

Das alttestamentliche Bilderverbot und seine Bedeutung im frühen Judentum

von Manfred Görg, München

Wenn der bekannte jüdische Kunsthistoriker *Joseph Gutmann* eine rigorose und umfassende Opposition des Judentums gegenüber der Bildkunst für »as much myth« hält, »as the Procrustean bed on which Jewish art history has so often been made to lie«¹, markiert er zugleich die Eigenart des scheinbaren Dilemmas, dem sich das kritische Studium der Anfänge jüdischer Kunst nach verbreiteter Meinung noch immer ausgesetzt sehen muß. Angesichts eines mit göttlicher Autorität ausgestatteten, tief in der Geschichte Israels verankerten und mit kontinuierlicher Kompetenz behafteten »Bildverbots« in der Tora des Alten Testaments konnten die frühen Manifestationen jüdischer Kunst, ja die Selbstzeugnisse künstlerischen Schaffens im Judentum überhaupt, als provokatives Wagnis wider das Gebot, als eigenmächtige und rebellische Mißachtung göttlichen Willens betrachtet werden. Um der unbezweifelbaren Wirklichkeit und Ernsthaftigkeit jüdischer Kunst dennoch aber die nötige Ehrenrettung zuteil werden zu lassen, hat man andererseits sogar zu einer dichotomischen Konstruktion Zuflucht genommen, indem man sich auf eine einschlägig positive Interpretation des göttlichen Wortes berufen wollte, die im Rahmen einer mündlichen Auslegungstradition seit der Vergabe des Gesetzes an Mose einen legitimen Standort habe. Dieses künstliche Postulat einer verborgenen Alternative² zur vermeintlich urisraelitischen Bilderfeindlichkeit des Gesetzes ist freilich ein Produkt der Verlegenheit, die sich bei unkritischer Verdrängung der Daten einstellt, ja einstellen muß, die von der neueren literaturwissenschaftlichen und religionsgeschichtlichen Arbeit an den biblischen Texten und Traditionen angeboten werden. Im Bemühen um eine plausible Integration des Kontextstudiums zum »Bilderverbot« hat denn auch jüngst eine Stimme des reformierten Judentums für eine semasiologisch begründete Neuinterpretation der Vorschrift sowohl in deren masoretischer Fassung wie auch in der griechischen Version geworben, um für beide Ebenen festzustellen, »that the prohibition against images is not universally anti-iconic but anti-idolic — not against all images but against images representative of alien gods«.³ Mit einer bedeutungsmäßigen Eingrenzung des hebräischen Äquivalents für »Bild« (*paesael*) auf »a sculptured image« und des entsprechenden griechischen Ausdrucks (*eidōlon*) auf »an idol« — Vorschläge, die noch einer kritischen Beleuchtung bedürfen — kann auf den ersten Blick eine tragfähige Brücke zwischen dem Anspruch des »Bildverbots« und der Wirklichkeit israelitisch-jüdischer Kunstgeschichte

¹ *J. Gutmann*, The »Second Commandment« and the Image in Judaism, *HUCA* 32 (1961) 161-174 (auch in: *J. Gutmann*, No Graven Images: Studies in Art and the Hebrew Bible, New York 1971, 3-16), hier: 174. Zitat auch bei *W. Barnes Tatum*, The LXX Version of the Second Commandment (Ex. 20,3-6 = Deut. 5,7-10): A Polemic against Idols, not Images, *JSJ* 17 (1986) 177 — 195, hier: 177.

² Vgl. dazu *W. Barnes Tatum* (Anm.1), 178.

³ *Ebd.*, 184.

geschlagen werden. Dennoch ist die scheinbar so einleuchtende Differenzierung in der Welt der Bildobjekte alles andere als befriedigend, da sie unterstellt, daß das Spektrum des künstlerischen Schaffens im alten Israel und im frühen Judentum von vorneherein einzig und allein unter der Devise einer Kompatibilität mit dem Anspruch des biblischen Gottes auf exklusive Verehrung und dem Ausschluß der Anerkennung fremder Götter gestanden hätte. Die Fixierung des Verbots auf die Herstellung von Götterskulpturen oder Idolen suggeriert die Auflage eines a priori geltenden monotheistischen Kultes, um zugleich eine Scheinwelt mit einem isolierbaren Bestand nichtsakraler gegenständlicher Bildkunst gelten zu lassen. In Wahrheit ist es geradezu ein aussichtsloses Unterfangen, eine rigorose Grenzlinie zwischen der religiös motivierten Kunst und einer Profankunst in Israel zu ziehen, da hier wie im Alten Orient und Ägypten überhaupt die Kategorien des Sakralen und Profanen einer strikt nachvollziehbaren Identifikation widerstehen. Der Versuch der Herstellung eines ursprünglichen Interpretationszusammenhangs zwischen dem Verbot von Götterbildern und dem Verdikt über jedwede Form einer Fremdgötterverehrung wird schließlich auch der positiven Wertung bildlicher Darstellungen des biblischen Gottes selbst oder auch von Illustrationen, die lediglich indikatorischen Charakter haben und im Dienste legitimen Gottesglaubens stehen wollen, keine kritische Aufmerksamkeit zuteil werden lassen, ja nicht einmal in den Blick bekommen, daß es innerhalb der Religionsgeschichte Israels Phasen einer qualifizierten Situierung eines Gottes-Bildes oder von Gottes-Bildern einerseits und von einschlägigen Symbolen — ob aus der Umwelt übernommen oder nicht — gegeben haben kann. Fazit: Das sogenannte Bilderverbot sollte nicht nur in seinem Wortlaut und seinem Kontext, sondern auch in seiner Funktion und Intention im Rahmen der israelitischen Religionsgeschichte definiert werden.

Der Tatbestand der religiösen Bildkunst im vorexilischen Israel ist mittlerweile unbestreitbar⁴. Wenn die Biblische Archäologie mit ihrem breit gefächerten Informationsmaterial auch mittlerweile der Biblexegese den Rang abgelassen hat, soweit es um Rekonstruktion der frühisraelitischen Verhältnisse in vorstaatlicher und teilweise auch in staatlicher Zeit geht, bleibt doch der Betrachtung der textlichen Überlieferungen noch außerordentlich viel Spielraum, um Position und Funktion der Nachrichten über Bildkunst im Alten Israel ins rechte Licht zu setzen. Dabei will freilich beachtet sein, daß das biblische Material über den Bestand künstlerischer Arbeit nicht wie von einer Datenbank abrufbar ist, sondern in unterschiedliche literarische Kontexte eingebettet ist, die qualifizierbaren Tendenzen folgen⁵. Mitteilungen von und Anspielungen auf Objekte, die die Existenz von Bildkunst zu belegen scheinen, müssen daher ebenso auf die ihnen innewohnenden Intentionen hin befragt werden, wie dies neuerdings für die Formulierungen des »Bil-

⁴ Vgl. dazu besonders die seit *O. Keel*, *Jahwe-Visionen und Siegelkunst. Eine neue Deutung der Majestätsschilderungen in Jes 6, Ez 1 und 10 und Sach 4* (SBS 84/85), Stuttgart 1977, vom gleichen Autor und aus seinem Schülerkreis erschienenen Arbeiten, hier zuletzt vor allem *S. Schroer*, *In Israel gab es Bilder, BiKi* 40 (1985) 148-156; *S. Schroer* *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament* (OBO 74), Freiburg/Göttingen 1987.

⁵ Bei allem Verdienst in der Darbietung des verstreuten und bisher nicht zusammenfassend erhobenen Materials scheint es mir doch ein kaum noch vertretbares Unterfangen in der soeben erschienenen Arbeit von *S. Schroer* (Anm. 4) zu sein, ohne sorgsame und eigenständige Analyse der Quellentexte ein Urteil über Existenz und Ausstattung der behandelten Objekte zu wagen.

derverbots« zu Recht gefordert wird. Die literarische Gestalt zwingt zu einem Vorbehalt gegenüber einer Auswertung der Texte mit ausschließlich realienkundlichem Interesse. Wenn z.B. die alttestamentliche Darstellung des salomonischen Tempelbaus und der königlichen Anlagen (*1 Kön 5-7*) von der besonderen Ausstattung des Allerheiligsten (des sog. Debir) redet und dabei zwei spezifisch dimensionierte Kerubim so in den Mittelpunkt rückt, daß diese künstlichen Gebilde, bei denen analog zu vorderasiatischen und ägyptischen Illustrationen an geflügelte Sphingen gedacht werden sollte, zum beherrschenden Phänomen des Debir werden (*6, 23-28*), muß angesichts eines solchen Bildes, das eher ein »Denkbild« oder »Sinnbild« denn ein »Sehbild« zu sein scheint, die grundsätzliche Fragwürdigkeit verbindlicher Rekonstruktionsangebote bewußt werden⁶. Die von der Literatur vermittelte Dekoration ist keineswegs schon die Dekoration selbst; die Zeichnung des Debir wird vielmehr durch eine Intention gesteuert, die alles Gewicht auf die Präsenz der Kerubim legt, ohne zugleich über deren Funktion Aufschluß zu geben. Dieses Defizit in der Deskription bei aller maßtechnischen Konkretion ist zweifellos mit der Zurückhaltung des Autors gegenüber einer massiven Vorstellung vom Thronen Gottes im Tempel zu verbinden; die majestätische Dominanz der Kerubim läßt strenggenommen für die mit dem altehrwürdigen Titel »Kerubenthroner«⁷ gebotene Idee einer bleibenden Präsenz Gottes im Allerheiligsten keinen Raum. Die theologische Deskription verdeckt auf diese Weise die realen Konturen der Objekte, ohne deren Existenz zu verdrängen. Wie die geflügelten Sphingen im Debir auch immer konkret ausgesehen haben mögen, ihr Bestand deutet an, daß Bildkunst sogar im Zentrum des Tempels ihren Platz hatte. So verwundert es nicht, daß der »Tempelbaubericht« auch sonst dekorativer Gestaltung das Wort redet, so etwa mit dem Hinweis auf das Schnitzwerk an den Türen, das aus Pflanzenornamenten, aber wiederum auch aus Kerubimdarstellungen besteht, freilich ebenfalls ohne daß eine Bestimmung von Funktion und Intention zur Sprache kommt. Der Darsteller nimmt hier Informationen aus einer ihm vorliegenden Tempelbaudeskription auf, ohne daran etwas Anstößiges zu finden, wenn wir freilich auch nicht wissen, ob weitere Illustrationen des Tempelinnenraums überliefert waren und als solche die Kritik des Rezipienten gefunden haben. Doch kann kein Zweifel bestehen: die sakrale Mitte Israels, der salomonische Tempel Jerusalems, war künstlerisch ausgestattet, von der besonderen Dekoration der Kultgeräte und der liturgischen Gewandung ganz zu schweigen. Auch die noch immer rätselhaft eingangszone mit den beiden (freistehenden?) Säulen muß über die architektonische Komposition hinaus mit Ornamenten gestaltet gewesen sein⁸, die nun keineswegs

⁶ Vgl. hier etwa die Versuche von Keel (Anm.4) 26 oder von M. Metzger, Königsthron und Gottesthron. Thronformen und Throndarstellungen in Ägypten und im Vorderen Orient im dritten und zweiten Jahrtausend vor Christus und deren Bedeutung für das Verständnis von Aussagen über den Thron im Alten Testament (AOAT 15), Kevelaer-Neukirchen/Vluyn 1985, 330 — 332.

⁷ Vgl. dazu u.a. M. Görg, *ThWAT III*, 1027f; M. Görg, *Sb'wt*, — ein Gottestitel, *BN* 30 (1985) 15-18.

⁸ Vgl. dazu zuletzt Schroer (Anm.4) 57-66. Da die Autorin gerade auch bei der schwierigen Textkonstitution in *1 Kön 7* auf bezeichnende Text eigenheiten nicht kritisch eingeht, ist ihr auch entgangen, wie sehr eine Formulierung wie *cal rō's hārimmonūn* (7,18) nach einer kritischen Überprüfung der Semantik des Ausdrucks *rimmōn* ruft, der als architektonischer Fachausdruck die Bedeutung »Säule« (Lehnwort aus dem Ägyptischen) tragen kann und eben nicht nur mit der geläufigen Bedeutung »Granatapfel« behaftet ist. Näheres bei M. Görg, *BN* 13 (1980) 17-21; M. Görg *Methodical Remarks on Comparative Studies of Egyptian and Biblical Words and Phrases*,

ausschließlich der künstlerischen Phantasie der israelitischen Handwerker entstammen müssen, sondern wie die sonstige Dekoration auch auf eine Inspiration durch zeitgenössische Stilformen des Auslands, vor allem Phöniziens und Ägyptens, zurückzuführen sein werden. Ähnliches dürfte von einer möglicherweise im Einzugsbereich des Tempelareals befindlichen Skulptur gelten, die nach der vermutlichen Grundlage des redigierten Bestandes von 2 Kön 18,4 Nechuschtan heißen und vom jüdischen König Hiskija demoliert worden sein soll. Mit dem nötigen methodisch-kritischen Vorbehalt auch gegenüber dem religionsgeschichtlichen Informationswert dieser Überlieferung und angesichts der literarischen Tendenzlage der deuteronomistischen Endfassung sowie deren Vorstufe kann auch in diesem Fall auf die Existenz eines künstlich geschaffenen Objekts geschlossen werden, das sogar den Rang eines Kultgegenstands eigener Art eingenommen haben kann. Dabei mag es sich um eine bronzene Schlangenfigur in der Gestalt einer aufgerichteten Kobra gehandelt haben⁹, wie sie in großer Zahl und in mancherlei Variation aus dem palästinischen und vor allem aus dem ägyptisch-phönizischen Raum bekannt sind. Man denke nur an das weitverbreitete Symbol der Uräusschlange an der Stirn der Pharaonen und an die Uräenfriese an Kultbauten mit ihrer apotropäischen Tendenz. Eine erstaunliche Parallelität in der Geschichte dieser besonderen Dekoration auf palästinisch-israelitischem Boden scheint sich nun darin zu zeigen, daß mit der Beendigung der Verehrung eines prominenten Schlangensymbols in Jerusalem, das zunächst keineswegs als Gefährdung des Gottesglaubens Israels empfunden werden mußte, ein durch die Archäologie erhobener Tatbestand konform zu gehen scheint, nämlich das Auslaufen der Bezeugung von Siegeln mit einer spezifischen Schlangendekoration, der zwei oder vierfach geflügelten Uräusschlange, deren Gestalt wohl zu Recht mit derjenigen der Serafim verbunden worden ist¹⁰. Ob es sich bei dem sogenannten Nechuschtan von Jerusalem um eine überdimensionale oder um eine auf einer Standarte befindliche Kultfigur gehandelt hat (mit oder ohne Flügel), mag hier offen bleiben, für die Bestätigung der These, daß es im Alten Israel von Menschenhand geschaffene Kultobjekte und -symbole gab, ist es wichtig, daß die Interpretationsgeschichte über die einstmalige Kompatibilität von ausgeprägter Bildkunst und Gottesglauben im alten Israel nicht hinwegtäuschen konnte und wohl auch nicht wollte. Die Serafim als geflügelte Kobras sind schließlich in der berühmten Visionsdarstellung des zu Hiskija zeitgenössischen Propheten *Jesaja* (Kap.6) auf außerordentliche Weise rezipiert, zu Ehren gekommen und zugleich in die Schranken gewiesen worden, um das Bild des absolut heiligen Gottes Israels mit dem gebotenen Eindruck des Fascinosum und Tremendum auszustatten und nicht im mindesten zu überschatten¹¹. Ob Großbild- oder Kleinbildkunst, wir werden davon auszugehen haben, daß man jedenfalls bis in die Zeit Hiskijas und Jesajas an der Existenz von Bildsymbolik gerade auch im Rah-

in: S.I. Groll (ed.), *Pharaonic Egypt, the Bible and Christianity*, Jerusalem 1985, 57-64, hier: 59f; M. Görg ZA 76 (1986) 307. Das Beispiel zeigt die Notwendigkeit erneuter Lexemstudien und der Vorbehalte gegenüber Emendationen, auch gegenüber Erklärungsversuchen aus Archäologie und orientalischer Kunstgeschichte, die Säulen mit Lotoskapitellen und darüber befindlichen Granatäpfeln bisher nicht belegen können.

⁹ Vgl. dazu u.a. M. Görg, *Das Wort zur Schlange* (Gen 3,14f). Gedanken zum sogenannten Protoevangelium, BN 19 (1982) 121-140, hier: 133f; jetzt auch Schroer (Anm.4), 104-115.

¹⁰ Vgl. dazu vor allem Keel (Anm.4) 92-110; Schroer (Anm.4) III-115.

¹¹ Vgl. dazu Keel (Anm.4) 110-124; M. Görg, *Die Funktion der Serafen bei Jesaja*, BN 5 (1978) 28-39.

men kultischer Praxis keinen Anstoß nahm, wenigstens nicht so, daß irgendeine Kritik daran dominant geworden wäre, um eine Kultreform unmittelbar zu provozieren. Letzteres wird auch von der jahwistischen Opposition gegenüber der vermutlich importierten Verehrung einer weiblichen Schlangengottheit (Renenutet/Termuthis?) zu sagen sein, die mit der diplomatischen Heirat Salomos und der ägyptischen Prinzessin in Jerusalem Eingang und allem Anschein nach in der sogenannten Sündenfallerzählung (*Gen 3*) ihren literarischen Niederschlag gefunden hat¹². Wenn auch in dieser Frage längst nicht das letzte Wort gesprochen ist, so kann doch auch in dieser jahwistischen Darstellung vom Sündenfall des Menschen noch keine Aversion gegen ein Kultbild oder gegen Bildsymbolik an sich erkannt werden, wohl aber ein relativ frühes Signal zur Identifikation akuter Gefährdung sippengebundener und damit auch religiöser Traditionen. Es ist denkbar, daß gerade erst das Bewußtsein möglicher Konkurrenz oder Rivalität urbaner und nichturbaner Gottesvorstellungen Differenzierungen und Definitionen der israelitischen Gottesidee heraufgeführt und den späteren Auseinandersetzungen um die Legitimität von Kultbildern die Wege geebnet hat. Hier kommt wohl insbesondere den Erfahrungen z.Z. des Königs Manasse von Juda (des Sohnes Hiskijas) eine Schlüsselstellung zu. Von einer möglichen Basis des »Bilderverbots« wird noch die Rede sein.

Vielleicht als Pendant zur Verehrung des Kerubenthroners in Jerusalem entwickelt, gewiß aber in der Konfrontation der politischen Systeme von Nord und Süd im Gefolge der Reichsteilung profiliert, erscheint der Stierbildkult im Nordreich des Königs Jerobeam, der aus der Sicht des Südreichs Juda und des hier ansässigen deuteronomistischen Redaktors als Exponent der Fremdgötterverehrung und eines damit verbundenen Götterbildkultes ins Blickfeld tritt, von Haus aus aber keineswegs als der große Widersacher des traditionellen Gottesglaubens, sondern als Befürworter einer alternativen, allerdings immer noch dem Gott Israels verpflichteten Kultform gelten darf. Der Stierbildkult, seiner Natur nach mit bestimmten Stierkultformen in Ägypten (Apis) verwandt, will wohl zunächst nichts anderes als einen Vorstellungszusammenhang fördern, der den Gott Israels keineswegs mit einem Wildstier gleichsetzt, sondern einen solchen zum Träger des unsichtbaren Gottes erhebt und damit der Funktion der Kerubim durchaus entsprechen läßt¹³. Im Zuge der Ausweitung und Abgrenzung der politisch-religiösen Interessen gewinnt die Süd-Nord-Konfrontation in der Geschichte Israels seit der Reichsteilung ein solch programmatisches Gewicht, daß die einstmals ehrenwerte, keineswegs anstößige Kultfigur als weiteres Importsymbol zum Götzenbild schlechthin deklariert wurde. Der politische Rivale wird zum Widersacher Gottes und sein religiöses Programm zur klassischen Apostasie erklärt. Von der ursprünglich positiven Grundeinstellung zum Stiersymbol kann dagegen auch die Archäologie mit der Bezeugung lokaler Stierbildproduktion ein hinreichendes Zeugnis geben. Das Nordreich zeichnet sich im übrigen auch durch eine exquisite Integration der von Haus aus heterogenen Elfenbeinkunst aus, wie zahlreiche Fundstücke z.B. in Megiddo oder Samaria mit apotropäischer Symbolik erkennen las-

¹² Dazu vorläufig noch M. Görg, Die »Sünde« Salomos. Zeitkritische Aspekte der jahwistischen Sündenfallerzählung, *BN* 16 (1981) 42-59. Weiteres in dem demnächst erscheinenden Band II der Reihe »Ägypten und Altes Testament«.

¹³ Anders jetzt Schroer (Anm.4) 95-104.

sen. Religiöse Symbolik auch außerhalb der Heiligtumsbezirke, besonders im Palastbereich, demonstriert phönizischen Kultureinfluß, zweifellos wiederum zunächst ohne religiös motivierten Widerstand auf israelitischem Boden. Mit der Machtposition der Phönizierin Isebel im Nordreich aber — eine bezeichnende Parallele zur Rolle der ägyptischen Prinzessin im Südreich — gerät auch die mit ihr vollzogene religiös-künstlerische Infiltration unter Beschuß, so daß auch hier die Präsenz des Auslands mit dessen heterogener Religiosität eine immer stärkere Symbiose mit kultbildlicher Repräsentanz eingegangen ist, um so der allmählichen Identifikation von Kultbild und Götzenbild Vorschub zu leisten. Unter dem Eindruck der Faszination des Fremden im Zuge der zunächst prowestlichen Öffnung in Juda und Israel hat das Kultbild jedenfalls fürs erste problemlos seinen Platz behaupten können.

Hier kann nun die nähere Betrachtung der alttestamentlichen Formulierungen des »Bilderverbots« einsetzen. Welche Gestalt hat es, welche Intentionen umgreift es, wo hat es seinen Ursprung?

Die Formen des »Bilderverbots« in den beiden Fassungen des Dekalogs¹⁴ (*Ex* 20,4; *Dtn* 5,8) unterscheiden sich darin, daß die Definitionen von Objekt und Position der Anweisungen auseinandergehen. In beiden Fällen ist allerdings der gleiche Wortlaut mit einem sog. Prohibitiv gegeben, dessen Näherbestimmung zunächst einen präpositionalen Bezug auf den Adressaten und dann das Objekt bietet, dessen semantische Orientierung in jüngerer Zeit wohl zu Recht mit »Kultbild« bezeichnet worden ist. Als naturgemäß immer vorläufige Wiedergabe des beidseitigen »Basistextes« sei hier vorgeschlagen: »Nicht sollst Du Dir ein Kultbild machen!«, wobei sowohl die Beziehung auf den Hörer des Verbots wie auch die Fixierung auf den besonderen terminus technicus beachtet sein wollen. Während dann aber in *Ex* 20,4 mittels einer Konjunktion ein zweites Objekt (*te-mūnā* »Abbild«) mit weiteren Differenzierungen eingeführt wird, erscheint in *Dtn* 5,8 wegen der konjunktionslosen Fortsetzung des Textes mit eben der gleichen Ausdrucksfolge wie in *Ex* 20,4 eine Zäsur, die zum mindesten formal auf die Eigenständigkeit des »Basistextes« hinweist. In *Dtn* 5,8 kann die weitere Folge der Nominalverbindungen als Apposition zum Primärobjekt »Kultbild« verstanden werden, wogegen in *Ex* 20,4 eine Kette von gleichrangigen Objekten vorliegt, deren Einbindung in den Kontext zugleich eine Verselbständigung des »Bilderverbots« neben dem Fremdgötterverbot zur Folge hat. Die Position und Funktion des »Bilderverbots« hat demnach in *Ex*, 20 eine doch noch recht deutlich erkennbare Radikalisierung erfahren, deren Intention nur von einer jüngeren Reflexionsstufe her begriffen werden kann, während die in *Dtn* 5 überlieferte Gestalt noch einen Prozeß widerspiegelt, der von einer anfänglich kurzgefaßten Verbotsform mit einer begrenzten Orientierung zu einem ausgeweiteten Kommentar nach Art einer Ausführungsbestimmung geführt hat¹⁵.

Im Rahmen der neueren Dekalogforschung hat sich nunmehr gezeigt, daß wir nicht mehr mit einer in die Anfänge Israels zurückdatierbaren Gebots- und Verbotsfolge rechnen können, wenn wir die »zehn Worte« behandeln, schon gar nicht mit einer mosaïschen

¹⁴ Vgl. hierzu zuletzt Chr. Dohmen, Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament (BBB 62), Bonn ²1987, 1-230.

¹⁵ Vgl. auch Dohmen (Anm.14) 229f.

Verfasserschaft oder einer am Sinai fixierbaren Empfangssituation, sondern mit einem An- und Zusammenwachsen von Formulierungen, die ihre endgültige Gestaltung im Zuge nachexilischer Interpretationsprozesse gewonnen haben¹⁶. Für die vorliegenden Fassungen sind unbeschadet noch späterer redaktioneller Eingriffe vor allem die vom Geist der deuteronomischen Bewegung getragenen Theologen verantwortlich zu machen. Die theologische Arbeit der sog. Deuteronomisten ist so als eine Art Katalysator zu fassen, der sich auch des Kultbildverbots angenommen hat und dieses mit einer Zuspitzung zu einem überdimensionierten »Bilderverbot« versieht. Der Weg vom Kultbildverbot zum prononcierten Bilderverbot muß daher als ein Eigengut jener theologischen Reflexion in der Religionsgeschichte Israels betrachtet werden, die sich die Verteidigung und Durchsetzung eines exklusiven Monotheismus auf die Fahne geschrieben hat, womit wir auch zur Kenntnis nehmen müssen, daß der radikale Eingottglaube nicht am Anfang, sondern am Ende der religionsgeschichtlichen Entwicklung Israels steht.

Kehren wir zu der Formulierung zurück, die oben als Basistext bezeichnet worden ist und das Kultbildverbot kennzeichnet. Die Prohibitivfassung läßt sich nämlich noch an anderer Stelle wiederfinden, die zugleich den vordeuteronomischen Ursprung des Kultbildverbots in helleres Licht zu heben vermag. Da ist zunächst auf eine einschlägige Anweisung im sog. Bundesbuch aufmerksam zu machen, wo die mit akzentuierter Beziehung auf den Adressaten versehene Verbotsform einer zweipoligen Objektbestimmung (»Götter aus Silber und Götter aus Gold«) folgt (*Ex* 20,23)¹⁷. Da die kultbezogenen Anweisungen im Bundesbuch wenigstens z.T. ihre Prägung bestimmten kritischen Positionen gegenüber offiziellen und halboffiziellen Kultformen verdanken, ohne zugleich in allen Fällen auf die spezielle Bewahrung frühisraelitischer Gottesdienstübungen abheben zu wollen, darf auch in dieser dem Altargesetz benachbarten Kultvorschrift eine besondere Zielrichtung gegenüber zeitgenössischen Praktiken vermutet werden. Es liegt also nicht ohne weiteres ein Rückgriff auf vorstaatliche oder gar nomadische Vorstellungen vor, wenn das Bundesbuch in diesem Fall die Herstellung von Götterstatuen verbietet; man wird vielmehr an die in der Geschichte Israels fortschreitende Provokation durch die Mannigfaltigkeit der urbanen Liturgie denken dürfen, die ausländische Kultformen in immer aufdringlicherer Weise präsent gemacht hat. Auch in diesem Punkt steht nichts im Wege, als Herd des älteren Götterbildverbotes konservative Kreise in Juda/Jerusalem auszumachen, denen in der Auseinandersetzung mit den Herausforderungen der Stadtkultur und des Stadtkultes an Identität und Kontinuität der Glaubensgemeinschaft Israel gelegen war¹⁸, wobei Struktur und Konturen dieser religiösen Größe »Israel« einer sukzessiven Profilierung ausgesetzt gewesen sind. Die Zeit der politisch-religiösen Verwicklungen mit den Nachbarvölkern des Westens und des Ostens, insbesondere wohl das 8. Jahrhundert v.Chr., zugleich die

¹⁶ Vgl. vor allem F.-L. Hossfeld, *Der Dekalog. Seine späten Fassungen, die originale Komposition und seine Vorstufen* (OBO 45), Fribourg/Göttingen 1982.

¹⁷ Vgl. dazu Dohmen (Anm.14) 154-180.

¹⁸ Vgl. auch Dohmen (Anm.14) 179, der im Blick auf die Verwurzelung des »Bilderverbots« in der Geschichte Israels auch mit einer »kultbildlosen Religionsform (halb-)nomadischer Gruppen des späteren Israel« (276) rechnen möchte. Eindeutige Hinweise in dieser Richtung sind gleichwohl schwer auszumachen, vgl. jetzt auch Schroer (Anm.4) 12.

Periode des Frühstadiums der klassischen Schriftprophetie, mag auch für die Konkrektion der Abwehr kultischer Fremdbestimmung in Gestalt des Götterbildverbotes in die besondere Wahl kommen. In der gleichen theologischen, wenn auch nicht religionsgeschichtlichen Zielrichtung wie das Verbot im Bundesbuch bewegt sich eine weitere Prohibitivformulierung, die im Rahmen des sog. Privilegrechts JHWHs überliefert ist und statt der Edelmetalle von *Ex 20, 23* in allgemeinerer Form ein Schmiedeprodukt (*massekā*) nennt (*Ex 34, 17*), wobei eine semantische Differenz zu dem Kernbegriff des Basistextes im »Bilderverbot« des Dekalogs nicht notwendig unterstellt werden muß¹⁹. Der Wechsel in der Artikulation des verbotenen Objekts kann im übrigen auf terminologische Bemühungen im Rahmen theologischer Klärungsprozesse hinweisen, die bis ins frühe Judentum angehalten haben, um schließlich in den kommentierten und erweiterten Fassungen des »Bilderverbots« in den Dekalogen eine vorläufige Verbindlichkeit zu erzielen. Im Verlauf der nachdeuteronomischen Entwicklung der Bilderkritik bis zur radikalen Version des Verbots in *Ex 20, 4* haben allem Anschein nach auch sowohl die einschlägigen Bestimmungen im sog. Heiligkeitgesetz (*Lev 19, 4-26, 1*) ihren Ort wie auch die paränetischen Kommentare zum Kultbildverbot in *Dtn 4*²⁰. Während das im Spätstadium der deuteronomischen Bewegung formulierte Kultbildverbot als eine Begleiterscheinung des monotheistischen Gedankens angesprochen werden kann, darf in der noch jüngeren Ausdehnung des Verbots auf *alle* Bilder im Kult bereits so etwas wie eine Folgeerscheinung einer doktrinären Monomanie gesehen werden, die mit einer introvertierten Intoleranz gegenüber alternativen Kultformen überhaupt einhergeht. Nach dieser Konzeption hat nicht nur das Kultbild, sondern Kunstfertigkeit grundsätzlich keinen legitimen Platz, wenn sie in den Bereich des Gottesdienstes integriert werden will. Auch dies ist immer noch keine radikale Kunstkritik im Sinne eines absoluten Verdikts über alle Formen künstlerischen Schaffens, wohl aber ein bedenkliches Signal in eine Richtung, die Kunst in der Mitte des Gottesdienstes nicht mehr gelten lassen will. Ebenso deutlich ist aber, daß das deuteronomische Kultbildverbot, wie es im Basistext der beiden Dekalogfassungen auftritt, einer Verurteilung der Symbolsprache im Kult überhaupt keineswegs gleichkommt.²¹

Im Rückblick auf die Genese des »Bilderverbots« im Alten Testament und in der israelitischen Religionsgeschichte sind Vorstufen und Rezeptionen des hier apostrophierten Kultbildverbots aus deuteronomischer Zeit gleichermaßen ins rechte Licht zu rücken. Liegen die Voraussetzungen am ehesten in der Begegnung und Auseinandersetzung mit der Präsenz von Fremdvolk und Fremdkult auf dem Boden Palästinas sowie in dem Be-

¹⁹ Zum Verhältnis der Begriffe vgl. *Dohmen* (Anm.14) 55-62. Zur Etymologie des Ausdrucks *pesel*, den *Dohmen* 41-46 mit der Basis PSL »behaben« u.ä. verbindet, sollen an anderer Stelle Beobachtungen nachgetragen werden.

²⁰ Vgl. dazu *Dohmen* (Anm.14) 185-210.

²¹ Die Bedeutung der Bildsymbolik im alten Israel habe ich übrigens zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt, auch nicht in meinen Ausführungen in *BiKi* 40 (1985) 173-179, die *Keel* mit einer polemischen, m.E. ganz an der Sache vorbeigehenden Antwort bedacht hat. Merkwürdig ist auch, daß in der Arbeit von *Schroer* (Anm.4) nur auf die vermeintliche Stellungnahme *Keels*. (*BiKi* 40, 1985, 143-147), nicht aber auf meine methodisch-kritischen Vorbehalte bei der Wertung des Bildmaterials im Dienst der Exegese hingewiesen wird (vgl. *Schroer* 15, Anm.38; 448 bzw. 454), so daß sich der Leser wirklich kein zutreffendes Bild machen kann.

dürfnis zur Identitätswahrung der eigenen Glaubensgemeinschaft²², sind vor allem die nachexilischen (deuteronomistischen und priesterlichen) Redaktionen des Kultbildverbots in immer stärkerem Maße um den Ausweis einer exklusiven Gottesbeziehung besorgt, in deren Gefolge auch die gewaltsame Ausrottung der Manifestationen fremder Kulte zwingend geboten schien.²³

Wenn es eines der Kennzeichen der Religionsgeschichte des vorexilischen Israel ist, daß die Wege und Umwege zur Verehrung des einen Gottes JHWH in Verbindung mit den wechselvollen nationalen Erfahrungen stehen, die jeweils eine Besinnung auf die eigene Identität provozieren, kann es als ein Merkmal nachexilischer und frühjüdischer Religionsgeschichte gefaßt werden, daß an die Stelle des durch die Geschichte geforderten und geförderten Gottesglaubens der sich in der bleibenden und unabänderlichen Prägung des Gesetzes äußernde Glaube an den göttlichen Erwählungsanspruch tritt, der das Erbe Altisraels nicht mehr in der Auseinandersetzung, sondern in einer geradezu elitären Ineinanderdsetzung begreift. Das noch vorexilische Kultbildverbot markiert mit seinem nachexilischen Herausstritt aus der Subordination unter das Fremdgötterverbot auf seine Weise die Wendung von der Geschichte zum Gesetz, da es die religiöse Praxis auf Unverwechselbarkeit und Einlinigkeit hin definiert. Das Kultbildverbot ist so zu einem konstitutiven Bestandteil im frühen Judentum geworden.

Bei aller frühjüdischen Polemik gegen heterogene Kultsymbolik kann doch auch hier und im hellenistischen Judentum von einer Aversion gegen künstlerisches Schaffen überhaupt in keiner Weise die Rede sein²⁴. Natürlich ist die mit der Ausbreitung des Judentums in der griechisch-römischen Welt gegebene Kontroverse um Anpassung und Widerstand in der Diaspora wie auch in der Heimat nicht folgenlos für die Position des »Bilderverbots« geblieben; der Entwicklung einer genuin jüdischen Kultsymbolik und Kunst überhaupt hat weder die talmudische Literatur noch die griechische Fassung der Septuaginta mit ihrem Idolbegriff Einhalt gebieten wollen oder können. Die Dekoration palästinerischer und außerpalästinerischer Synagogen vermag dies ebenso zu bezeugen wie die Grabkunst und die vermutliche Illustration der griechischen Bibel selbst²⁵.

²² Über die Untersuchungen zu den diversen Verbotsformulierungen hinaus bedürfen auch die einschlägigen narrativen Texte wie *Ex* 32 (vgl. dazu *Dohmen* (Anm.14) 66-132: zuletzt *P. Weimar*, *BN* 38/39, 1987) oder prophetischen Ausführungen wie im Hoseabuch (vgl. dazu *H. Utzschneider*, Hosea. Prophet vor dem Ende. Zum Verhältnis von Geschichte und Institution in der alttestamentlichen Prophetie (OBO 31), Fribourg/Göttingen 1980, 98-104; *Dohmen* 148f. 259f) weiterer Diskussion, die hier nicht geführt werden kann.

²³ Zu den literarisch jüngeren Geboten der Ausrottung fremder Kultmale (*Ex* 34,13; *Dtn* 7,5; 12,3 im Anschluß an *Dtn* 16,21f.; vgl. auch die Darstellung der Reformtätigkeit Josias in 2 *Kön* 23,4-20.24) läßt sich vom Kultbildverbot her zwar keine direkte Brücke schlagen (*Dohmen* 268f.), es ist aber denkbar, daß es sich um eine weitere Radikalisierung des Fremdgötterverbotes handelt, das seinerseits das »Bilderverbot« aus sich entlassen hat.

²⁴ So mit gutem Grund *Dohmen* (Anm.14) 273ff, der auch die Götterbildpolemik bei Deuterocesaja, in *Jer* 10 und der späten Weisheit nicht unmittelbar vom »Bilderverbot« her, sondern als »späte Parallelentwicklung zu diesem« verstehen möchte.

²⁵ Vgl. *J. Gutmann*, Early Synagogue and Jewish Catacomb Art and its Relation to Christian Art, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 21/2, Berlin/New York 1984, 1328-1330; *Dohmen* (Anm.14) 317f; *Barnes Tatum* (Anm.1), 194f(mit weiterer Lit.).

