

KLEINER STIMMUNGS-ATLAS
IN EINZELBÄNDEN

B

STEFAN RIPPLINGER

»BILDZWEIFEL«

BILDZWEIFEL

STEFAN RIPPLINGER

BILDZWEIFEL

Textem Verlag

Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden
Hg. Jan-Frederik Bandel, Nora Sdun
Gestaltung: Christoph Steinegger/Interkool
Bd. 5 – B: Bildzweifel, Stefan Ripplinger

© Textem-Verlag, Hamburg 2011
Druck: Druckhaus Köthen
ISBN: 978-3-941613-82-9
www.textem-verlag.de

Dieser Band ist gefördert von der
Martha Pulvermacher Stiftung



INHALT

1. Arons Kalb	9
2. Platons Bilder	25
3. Bacons Metaphern	30
4. Weiners Grenzen	36
5. Isous Abfall	43
6. Malewitschs Kaaba	47
7. Grosz' Kreuz	53
8. Buñuels Vorübergehen	58
9. Genzkens, Feldmanns, Boltanskis Spiegel	67
10. Pascals Porträt	72
11. Duchamps Aufschub	76
Quellen	81

»Reality is what we are ignorant of.«
(William Bronk)

1. ARONS KALB

Bevor Bilder zweifelhaft werden, werden sie lästig. Alte Bilder stehen neuen im Wege. Alte Bilder erhalten neue Namen. Alte Bilder werden zerstört. Und wenig später sind die neuen Bilder die alten; neue Konflikte, neue Namen, neue Zerstörungen sind die Folge. Dass das Bild lästig werden kann, setzt voraus, dass es einen Wert hat.

Einen Wert hat es zunächst für seinen Hersteller, der sich in ihm verdoppelt. Wer ein Bild macht, distanziert sich von der Welt und orientiert sich in ihr. Er spaltet sich selbst in einen Macher und einen Betrachter.¹ Wer ein Bild macht, trennt etwas ab, teilt etwas mit anderen, das auch ihnen dient, selbst wenn über den Dienst, den die Höhlenmalereien aus der Steinzeit geleistet haben, nach so vielen Jahrtausenden nur mehr spekuliert werden kann; kultische Zwecke liegen nahe.

Der Wert des Bildes wächst, wenn es vielen dient, viele lenkt. Es gewinnt an Gewicht, an Last. Nun kann es, nun muss es lästig werden und in Ungnade fallen. Schon ergehen die Befehle, diese und jene Bilder zu bewahren, diese und jene zu zerstören.

Der erste einigermaßen gesicherte Fall einer offiziellen Bild-Verwerfung datiert in die Regierungszeit des Königs Amenophis IV. (1377–1358 v. u. Z.). Auch wer keine Lust hat, in die hitzigen Diskussionen der Ägyptologen über die Einführung des Aton-Kults einzutreten, bemerkt doch, dass es hier um mehr geht als nur um Bilder, es geht um Politik, Bildpolitik.

Amenophis wollte einen neuen, höchsten Gott einsetzen. Er nannte ihn nicht mehr Re, sondern Aton und sich selbst Echnaton. Er ließ ihn als strahlende Sonne darstellen.

1) Mondzain 2010, S. 313

Damit wollte er andere Kulte verdrängen. Dass darin bereits mit Sigmund Freud der Versuch erblickt werden kann, einen Monotheismus zu errichten, bestreiten neuere Forschungen. Aber dass ein Kampf um Gott und Götter entbrannte, der auch ein Kampf um Name und Bild war, steht fest.

Das Bild, um das es hier geht, ist ein Emblem, ein Kult- und Reichsbild, ein Palladium, das Einheit stiften soll. Es kommt dem sehr nahe, was man ein Symbol nennt, und ist dennoch ein Bild, denn es bildet ab, während Symbole lediglich auf etwas verweisen. Das Bild der Sonne verweist nicht nur auf Aton, auf Echnaton, es stellt ihn als Sonne dar, während das Hakenkreuz, das ursprünglich ebenfalls die Sonne darstellte, dies nur noch in den Augen desjenigen tut, der, wie René Char, die Sonne im Kreuz noch erkennt. Das Aton-Bild ist ein Bild auf dem Rückzug, auf der Grenze zum Symbol, zur Abstraktion.

»Bild« kommt von dem althochdeutschen Wort »bilidi«, das die Bedeutung »spalten, behauen« in sich trägt. Das Verb »bilidōn« heißt dann schon »bilden, gestalten, nachahmen«, enthält also bereits die heute vorherrschende Bedeutung. Damit das Bild abbilden kann, muss erst abgespalten, behauen und bearbeitet werden, es wird also zunächst zu einem Gebilde, einem Artefakt. Es bleibt ein kunstvolles Gebilde, wenn sich kein Abgebildetes meldet. Eine Punktmalerei der Aborigines erscheint dem westlichen Betrachter abstrakt und kunstvoll, stellt aber in der Kultur der Künstler eine »story« dar, bildet also ab, ist Bild. Abbildungen werden, wenn nicht immer kulturell kodifiziert, so doch kulturell gefiltert und gelenkt.

Das Bild steht, wie auch das Zeichen oder das Symbol, für etwas Anderes. Doch unterhält es mit diesem Anderen, dem Abgebildeten, eine innige Beziehung, es ruft es ins Dasein, gibt ihm Präsenz, es läßt sich mit dessen Macht auf, es wird Fetisch, Idol, »eidolon«, Götter- oder Götzenbild, Insignie einer höheren Macht, Zentrum eines Kults. Es kann einen Zauber entfalten, Wunder wirken – aber nur solange die Beziehung zum Abgebildeten mächtig ist.

Weil das Bild in den Machtbereich gerät, sich mit Macht

aufbläst, dürfen Regeln, es zu betrachten, es zu berühren, es zu benennen, vorausgesetzt werden. Die Kräfte, die dem Bild zugeschrieben werden, besitzt es nicht auf Dauer. Doch selbst nach Ablauf seiner Macht wird seine Schändung noch als Frevel empfunden. Das kann am Bild selbst nicht liegen. Denn egal ob Gemälde, Skulptur, Zeichnung, fast immer besteht es aus leicht beschaffbaren, billigen Stoffen; die in es investierte Arbeit ist meist zu vernachlässigen, selbst der Schrottwert verblüffend gering.

Frevel ist die Schändung des Bildes, der Ikonoklasmus (von »eikon«, Bild, und »chlaein«, zerbrechen), weil das Bild auch in längst säkularisierten Gegenden einen Rest der Macht des Abgebildeten hütet.² Man versucht, die Macht des Abgebildeten mit der Zerstörung seiner Bildnisse zu brechen, etwa in der römischen »damnatio memoriae«, die in Ungnade gefallene Herrscher betrifft. Wenn in jüngerer Zeit auch ganz abstrakte Bilder Ziel von Attacken wurden³, dann weil sie noch immer etwas abbilden, seien es auch nur Kultur- und Vermögenswerte, und weil sie noch immer verehrt werden, und weil diese Verehrung manche noch immer aufbringt. Ikonoklasmus ist pervertierte Verehrung und nicht selten religiöse Praxis. Die Zerstörung von wertlosen Bildern heißt nicht Ikonoklasmus, sondern Entsorgung.

Weil das Bild ein aus seinem Zusammenhang gelöstes Gebilde ist, weil es für etwas anderes steht, gerät es in Konflikt mit seinesgleichen. Der größte Feind des Bildes ist nicht etwa das Wort, sondern das Gegenbild. Bild und Gegenbild – aus dieser Auseinandersetzung kann sich ein Zweifel ergeben, der das Bild an sich betrifft. Wie kann es zwei Bilder desselben geben? Welchem Bild gebührt der Vorzug? Oder ist gar keines zu schätzen? Diese Abwägung ist zu unterscheiden von der geschmacklichen, die jedes Gebilde aufwirft, das schöner und kunstvoller sein will als ein vergleichbares. Der Bildzweifel betrifft die Adäquatheit der Abbildung.

2) Gadamer 1990, S. 156

3) Vgl. Pickshaus

Ursprung des Zweifels ist die Zweiheit des Bildes: Es zerfällt in Abbildung und Abgebildetes, es wirkt aufgrund dieser Differenz, aus der eine ästhetische werden kann. Es ist vom Abgebildeten also körperlich und geistig getrennt. Noch bevor ein Gegenspieler auftritt, sieht sich das Bild vor diese Fragen gestellt: Bildet es ab, bildet es noch ab, bildet es richtig ab, bildet es das Richtige ab? Und das ist erst recht so, wenn ein anderes Bild es zu verdrängen versucht.

Solche Fragen bleiben nicht unbedingt dem Betrachter überlassen. Man weist ihm ein Bild an, und er hat manchmal Mühe zu folgen. Denn er mag sich daran gewöhnen, dass Karl-Marx-Stadt ab morgen Chemnitz heißt, aber doch nicht so leicht daran, dass er statt Re nun Aton verehren soll. Der Zweifel am Bild entsteht in den Übergangsphasen. Er entwickelt sich aus einer diskontinuierlichen Bildpraxis. Er ist zunächst kein ästhetisches, sondern ein soziologisches Phänomen. An Bildern zweifelt nicht der kurzzeitige Zwingli, sondern der Zeuge der Götterdämmerung.

Daran, dass Bilder Macht verlieren, tragen sie selbst nicht die geringste Schuld, denn sie haben sich diese Macht weder verliehen noch angemaßt. »Den Götzen macht nicht der Vergolder, sondern der Anbeter.«⁴ Aber ihr Machtverlust mag dazu beitragen, dass man ihnen schließlich jegliche Macht abspricht, sogar die bescheidene, etwas darzustellen. Das Bild wird nicht mehr mit dem Abgebildeten identifiziert. Man fragt wieder: Bildet es ab, bildet es noch ab, bildet es richtig ab, bildet es das Richtige ab?

»Vergeh, du Abbild des Unvermögens/das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!«, ruft Arnold Schoenbergs Moses vor dem Goldenen Kalb. Das ist nicht bloß die Verwerfung eines alten Bildes, sondern des Bildes überhaupt. Es ist auch ungerecht.

Denn ein Bild ist notwendig begrenzt, wie sollte es etwas Grenzenloses fassen? Hat je einer vom Bild etwas so Unmögliches verlangt? – doch nur der, der aus dem Bild der Sonne einen allesbeherrschenden Gott hat werden lassen

4) Gracian, S. 2

wollen. Wenn diese Zuschreibung endet, endet auch die Macht des Bildes. Übrig bleiben traurige Abbilder eines Unvermögens, aber immerhin Abbilder.

In Schoenbergs Opernfragment *Moses und Aron* (1930–1932) steht Moses für Bildfeindschaft, Aron (Aaron) für Bildfreundschaft. Moses vertritt Gott, Aron vertritt Moses. Moses spricht, Aron singt. Moses liebt den Gedanken, Aron das Volk. Moses steht für das Gesetz, Aron für die Vermittlung. Diese beiden Positionen werden dialektisch gegeneinander geführt. Das launische Volk schwankt zwischen beiden hin und her.

Aron hält das Volk für unmündig und hilfsbedürftig: »Der Allwissende weiß, dass ihr ein Volk/von Kindern seid.« Das Volk wolle gespeist und erfreut werden, es wünsche zwar Freiheit, aber nur die, »dass es ein Volk werde«, nicht die Freiheit der Entscheidung. »Ein Volk kann nur fühlen«, erklärt Aron, »kein Volk erfasst mehr als einen Teil/des Bildes, das den fassbaren Teil des/Gedankens ausdrückt.« Er besteht also auf der absoluten Notwendigkeit der Vermittlung, räumt aber ein, dass sie den Gedanken verfälscht. Denn der »fassbare Teil des Gedankens« scheint gerade der zu sein, den zu fassen und festzuhalten müßig ist.

Doch ohne Vermittlung kommt auch Moses nicht aus. Nicht nur »unaussprechlich«, sondern auch »vieldeutig« sei der Gedanke. Und er, der Einzige, der ihn denken kann, kann ihn nicht ausdrücken: »Ich kann denken, / aber nicht reden.«

Keineswegs wird also das Wort über das Bild gestellt, sie wiegen gleich wenig. Keineswegs ist das Gesetz klar, denn gerade weil es vermittelt werden muss, wird es »vieldeutig«, muss es gedeutet werden. Keineswegs will sich Gott zeigen; seine Offenbarungen sind Verhüllungen.

In ihren politischen Zielen stimmen Moses und Aron überein; sie wollen Israel aus der Knechtschaft der Pharaonen führen. Ihre Methoden aber scheinen miteinander unvereinbar zu sein. Aron ist die »bewegliche Schlange«, der Propagandist und *spin doctor*, »umschreibend, ohne auszusprechen«, »die Notwendigkeit erklärend«. Moses ist der

»starre Stab«, der fundamentalistische Führer, der eher das Volk als das Gesetz im Stich ließe – wenn nicht das Gesetz ans Volk gebunden wäre.

Weil Aron das Volk zu sehr liebt, stürzt er es in die Anarchie; das führt der zweite Akt der Oper vor Augen. Während der 40 Tage, die Moses bei Gott verbringt, gibt der permissive Pflegevater Aron dem Volk, wonach es begehrt. Gesetzlosigkeit ist die Folge. »Alles ist ein wirres Gemisch von Blut und Mord, Diebstahl und Betrug, Verdorbenheit, Untreue, Aufruhr und Meineid; es herrscht Umkehrung der Werte, undankbare Vergesslichkeit, Befleckung der Seelen, widernatürliche Unzucht, Zerrüttung der Ehen, Ehebruch und Zügellosigkeit. Die Verehrung der namenlosen Götzenbilder ist aller Übel Anfang, Ursache und Höhepunkt.«⁵ Das Gesetz dagegen steht, egal, wie es expliziert wird – und in dieser Oper wird, vom Zweiten Gebot abgesehen, gar nichts expliziert –, über den Wechselfällen, Wünschen, Launen und Trieben, es fordert Triebverzicht, gibt dafür Verlässlichkeit. Dennoch ist Moses, als er nach seiner Rückkehr vom Berg Sinai das Volk verwaorlost vorfindet, den Argumenten Arons nicht gewachsen. Zwar kann angesichts des eingetretenen Chaos selbst ein halsstarriger Sensualist nicht mehr leugnen, dass die Gesetzesreligion des Moses und nicht die Bildreligion des Aron für revolutionäre Ordnung sorgt. Aber das ändert nichts daran, dass auch Moses in Bildern gesprochen hat und nur in Bildern sprechen kann, in »Gottes Zeichen, wie der glühende / Dornbusch«.

So führt Aron das Argument des Moses ad absurdum. Mehr noch, er deutet eine gerade passierende Feuer- und eine Wolkensäule als ein ihm günstiges Zeichen. Denn wenn Gott aus dem Dornbusch gesprochen hat, warum sollte er nun nicht aus den Wolken sprechen? Und wenn er spricht, warum nicht in Arons Sinn?

Moses, der Sieger der politischen Auseinandersetzung, ist der Verlierer der theologischen. Er wirft sich in den Staub:

5) Weisheit 14, 25–27

Darf Aron, mein Mund, dieses Bild / machen? / So habe ich mir ein Bild gemacht, / falsch, / wie ein Bild nur sein kann! / So bin ich geschlagen! / So war alles Wahnsinn, was ich / gedacht habe, / und kann und darf nicht gesagt werden! / O Wort, du Wort, das mir fehlt!

Moses ist auf eine ernste Schwierigkeit gestoßen, die viele nach ihm übersehen werden: Eine strengere, nüchterne Abbildung, eine Abbildung, die sich aller Wunder und grellen Bilder enthält und stets über sich Rechenschaft ablegt, bleibt dennoch eine Abbildung. Als solche unterliegt sie den Mängeln des Mediums und untersteht dem Belieben der Deutung.

Moses sucht die Rettung in einer Art Sprachreinigung. Bei Aron beherrschten »die Bilder bereits / den Gedanken, statt ihn auszudrücken«. Es müsste also dafür gesorgt werden, dass der Gedanke nackt, bildlos, zum Ausdruck kommt. Aber wie?

Wie dafür sorgen, dass die Bilder den Gedanken nicht überdecken, da er, wenn überhaupt, nur in Bildern und Metaphern ausgedrückt werden kann? Hierin liegt ein Widerspruch; ohne Bild kein Gott, mit Bild erst recht kein Gott. Denn da Gott grenzenlos ist, widerruft ihn jede notwendig begrenzte Darstellung. (Das gilt bereits für seine Selbstaussagen; wenn er auch nur sagt: »Ich bin der Ich-binda«⁶, erzeugt er eine Prädikation und trennt so Aussagesubjekt und Aussage, zersprengt also seine Totalität.)

Gott ist nicht darstellbar. Wer ihn darstellt, verfehlt ihn. Wer Gott verfehlt, erkennt, dass er ein Ganz-Anderer ist. Die schönsten Darstellungen preisen deshalb seine Größe in der Verfehlung, gerade weil selbst sie ihn nicht erreichen können, sie sind Abbilder des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen.

6) Exodus 3, 14

Anders als Jeremias⁷, Jakobus⁸ und Paulus⁹ nährt Schoenbergs Moses nicht die Hoffnung, Gott ließe sich, wenn schon nicht durch Worte, so wenigstens durch gute Werke gnädig stimmen, denn »ein Allmächtiger ist zu nichts verpflichtet«, »Ihn bindet nicht die Tat des Frevlers, / nicht das Gebet des Guten, / nicht das Opfer des Reuigen«. So wird später Jahwe zu Hiob sprechen und mit dem großen Hammer alle tröstlichen Bilder zerschlagen. Gottes großes Nein; weder Wort, Bild noch Tat können ihn binden. Im »Sinnbild« des goldenen Kalbs aber hat sich das Volk bloß »selbst verehrt«.

Das Bild als Idol ist, wie Jean-Luc Marion erkannt hat, ein »unsichtbarer Spiegel«¹⁰, es wirft dem, der es anbetet, seinen eigenen Blick zurück. Die Ikone dagegen gibt für den Gläubigen den Blick des Gottes wieder. Der Betrachter fühlt sich von ihm betrachtet, kann ihn aber selbst nicht betrachten, ja ihn sich nicht einmal vorstellen, weil, wie Moses sagt, der Unsichtbare zugleich der Unvorstellbare ist. Also kann die Imagination nicht da einspringen, wo die Sinne versagen. Die Ikone ist zwar ein Bild, aber rein negativ bestimmt, sie hat ihren Wert im Nicht-das, Nicht-hier. Sie steht für das Andere, das Außen, für die Fremdheit, nach der es all die verlangt, die in die Wüste ziehen wollen. Was Gott den Gläubigen geben kann, ist allein, dass er anders ist als sie und als ein Anderer ihnen die Möglichkeit gibt, sich selbst zu transzendieren, nicht, indem er sie an sich heranzieht, sondern indem er ihnen ewig unbekannt bleibt.

Was dem Monotheismus ungeheure Modernität verleiht, ist sein antirealistisches Bildverhältnis. So sehr er auf das Abgebildete abhebt, er kann es nicht geben. Das Bild ist bloß Abbild dieses Unvermögens. Zwar siegt es als Anwesendes, doch nur um von der Abwesenheit zu zeugen. In der Moderne wird sich das an Gegenständen wiederho-

7) Jeremias 7, 5–7

8) Jakobus 2, 14

9) Galater 5, 6

10) Marion, S. 20 ff. et passim

len, die keineswegs unauffindbar sind wie Gott. Das Bild wird auch sie zum Verschwinden bringen. Außerdem zeigt der verzweifelte Kampf des Monotheismus gegen das Kultbild, wie politisch das Bild sein muss. Wenn sich einer im Bildermachen in einen Macher und einen Betrachter verdoppelt, setzt er nicht damit bereits den Beginn des Politischen?

Danièle Huillet und Jean-Marie Straub inszenieren 1974 Schoenbergs Oper in einem Film, den sie Holger Meins widmen. Als Vermittler eines Stücks, das an der Vermittlung zweifelt, sehen sie sich vor das Problem gestellt, es in Bildern zu vermitteln. Sie beginnen, fast protestantisch, nicht mit einem Bild, sondern mit einer Seite aus der Luther-Bibel. Sie schildert, wie grausam Moses die Anbeter des Kalbs bestrafen lässt, ein Vorgeschmack auf die Verbrechen des Monotheismus.¹¹ Dieser Prolog ist einerseits politischer Kommentar, andererseits eine erste ästhetische Antwort auf die Frage der Vermittlung. Es folgen weitere.

So dunkel, wie es Schoenberg für das Zwischenspiel vorgeschrieben hat, bleibt es im Kino auch während der musikalischen Vorspiele. Die Inszenierung erinnert in ihrer Strenge an ein Schachspiel, Zug und Gegenzug, keine Einstellung, keine Geste, keine Bewegung zu viel. Im ersten Akt stehen sich die verschiedenen Positionen – Moses, Aron, Volk – starr gegenüber. Die Kamera gibt den Zusammenhang in Schwenks und Fahrten und fängt oft nicht Sänger, sondern die Reaktion des jeweiligen Zuhörers ein. Die Montage ist dialektisch, folgt der Aushandlung von These und Antithese.

Dennoch beschränken sich die Regisseure keineswegs auf den Konflikt der Gläubigen, sie nehmen selbst Stellung. Ihre Kamera fliegt panoramisch über Himmel, Landschaft und Nil und zeigt sie als Partes pro toto. Sie bevorzugt Unter- und Obersichten, blickt von oben wie Gott oder von unten wie der arme Teufel, demonstriert so einen asymmetrischen Dialog. So mögen die Panoramaschwenks Aron,

11) Exodus 32, 25–28

die High-Angle-Shots Moses gerecht werden. Sie beantworten aber nicht die ethische Frage.

Diese Frage wird vom zweiten Akt, dem Tanz ums Goldene Kalb, aufgeworfen. Getreu Schoenbergs Anweisung fließen nach dem Bildgeiz des Anfangs nun üppige Bilder. Zu sehen sind: das in der Sonne glitzernde Kalb, aufs Feld herabgetriebene Opfertiere, Schlachtung, Tanz, Fackeln in der Nacht, Ausschanken von Wein, die Opferung von nackten Jungfrauen, torkelnde Betrunkene, Verwüstung, Mord und Selbstmord, Orgien. Huillet und Straub folgen getreulich sämtlichen Anweisungen, versagen allerdings einer Gelähmten die Wunderheilung.

Auch wenn all diese Szenen durch die Perspektive, die Zurücknahme der Farbigkeit, das unruhige Licht der Fackeln dämonisch wirken, besitzen sie doch einen enormen Reiz. Wie Karl Barth geschrieben hat, rächt sich das »Unternehmen der Aufrichtung eines Nicht-Gottes damit, dass es *gelingt*«. ¹² Tanz, Trunk und Sex, das Schauspiel der Opferungen, die Sinnlichkeit des Kults sind *instant gratifications*, sie befriedigen auch den Zuschauer auf der Stelle. Es wäre sauertöpfisch, das zu bestreiten. Dass die Entregelung aller Sinne dem politischen Führer missfällt, ändert nichts daran, dass sie den Pöbel und uns erfreut. Was der Nicht-Gott dagegen nicht bieten kann, ist Distanz – »Lasset die Ferne dem Ewigen!« – und damit intellektuelle Freiheit, Anderswerden.

Anders wird einer aber immer nur in der bewussten Verwerfung des Gegebenen. Das Gegebene ist hier das Bild. Oper und Film machen deutlich: Wer das Bild überwinden wollte, müsste mitten durch es hindurch. Er muss auch mitten durch die Musik. Schoenbergs Musik ist voller Farbe und Leidenschaft und steht deshalb nicht nur im Gegensatz zu einer herben *Mise-en-scène*, sondern zum Inhalt der Oper selbst. Theodor W. Adorno schreibt, diese Musik sei das, »was die Fabel am letzten möchte, Bild des Bilderlosen«. Ihr »Bilderwesen« werde den Gestalten aufgebürdet,

12) Barth, S. 26

deren pathetische Partien »Gleichnisse der Expression« seien. ¹³ Bilder überall, es ist kein Entkommen vor ihnen.

An Bildern ist aber schon im Text der Vorlage, dem *Buch Exodus*, kein Mangel. Sowohl Oper als auch Film sehen sich deshalb gezwungen, von dieser Vorlage abzuweichen. Sie sind mosaischer als Moses. Das *Buch Exodus* ist nicht die Gründungsurkunde des Monotheismus, sondern Dokument des Übergangs.

Zuerst ist Jahwe ein Gott unter anderen, und das wirkt nach. Etwa preist ihn der biblische Moses mit: »Wer ist wie du *unter den Göttern*, Herr?« ¹⁴ Das von Moses begonnene Werk müssen spätere Generationen, spätere Bücher vollenden, sie zerschlagen »die Kupferschlange, die Mose angefertigt hatte und der die Israeliten bis zu jener Zeit Rauchopfer darbrachten« ¹⁵, sie zerschlagen überhaupt alle übrig gebliebenen Kultbilder. Je später die biblischen Schriften datieren, umso schärfer polemisieren sie gegen das Bild ¹⁶ und umso bildhafter fällt ihre Polemik aus.

Eine Abweichung eher im Detail muss in unserem Zusammenhang besonders interessieren, denn sie betrifft einen bilderstürmerischen Akt. Im *Buch Exodus* heißt es:

Als Mose dem Lager näher kam und das Kalb und den Tanz sah, entbrannte sein Zorn. Er schleuderte die Tafeln fort und zerschmetterte sie am Fuß des Berges. Dann packte er das Kalb, das sie gemacht hatten, verbrannte es im Feuer und zerstampfte es zu Staub. Den Staub streute er ins Wasser und gab es den Israeliten zu trinken. ¹⁷

Schoenberg setzt hier die bereits erwähnte Formel: »Vergeh, du Abbild des Unvermögens, / das Grenzenlose in ein Bild

13) Adorno, S. 458 f., 465

14) Exodus 15, 11

15) 2 Könige 18, 4. Vgl. auch 2 Könige 23, 4–20

16) Jesaja 40, 18–25; Jeremias 10, 3–5; Weisheit 13, 10–15

17) Exodus 32, 19 f.