniger als den Einstieg der „italienischen Monumentalkunst“ in dieses Thema und es sei schwierig, in der Folgezeit ein Werk von ähnlichem Reichtum in der Darstellung zu finden<sup>37</sup>. - Die Gesamtwirkung ist jedoch von einer beinahe klassizisti-

---

<sup>33</sup> Zitiert nach Lexutt, a.a.O., S. 126.

<sup>34</sup> Fraenger, a.a.O., S. 94.

<sup>35</sup> Nachweise u.a. bei Grünwaldt 1995, Réau 1956, a.a.O., sowie im *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, Rom u.a. 1968, Sp. 607 ff.

<sup>36</sup> Eine detaillierte Aufzählung und Beschreibung findet sich bei Giuliano Briganti: *L'opera completa del Beccafumi*, Milano 1977, Katalog Nr. 45-50.

<sup>37</sup> *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, S. 653.

schen Kühle; die wohlproportionierten Körper antiker Helden stehen dem Künstler näher als die in ihrer Leiblichkeit üblicherweise zurückhaltender konzipierten Gestalten der Bibel.

Einer solchen Zurückhaltung befleißigt sich demgegenüber *Giovanni Girolamo Savoldo*, der in seinem ungefähr zeitgleich mit Beccafumis Zyklus entstandenen Gemälde *Elias wird von einem Raben gespeist* an die von Bouts begründete „pastorale“ Tradition anknüpft. Zu diesem Bild gehört als Pendant eine Darstellung des Besuchs von Antonius bei dem Eremiten Paulus in der Wüste, so daß beide Bilder zusammen als Lobpreisung eines einsamen eremitischen Daseins gelten können. Das Schema des Elias-Bildes erinnert im übrigen an einen in der russischen Ikonenmalerei beliebten Typus, zumal Savoldo in die Wolkenlandschaft mit den in der Ferne verblauenden Berggipfeln ausdrücklich auch noch die Himmelfahrt des Elias als feuriges Zeichen eingefügt hat<sup>38</sup>.

Die Erinnerung an diesen Traditionszusammenhang legt es nahe, anlässlich der beiden in der Geschichte der Kunst immer wieder neu in Szene gesetzten Wunderzeichen – Speisung durch den Raben und Himmelfahrt – in grundsätzlicher Weise danach zu fragen, wie solche Zeichen heute zu beurteilen sind, d.h. wiederum Jahrhunderte nach der in der Epoche der Aufklärung einsetzenden fundamentalen Kritik am Realsinn solcher Zeichen, dem nunmehr die Plausibilität empirischer Welterfahrung und deren korrekte Wiedergabe auch im Bilde entgegengesetzt wird. Merkwürdigerweise ergibt sich hier ein direkter Bezug zur jüdischen Aufklärung, die die Anhänger christlicher Bildwelten auf andere Weise als das fromme Judentum in der alten, am Beispiel der Synagoge von Dura-Europos erörterten ikonographischen Konkurrenz herauszufordern vermag, und dies ausdrücklich auch in kritischem Bezug zur Orthodoxie der eigenen Religion.

So bezieht sich der Philosoph *Baruch de Spinoza*, dem noch im 19. Jahrhundert der Vorwurf des Atheismus gemacht worden ist, in seinem 1670 anonym erschienenen *Theologisch-politischen Traktat* in seiner Kritik eines unreflektierten Wunderglaubens bezeichnenderweise auf die Geschichte von „*Elias, der durch die Luft flog und endlich in einem feurigen Wagen und mit feurigen Rossen gen Himmel fuhr*“. Ein solches „Wunder“ lasse sich gar nicht aus sich selbst heraus verstehen, da es viele ähnliche Himmelfahrtsgeschichten gebe, die einen andersartigen Kontext haben, wobei Spinoza vor allem an den Helios- und Phaëton-Mythos denkt. Er mißtraut deshalb der unmittelbaren Überzeugungskraft des Bildes, wie sie von so vielen kirchlichen Bildprogrammen vorausgesetzt wird. Als Hermeneutiker fordert Spinoza dazu auf, sich konkrete Kenntnisse über die Verfasser solcher Geschichten und ihr Umfeld anzueignen, weil man sonst gar nicht entscheiden könne, ob es sich um politische oder heilige Dinge oder gar nur um „Possen“ handelt. „*Ohnedem vermengt man diese Meinungen und Urtheile mit dem Wunder, wie es sich wirklich zugetragen hat, und dies ist auch nicht blos deshalb nöthig, sondern man kann auch nur dann die wirklichen Ereignisse von den eingebildeten, die nur in der Phantasie des Propheten ihren Sitz haben, unterscheiden. Denn in der Bibel wird Vieles als wirklich geschehen berichtet und geglaubt, was doch nur Vorstellung und Einbildung war.*“ Zu solchen „Einbildungen“ gehört für Spinoza auch die Meinung, „*dass Elias in einem feurigen Wagen und mit feurigen Pferden zum Himmel aufgestiegen sei.*“ - „*Dies Alles waren nur Bilder der Einbildungskraft, angepasst an die Meinungen Derer, die uns dies, so wie sie es sich vorstellten, d.h. als wirkliche Ereignisse berichten.*“<sup>39</sup>

Im spöttischen Ton eines späten Aufklärers kommentiert Heinrich Heine Mitte des 19. Jahrhunderts in lyrischer Form das in der Geschichte der Bildwerdung des Elias besonders häufig

---

<sup>38</sup> Vgl. Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.): *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien*, Mailand und Frankfurt 1990, S. 110 ff.

<sup>39</sup> Baruch de Spinoza: *Theologisch-politische Abhandlung*, Berlin 1870, S. 163.

dargestellte andere Wunder der Speisung durch einen Raben und bietet dafür statt Spinozas Verweis auf Phantasmen eine direkte „*Rationalistische Exegese*“ an; so der Titel des Gedichts, und die faßlich gereimte Erklärung lautet so: „*Nicht von Raben, nein mit Raben / Wurde Elias ernähret - / Also ohne Wunder haben / Wir die Stelle uns erkläret. / Ja, anstatt gebratner Tauben, / Gab man ihm gebratne Raben, / Wie wir deren selbst mit Glauben / Zu Berlin gespeiset haben.*“<sup>40</sup>

Der ursprüngliche religiöse Gehalt und dessen Berücksichtigung bei der Bildwerdung des Elias kann sich aber auch aus anderen – inhaltlichen und formalen – Gründen weitgehend verflüchtigen. So mag angesichts *Tintoretto*s virtuoser Darstellung der Szene von der Speisung des Elias durch einen Engel (1577-78) in einem 370 x 265 cm großen ovalen Bildfeld in der vom Triumph dieses Großmeisters des Manierismus kündenden Ausmalung der *Scuola di San Rocco in Venedig* der Verdacht aufkommen, daß den Maler hier weniger die biblische Botschaft als die kühne Verkürzung der Figur des von oben herabstürzenden Engels interessiert hat, wobei einer der beiden Flügel zur Steigerung des Effekts das Laubwerk eines Astes durchschneidet. Pallucchini verweist ergänzend auf die „*raffinierten Farbtöne*“, die *Tintoretto* verwendet. Von einer irgendwie religiös motivierten Exegese ist nicht die Rede<sup>41</sup>.

Eine solche Exegese verbietet sich erst recht angesichts der Version, mit der *Peter Paul Rubens* zur Entfaltung des Themas beigetragen hat. Das um 1625 gemalte und heute im Museum von Bayonne befindliche Bild entwickelt mit seiner unverhohlenen Erotisierung der handelnden Figuren geradezu einen Gegensinn zum traditionellen religiösen Gehalt, ohne daß *Rubens* dies aber wohl als bewußten Verstoß empfand. Der als junges Weib konzipierte Engel scheint dem wie ein antiker Satyr in kraftvoller Erwartung dastehenden Propheten nicht nur Brot und Wein sondern auch sich selbst darzubieten. *Rubens* betont die Vehemenz der Bewegung, zu der die flankierenden barocken Säulen mit ihren Windungen beitragen. Der Betrachter scheint geradezu eingeladen zu sein, über die bis zur Bildgrenze führenden Stufen in den bühnenartigen Schauraum der Grotte einzutreten und an der Begegnung zweier Menschen teilzuhaben, bei denen nicht der Geist sondern das effektiv entblößte Fleisch der eigentliche Akteur ist. Es bleibt erstaunlich, mit welcher Selbstverständlichkeit *Rubens* hier das Religiöse profaniert oder aber - aus der Sicht einer gegenläufigen Interpretation des Religiösen - dessen ästhetisch-sinnliche Seite hervorkehrt, so als ob *Eros* und *Agape* nach Jahrhunderten spiritualistischer Trennung direkt zusammenwirken sollten.

## 7. Elias und die Ost-West-Passage der Moderne in der Kunst von Wassily Kandinsky

Der mit *Mondrian* und *Malewitsch* zu den Begründern der abstrakten Kunst der Moderne gehörende russische Künstler *Wassily Kandinsky* blieb sich auch nach seiner endgültigen Übersiedlung in den Westen stets seiner tiefen inneren Verbindungen mit dem Osten bewußt, wobei wiederum die Tradition der Ikonenmalerei eine besondere Rolle spielte. Während der Jahre in *Murnau* kommt es auch zu Annäherungen an bayerische Volkskunst und ihren religiösen Hintergrund. In den Jahren um 1910, in denen sich *Kandinsky* verstärkt eschatologisch-apokalyptischen Themen zuwendet, taucht dann als ein im Kontext der frühen Moderne geradezu spektakuläres Motiv die Himmelfahrt des Elias auf.

In den „*München Juni 1913*“ datierten autobiographischen „*Rückblicken*“ geht *Kandinsky* genauer auf seine Stellung zwischen Ost und West und deren Bedeutung für seine künstlerischen

---

<sup>40</sup> Heine: *Nachlese*, in: Werke, Berlin und Weimar 1972, Bd. 2, S. 416.

<sup>41</sup> Vgl. Rodolfo Pallucchini und Paola Rossi: *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Tomo primo, Milano, Neuedition 1990, S. 240, und Carlo Bernari: *L'opera completa di Tintoretto*, Milano 1970, Katalog Nr. 223 L.



sche und geistige Entwicklung ein. Die Kritiker, die bei ihm „byzantinische Einflüsse“ vermuteten, hätten insofern recht, als ihn der russische Umgang mit den Bildern in der Volkskunst und in der Kirchenkunst gelehrt habe, was es heiße, „im Bilde zu leben“<sup>42</sup>. Dies überträgt sich auf sein Lebensgefühl im Westen. „Später hatte ich oft dasselbe Erlebnis in den Bayerischen und Tiroler Kapellen. Natürlich war jedesmal der Eindruck ganz anders gefärbt, da ganz andere Bestandteile diesen Eindruck bildeten: Kirche! Russische Kirche! Kapelle! Katholische Kapelle!“ Wie bei der Meditation einer „wahren Ikone“, die die dargestellte biblische Gestalt oder Szene unmittelbar vergegenwärtigen soll, glaubt Kandinsky den Betrachter seiner eigenen, immer energischer der Abstraktion sich nähernden Kompositionen aus Formen und Farben zur „selbstvergessenen Auflösung im Bilde zwingen“ zu können.

Kandinsky versteht sich emphatisch als Kündler einer neuen Wahrheit der Bilder an den Grenzen zweier Welten, die zugleich die Erinnerung an eine alte verschüttete Wahrheit weckt. So wird ihm die Gestalt des Propheten Elias und das Feuer-Zeichen seiner Himmelfahrt zum willkommenen Symbol für die selbst erprobte radikale Grenzüberschreitung. „Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt.“ Der Künstler spricht wie ein Prophet von „Offenbarungen“, die „wie durch einen Blitz erleuchtet unerwartet, erschreckend und beglückend aus der Finsternis traten“. Schließlich beschwört Kandinsky die Vision des Joachim von Fiore, wenn er für die Zukunft „die große Epoche des Geistigen“ ausruft, „die Offenbarung des Geistes. Vater – Sohn – Geist.“ Elias ist in diese Vision - wie schon am Beispiel des Zyklus von Ratgeb erwähnt - in mehrfacher Weise eingebunden. „Wäre das Neue Testament ohne das Alte möglich? Wäre unsere Zeit der Schwelle der >dritten< Offenbarung ohne die zweite denkbar?“

Die Affinität von Kunst und Religion scheint allerdings auch Nietzsche als Kündler einer neuen Epoche der Menschheit im Zeichen des Todes Gottes einschließen zu können, wenn Kandinsky zustimmend von der „weiteren Umwertung der Werte“ spricht, die „ununterbrochen“ am Werke sei und nun eine „revolutionäre Form“ angenommen habe. Dazu treten noch anthroposophische und theosophische Spekulationen über eine „künftige Philosophie“. Widersprüchlich bleibt schließlich auch Kandinskys Verschränkung der Idee einer „ausschließlich >aus dem Künstler< entstehenden“ Welt der neuen Werke, also einer für die Moderne typischen radikalen Egozentrik, mit dem Anspruch, „>absolute< Werke zu schaffen, d.h. vollkommen >objektive<, die den Naturwerken gleich rein gesetzmäßig als selbständige Wesen >von selbst< erwachsen.“ Das erinnert erneut an den Geist der russischen Ikonenmalerei, und es verwundert nicht, daß Kandinskys autobiographisches Fragment mit einem Bekenntnis zum „goldhüptigen“ Moskau schließt, das in seiner „Doppeltheit“ dem Westler im Grunde unverstänlich bleiben müsse: „Dieses gesamte äußere und innere Moskau halte ich für den Ursprung meiner künstlerischen Bestrebungen. Es ist meine malerische Stimmgabel.“

In seiner Studie *Abstraktion und Zeitlosigkeit. Wassily Kandinsky und die Tradition der Malerei* hat Hans-Martin Dzierzk versucht, die im Vergleich zur Kunst früherer Jahrhunderte radikal offene und im Sinne einer „großen Egozentrik“ des Stils letztlich immer auch idiosynkratische Bild-Hermeneutik der Moderne unter Berufung auf die Schlüsselrolle des „grenzüberschreitenden“ Elias für Kandinskys Selbstverständnis gegenüber der traditionellen Ikonographie auszuzeichnen. Damit deutet er freilich den Propheten eher im Lichte einer gegensinnigen Moderne als im Einklang mit jener biblisch überlieferten Berufung auf den „Glauben der Väter“, die jegliche Neuerung als Entfernung von einer ursprünglich verkündeten Wahrheit geltend mußte. Demgegenüber wird er nun also umgekehrt zum Kronzeugen einer für die ästhetische Moderne so charakteristischen Vieldeutigkeit und Offenheit: „Für

---

<sup>42</sup> Wassily Kandinsky: *Die Gesammelten Schriften*, Bd. 1, Bern 1980, S. 37.

*die Bedeutungsvielfalt und deren Ambivalenzen im Werk Kandinskys, die im Extremfall von der Vernichtung bis zur Errettung reichen können, steht repräsentativ die von Kandinsky häufig zitierte alttestamentarische Figur des Elias.*<sup>43</sup>

Auf der zweiten Version von Kandinskys *Allerheiligenbild* aus dem Jahre 1911 sehen wir am oberen Bildrand Elias im blauen Gewand, mit goldenem Nimbus und zu Gott (?) erhobenen Händen; sein Wagen bewegt sich inmitten einer Feueraureole in offenbar rasender Fahrt in die Weite des Raums hinein. Jedenfalls läßt es sich so imaginieren. Auch wenn man die Dreizahl der Pferde nicht – wie von einem anderen Interpreten vorgeschlagen – als Anspielung auf die russische Troika verstehen möchte, läßt sich am Beispiel des Symbols der Himmelfahrt Eliae doch mit gutem Grund von einer „Ost-West-Passage der Moderne“ in der Kunst Kandinskys sprechen<sup>44</sup>. Die Bedeutung einer solchen Brückenfunktion tritt dann allerdings in der Zeit seiner Tätigkeit am Bauhaus in Weimar und in Dessau zugunsten einer von strenger Geometrie bestimmten Abstraktion als „internationaler Sprache der Moderne“ in den Hintergrund.

### **8. Marc Chagalls Versuch einer Versöhnung von jüdischer und christlicher Religiosität im Zyklus der Chorfenster von St. Stephan zu Mainz**

Auch der aus Rußland stammende und dann vor allem in Frankreich tätige Marc Chagall läßt sich als Protagonist einer „Ost-West-Passage“ in der Kunst der Moderne würdigen. Doch betrifft bei ihm die Figur des Elias im Gegensatz zu Kandinsky viel unmittelbarer die Deutung des Propheten im Spannungsfeld von jüdischer und christlicher Religiosität. Unter den großen Malern des 20. Jahrhunderts zählt Chagall zu der relativ kleinen Gruppe, die die überlieferte Vielfalt religiöser Themen tatsächlich zu einem Schwerpunkt ihres Werks erhoben haben. Dies gilt vor allem für das Spätwerk, aus dessen Fundus wiederum neben der großen Anzahl von Bibelillustrationen die für verschiedene Kirchen geschaffenen Zyklen von Glasfenstern hervorzuheben sind.

Die letzten von Chagall geschaffenen Fenster sind diejenigen im Ostchor der gotischen Pfarrkirche St. Stephan zu Mainz. Klaus Mayer, Pfarrer von St. Stephan, hatte den Künstler - *"Meister der Farbe und der biblischen Botschaft"* – im Jahr 1973 in einem Brief um ein solches Werk gebeten, zur Bekräftigung der deutsch-französischen Freundschaft und zum Zeichen jüdisch-christlicher Solidarität. Chagall begann 1976 im Alter von neunzig Jahren in seinem Atelier in Südfrankreich mit den Vorarbeiten. 1978 wurde das erste Fenster eingesetzt. Es folgten weitere Fenster für den Ostchor und das Querhaus. Die Arbeit am letzten Fenster schloß Chagall 1985 kurz vor seinem Tod ab. Das Ergebnis seiner Arbeit hat er allerdings nie vor Ort begutachtet.

Klaus Mayer hat seine Deutung des Zyklus unter Einbeziehung von Äußerungen und Selbstzeugnissen des Künstlers in mehreren Veröffentlichungen dargelegt und macht sie seitdem regelmäßig auch zum Gegenstand von Meditationen für Kirchgänger und Besucher aus aller Welt. *„Marc Chagalls Weltbild ist das der Bibel“* konstatiert er im Zusammenhang mit der Erläuterung des ikonographischen Programms der zuerst eingesetzten Fenster, das verschiedene Szenen aus dem Alten Testament umfaßt. Als zentrales Symbol hebt er den Regenbogen hervor, der uns in der Bilderfolge mehrfach begegnet: *„im ersten von der Erschaffung des Menschen, im südöstlichen Fenster unten, und im letzten von der Vollendung, oben im Dreipaß des nordöstlichen Fensters. Darüber hinaus erscheinen die Spektralfarben des Regenbo-*

---

<sup>43</sup> Hans-Martin Dzierzk: *Abstraktion und Zeitlosigkeit. Wassily Kandinsky und die Tradition der Malerei*, Ostfildern 1995, S. 105.

<sup>44</sup> Als zentrales Motiv erscheint taucht Elias fünf Jahre später in der Tuschzeichnung *Landschaft mit Himmelfahrt des Elias* wieder auf. Es handelt sich hierbei jedoch um eine geradezu bukolisch-heitere Fassung ohne apokalyptisches Pathos.

*gens im Inneren der Arche Noach, jener Szene, der unser Titel [ > Ich stelle meinen Bogen in die Wolken < ] entstammt. Damit stellt Marc Chagall alle biblische Botschaft der drei Fenster unter den Regenbogen, der ein gottgegebenes und von Gott gedeutetes Zeichen ist.*“<sup>45</sup>

Bedeutsam ist der Regenbogen angesichts der ursprünglichen Intention einer Versöhnung von jüdischer und christlicher Religiosität vor allem deshalb, weil er in der Verbindung mit jenem Regenbogen, den der Johannes der *Apokalypse* erschaut, für die Einheit von Altem und Neuem Testament steht und damit zugleich für die alles umgreifende Kraft des von Gott im Zeichen des Regenbogens gestifteten Bundes mit dem Menschen.

Was die Fenster in ihrer Gesamtheit schon vor aller Entzifferung im Einzelnen für das Auge und das emotionale Empfinden des Betrachters so zugänglich macht, ist das alles durchflutende und überflutende Blau, das je nach den inneren und äußeren Lichtverhältnissen zahlreiche Nuancen zwischen größter „himmlischer“ Helle und tiefstem nächtlichem Dunkel umfaßt. Als weiteren Grund für die Unmittelbarkeit der Wirkung nennt Klaus Mayer die Erfahrung, daß „alles in Bewegung“ ist: „Manche Gestalten scheinen sich regelrecht vom Fenster zu lösen und in die Kirche zu schweben. Mit dieser Fähigkeit, Bewegung in ein Bild einzufangen, fängt er das Leben selbst ein, denn zum Leben gehört wesentlich Bewegung.“<sup>46</sup>

Zu den in biblisch inspirierter Imagination „real schwebenden“ Gestalten zählt der Engel der *Elias-Szene* im Bildprogramm des südöstlichen Fensters. Sie bezieht sich auf die schon am Beispiel von Dieric Bouts zitierten Verse aus dem 19. Kapitel des Ersten Buches der Könige. Klaus Mayer ist der Meinung, daß Chagall jenen Moment dargestellt habe, in dem der Engel Elias zum zweiten Mal anspricht mit den Worten: „Steh auf, iß! Sonst ist der Weg zu weit für dich!“ „Wir sehen den Krug, der an die wunderbare Speisung erinnert, und über Elija den Engel, der aber nicht mehr weckt, sondern zum Aufbruch drängt, gleichsam vorausseilt. Der Lebendigkeit, die Chagall dem in Goldgelb gehaltenen, weil dem göttlichen Bereich entstammenden Engel eingehaucht [hat], kann der Prophet sich nicht entziehen. >Da stand er auf, aß und trank, und wanderte in der Kraft jener Speise vierzig Tage und vierzig Nächte bis zum Gottesberge, dem Horeb.<“ Hierzu ist aus hermeneutischer Perspektive anzumerken, daß in solcher Deutung vor allem das Wissen um die ursprüngliche Geschichte und ihren Fortgang den Geist des Betrachters „in Bewegung“ setzt, während das Bild durchaus eine Ruhe bewahren kann, die der Richtung gebenden Bewegtheit des exegetischen Wortes widerspricht. Sicherlich hat der späte Chagall entschiedener als andere Künstler eine Harmonie von Tradition und Gegenwart gesucht; gleichwohl erinnert er an die für die Erfahrung der Bilder in der Moderne so wichtige Differenz zwischen einer schon vorausgesetzten und einer allererst sich bildenden Bedeutung, durch die auch der Kreis religiöser Symbolik beständig modifiziert und erweitert werden kann: „Man muß nicht mit dem Symbol anfangen, sondern zum Symbol kommen.“<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Klaus Mayer: *Ich stelle meinen Bogen in die Wolken*, Würzburg 1979, S. 11.

<sup>46</sup> Mayer 1979, a.a.O., S. 16.

<sup>47</sup> Zitiert nach Mayer, a.a.O., S. 18. – Auf einem Kirchenfenster der Kapelle in Pocantino Hills / USA hat Chagall im Jahre 1966 die Himmelfahrt des Elias dargestellt. Sie begegnet auch als Lithographie (1978, in Charles Sorlier: *Chagall. Lithograph 1974-1979*, Monte-Carlo 1984, Katalog Nr. 923). Mehrere Szenen aus der Eliasgeschichte enthält die 1956 abgeschlossene Folge von Bibelillustrationen.

## **Vorläufig abschließende Überlegungen**

Am Ende meines Weges durch einige Stationen in der Geschichte der Elias-Ikonographie sehe ich mich genötigt, über die unbehaglichen Gefühle, aber auch über die Wünsche zu sprechen, die sich mit der Tatsache des nunmehr notwendigen Abschlusses der Recherchen und ihrer Verarbeitung zu einer „Handreichung“ für den Gebrauch in schulischen Vermittlungszusammenhängen verbinden.

Gewissenhaften Kunstwissenschaftlern, Theologen und Religionshistorikern mag es als geradezu unverantwortlich erscheinen, wenn ein Autor, der sich seit Jahrzehnten vor allem mit der Philosophie, Ästhetik und Kunsttheorie der Moderne beschäftigt hat, sein angestammtes Terrain verläßt, um innerhalb eines so knappen Zeitrahmens ein Thema abzuhandeln, das ihm auch innerlich aus vielen Gründen eher fernsteht. Dennoch muß ich nach dieser Parforce-tour gestehen, daß mich die Fremdheit des Stoffes zunehmend fasziniert hat. Angesichts der Schwierigkeiten in der Durchführung kann ich mich immerhin auf den Umstand berufen, daß es in dieser von Forschungsergebnissen hoffnungslos überquellenden Spätzeit der Moderne selbst für „wahre Kenner“ keinen wirklichen Neuanfang, keinen vollständigen Überblick und keine Sicherheit in jedem Detail mehr geben kann. Die didaktisch und bildungspolitisch so dringliche Forderung nach besserer Vernetzung des Wissens und neuer Horizontbildung widerspricht mehr denn je einem wissenschaftlich skrupulösen Verfahren, das alle nach Forschungslage relevanten Hypothesen kritisch diskutieren und sich im übrigen jedes Subjektivismus und jeder Spekulation enthalten müßte. Wer sein engeres Forschungsgebiet verläßt, befindet sich im Grunde in einer ähnlichen Situation wie Lehrerinnen und Lehrer, die immer wieder eine Vielzahl von Themen kurzfristig erschließen und die Ergebnisse ihrer Recherchen je nach Zweck und Adressatenkreis mehr oder weniger stark umformen müssen. Sie können es sich gar nicht leisten, stets bis zu den Quellen vorstoßen und ihre Aussagen stets auch durch persönliche Erfahrung beglaubigen zu wollen.

Also gestehe ich hier gerne ein, daß ich mir den ersten Zugang über summarische Lexikonartikel verschafft und die Forschungsliteratur nur insoweit konsultiert habe, als sie mir an diesem Ort und in dem vorgegebenen Zeitrahmen verfügbar war, daß ich die Qualität der übernommenen Ergebnisse auch nicht annähernd überprüfen konnte, daß ich Bibeltexte nach unterschiedlichen Übersetzungen zitiert habe, ohne auf die dadurch sich einschleichenden philologischen Probleme einzugehen, daß ich schließlich die meisten Werk-Beispiele nur von mehr oder weniger undeutlichen, die „Wahrheit der Darstellung“ vor allem in der farbigen Wiedergabe verfälschenden Abbildungen kennengelernt habe und dennoch so über sie spreche, daß es zumindest dem arglosen Leser so scheinen mag, als hätte ich die Bilder selbst gesehen. Dennoch halte ich meine Ausführungen angesichts des notwendigen Vertrauens in die Urteilskraft zitierter Spezialisten und eingedenk der prinzipiell vage bleibenden Deutungssituation aller Hermeneutik nicht für „Fiktionen“.

Komme ich nun zu den Erfahrungen, die ich durch die Beschäftigung mit diesem Thema gemacht habe, und zu den Wünschen, die dadurch geweckt wurden, so will ich hier nur so viel vermelden, daß es durchaus zu einer „distanzierten Identifikation“ mit der Person des Propheten gekommen ist, der Art, daß Elias für mich fortan zusammen mit vielen anderen bedeutenden Gestalten zur widerspruchsvollen, in der Bestimmung ihres Sinnes grundsätzlich unabschließbaren Erfahrung des Menschen in seiner Geschichte gehört. Ganz persönlich ergab sich der Wunsch, in näherer Zukunft wenigstens einige der Stätten aufzusuchen, die die Originale der hier behandelten Elias-Ikonographie bergen, sowie jenen Stätten wieder zu begegnen, die mir - wie etwa der Dom zu Siena - bislang überhaupt nicht als Orte einer Bildwerdung des Propheten Elias bewußt gewesen waren.

Um des didaktischen Zieles der vorgelegten „Handreichung“ willen möchte ich zum vorläufigen Abschluß einige Leitfragen formulieren, die vorzugsweise der interdisziplinär aufgeschlossenen Lehrerin bzw. dem entsprechend disponierten Lehrer für die Planung des Unterrichts – vorzugsweise in der gymnasialen Oberstufe – dienlich sein könnten. Aspekte der Elias-Ikonographie werden mittels dieser Fragen zugleich mit dem allgemeineren Problem konfrontiert, wie sich heute „historische Kunst“<sup>48</sup> mit ihren komplexen, aber dem Alltagsleben so fern gerückten Bildprogrammen so vermitteln läßt, daß Schülerinnen und Schüler nicht nur bestimmte Wissens Elemente aufnehmen, sondern tatsächlich wesentliche Erfahrungen machen, die ihre eigene, aus den verschiedensten und oft disparatesten Elementen gespeiste Selbst- und Welterfahrung bereichern, irritieren und verändern könnten. Im besten Falle ließe sich dadurch zwischen Schule und Leben eine Korrespondenz herstellen, die die heute sicherlich überwiegende „Verarbeitung“ solcher Themen im Sinne der Erledigung heteronom verfügbarer Lernaufgaben überstiege. Nun also die Fragen:

1. Wie verhalten sich Text und Bild zueinander? Welche Bildthemen werden aus der Folge biblischer und anderer religiöser Texte mit ihren verschiedenen Ereignissen, Figuren, Orten, Gegenständen usw. „herausgeschnitten“, und wie wird dadurch der zeitliche Erzählfluß in die räumliche Konfiguration einer bildlichen Szene mit ihren vielen Details umgeformt? Wie machen wir uns demgegenüber aus dem täglichen Zusammenprall von Bildern, Verlautbarungen, Texten eine „Erzählung“ und ein „Bild“ unserer Welt?
2. Was ist in Bildern nicht darstellbar, und was trägt auf der anderen Seite das Bild zum „Eigensinn“ visueller Darstellungsformen bei, so daß sie nicht als bloße Übersetzungen vorgegebener Texte zu verstehen sind? Vertrauen wir heute tatsächlich, wie viele Medientheoretiker behaupten, eher einer Kultur suggestiver Bilder als einer Kultur des Buches und des Sprachsinnes, - „heilige Schriften“ eingeschlossen?
3. Wie sind in diesem Zusammenhang die den bildenden Künsten eigentümlichen materialen und formalen Mittel zu bewerten, d.h. Werkstoff, Farbe, Linie, zeichnerische, malerische und plastische Gestaltung, Bildrhythmus und Komposition, Verbindung mit dem Raum und der Architektur? Sollte sich eine solche primär ästhetische Erschließung von Bildern auf bestimmte produktive und rezeptive Erfahrungen im Umgang mit „großer Kunst“ konzentrieren oder alle Arten von Bildern einschließen, so daß die Normativität des Ästhetischen schließlich ganz in den Hintergrund träte?
4. Wie unterscheiden sich Judentum und Christentum in ihrem Zugang zu den Bildthemen? Wie äußert sich insbesondere die christliche Lehre von der Präfiguration der Heilsgeschichten des Neuen Testaments in den Gestalten und Ereignissen des Alten Testaments? Vor solchen Hintergrund ließe sich wiederum nach Spuren einer Hermeneutik des „mehrfachen Schriftsinns“ und der Allegorese auch in alltäglicher Selbst- und Welterfahrung suchen.
5. Was bedeutet die Frage der Bildwerdung einer Gestalt wie Elias im Kontext der Spannung zwischen jüdischem bzw. urchristlichem „Bilderverbot“ und jenem geschichtlich so dominanten „Bilderrausch“ im Zeichen kirchlicher und weltlicher Macht, der andererseits immer wieder durch religiös und politisch motivierte „Bilderstürme“ konterkariert worden ist? Aktuell gefragt: Ist der profane Bilderrausch der Medien, in den Bruchstücke christlicher Ikonographie weitgehend kontextfrei hineingemischt werden, das „Ende vom Lied“, oder ist eine neue Bildkultur, gar eine neue Phase der Bildaskese denkbar, die andererseits nicht einem fundamentalistisch verordneten Bilderverbot gleichkäme?

---

<sup>48</sup> Vgl. hierzu die Hefte 233 und 234 (1999) von „KUNST + UNTERRICHT“, die dem Schwerpunktthema „Historische Kunst“ gewidmet sind.

6. Läßt sich eine Gestalt wie Elias tatsächlich „synästhetisch“ so vermitteln, daß sie in ihrer Charakteristik vielschichtiger, tiefer, umfassender wird? Wie können hier die verschiedenen Medien der religiösen Texte, der bildenden Künste, der Musik, des Theaters, der Literatur und sogar des Films zusammenwirken?
7. Kann es noch einen Elias „in uns“ und „für unsere Zeit“ geben, und dies wiederum nach durchaus verschiedenen Facetten des religiösen, moralischen, politischen, psychologischen und künstlerischen Sinnes eines solchen Prophetentums? Und wie wäre dieser Elias in der Vielzahl seiner Rollen von der des unerschrockenen Mahners, Rebellen, Revolutionärs über die des konservativen Eiferers, Fundamentalisten, ja Mörders „mit gutem Gewissen“, und gegenläufig dazu des Mittlers, Trösters, Helfers, wie andererseits die des einsam meditierenden, nahezu verzweifelnden Eremiten im Kontrast zum Elias der apokalyptischen Zeugenschaft im Kampf mit dem Antichristen und schließlich zum „übermenschlich“ triumphierenden Elias feuriger Himmelfahrt aktuell zu verstehen, zu verteidigen oder zu kritisieren?

Das Stichwort der für die Geschichte der Bildwerdung des Elias so zentralen Himmelfahrt erinnert mich an einen Zeitungsbericht, demzufolge kürzlich im Rahmen eines von der katholischen Kirche initiierten Disputs ein tapfer bekennender und sozial engagierter Theologe, ein taoistisch inspirierter Philosoph des fröhlichen Selbstverlustes und ein mit überlegen gelehrter Skepsis argumentierender Religionswissenschaftler über die „*Entwertung von Symbolworten*“ gestritten haben, „*die ehemals bei den Christenvölkern breite Zustimmung fanden und auch von Widersachern ernstgenommen wurden.*“ Dabei ging es vor allem um jene heilsgeschichtlich-apokalyptischen Begriffe, die „*das Menschenschicksal jenseits der Zeitmauer benennen: ewiges Leben, Auferstehung, Unsterblichkeit und Jüngstes Gericht*“. Der Theologe verwies auf ein bleibendes, urchristlich gesetztes Ewigkeitsbedürfnis; der Philosoph forderte die Aufgabe transzendenter Hoffnungen zugunsten eines nur noch ästhetisch zu legitimierenden „*Eschaton im Augenblick*“, und der Religionswissenschaftler lobte die kühle Indifferenz dessen, der dank ausgedehnter empirischer Forschungen um die Kontingenz aller religiösen Symbolik weiß.

Derweil übernehmen Baalspropheten der Gentechnologie die Rolle des Antichristen, der die Begehrlichkeit des Menschen mit der trügerischen Aussicht auf Heilung seiner schlimmsten Gebrechen und eine zumindest kontingente Ewigkeit seines Lebens anfacht. Auf die profane Realität solcher Tendenzen reagiert wiederum das vorsichtige „Ja, aber ...“ besorgter Theologen, Philosophen, Politiker und Humanwissenschaftler, die einen ausufernden Diskurs führen, während andere durch energisches Handeln neue Fakten schaffen. Vor solchem Hintergrund erscheinen eifernde Propheten der fundamentalistischen Art insgesamt dann doch als die aktuellere Bedrohung des „humanen Auftrags“. Vor allem für die ökonomisch sich endgültig aufgeklärt wahnende Moderne wäre das Auftreten eines *Elias redivivus* gleichbedeutend mit einem Rückfall in die Barbarei, deren vermeintlich immer zielgenauere Bekämpfung allerdings immer noch sogenannte Kollateralschäden erzeugt, die als bedauerliche Begleiterscheinung eines ansonsten nahezu perfektionierten Betriebs bis auf weiteres hingenommen werden müssen. Sind andererseits manche der Mächtigen, die die Errungenschaften einer in ganz bestimmter Weise ausgelegten Moderne gegen all ihre Feinde glauben verteidigen zu müssen, nicht längst der Suggestion eines „falschen Elias“ verfallen, unter dessen Einfluß sie dann eine „Achse des Bösen“ definieren und sogar die Zahl der Baalspropheten samt unverbesserlicher Anhänger exakt benennen, die es zu eliminieren gilt, damit „das Gute“ nicht nur himmlisch postuliert sondern endlich auch irdisch verwirklicht werden kann? Würde eine solche Strategie weltweit wirksam, so bliebe dem „wahren Propheten“ tatsächlich nur noch der Weg in die Wüste. So verwirren sich im Zeichen des Elias scheinbar unwiderruflich Realität und Fiktion, und die Bilder verweigern allen Exegeten zum Trotz die so dringend gesuchte Klarheit der Aussage.

### Liste der im Detail erörterten Beispiele zur „Bildwerdung des Elias“

- Anonym: *Szenen aus dem Leben des Propheten* (um 250). ehemals Synagoge von Dura-Europos. Nationalmuseum für Archäologie in Damaskus
- Anonym: *Himmelfahrt des Elias* (um 430). Relief aus Zypressenholz auf der Tür von Santa Sabina zu Rom
- Anonym: *Der Prophet Elias, von einem Raben gespeist* (um 1200). Ikonenmalerei, 130 x 70 cm. Sammlung des St. Katharinenklosters im Sinai
- Anonym: *Szenen aus dem Leben des Propheten Elias* (17. Jh.). Russische Ikonenmalerei. Sammlung H. v. Perckhammer, Meran
- Beccafumi, Domenico: *Szenen aus der Leben des Elias* (1519-24). Fußbodenmosaik im Dom zu Siena
- Bouts, Dieric: *Der Prophet Elias in der Wüste, von einem Engel geweckt* (1564-67). Öl auf Holz, 88 x 71 cm. Flügel des fünfteiligen Eucharistie-Altars in der Sint-Pieterskerk zu Leuven
- Chagall, Marc: *Der Prophet Elias in der Wüste, von einem Engel geweckt* (1978). Szene des Mittelfensters im Ostchor der Pfarrkirche St. Stephan zu Mainz
- Cornacchini, Agostino: *Statue des Propheten Elias*. Marmor. Vatikanische Basilika S. Pietro zu Rom
- Kandinsky, Wassily: *Allerheiligen II* (1911), Öl, Deckfarbe, Aquarell (?) und Kreide(?) auf Leinwand, 86,8 x 99,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
- Lorenzetti, Pietro: *Die Madonna zwischen dem hl. Nikolaus und dem Propheten Elias* (1327-29). Öl auf Holz, 169 x 148 cm. Mitteltafel des Altars für die Karmeliterkirche zu Siena. Pinacoteca Nazionale in Siena
- Raffael [Raffaello Santi]: *Die Verklärung Christi* (1518-20), Öl auf Holz, 405 x 278 cm. Vatikanische Museen in Rom
- Ratgeb, Jörg [Jerg]: *Szenen aus dem Leben des Propheten Elias* (1514-21). Refektorium des ehemaligen Karmeliterklosters zu Frankfurt am Main
- Rubens, Peter Paul: *Der Prophet Elias erhält Brot und Wasser von einem Engel* (um 1625). Musée Bonnat in Bayonne / Frankreich
- Savoldo, Giovanni Girolamo: *Elias wird von einem Raben gespeist* (um 1510). Öl auf Holz, übertragen auf Leinwand, 168 x 135,6 cm. National Gallery of Art in Washington
- Tintoretto [Jacopo Robusti]: *Elias in der Wüste, von einem Engel gespeist* (1577-78) Öl auf Leinwand, 370 x 265 cm. Scuola di San Rocco in Venedig