

Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 6, 2022

Habakuk in der bildenden Kunst: Visionär, Ankläger Gottes und unermüdlicher Beter

Heinz-Josef Fabry



DEUTSCHE
BIBEL
GESELLSCHAFT

Habakuk in der bildenden Kunst: Visionär, Ankläger Gottes und unermüdlicher Beter

Heinz-Josef Fabry

Professor em. für Einleitung in das Alte Testament und Geschichte Israels
Alttestamentliches Seminar der Katholisch-theologischen Fakultät
der Universität Bonn

Abstract

This article seeks to highlight special features from selected depictions of the prophet Habakkuk in the visual arts. Habakkuk was a prophet of judgment at the end of the 7th century BC, who called the people of Israel to repentance while accusing God of having called the Babylonians into the land as executors of the punishment against His chosen people. In the liturgy of the church, the message of this prophet is rarely encountered. All the more striking is his frequent representation especially in ecclesiastical art. This is largely due to his core message, “the righteous will live by faith” (Hab 2,4), and to the interpretation of his book by the Church Fathers, who discovered references to the resurrection of Jesus Christ and to the devotion of the Holy Mary. Finally, the connection with the later prophet Daniel provided ample material to even recognize his message as an announcement of the Eucharist.

1. Einführung

Im Vergleich zu anderen Propheten ist der Prophet Habakuk – er wird zu den Zwölf Kleinen Propheten gerechnet – mit seinen 3 Kapiteln nicht übermäßig von der bildenden Kunst beachtet worden. Seine Botschaft galt als harsch, sein Gottesbild als blutgetränkt und seine theologische Botschaft als schwer ergründbar. Der hebräische Text ist schwer verständlich, und die Versionen der Septuaginta und Vulgata weichen häufig davon ab. Gerade in mittelalterlichen Darstellungen macht sich das darin bemerkbar, dass Beischriften wie tabulae, rotuli oder Schriftbänder manchmal freie Textvarianten enthalten. Ist aufgrund solcher Textbeigaben die Identifikationen des Dargestellten als Habakuk manchmal zwar schwierig, aber letztlich doch aufweisbar, so sind viele Darstellungen des Habakuk, dem kein spezielles Attribut zugeordnet wird, schwer zu plausibilisieren. Bei vielen Darstellungen im Kontext aller Propheten, der Evangelisten und der Kirchenväter bedarf es besonderer Kenntnisse, Habakuk zu identifizieren. Da sich in der Kunstgeschichte doch einige Konstanten manifestiert haben, was z.B. die Zuordnung bestimmter alttestamentlicher Propheten zu neutestamentlichen Aposteln oder die überraschende Häufigkeit von Habakuk-Darstellungen in Marien-

kirchen betrifft, lassen sich die Habakuk-Identifikationen fast immer plausibel begründen.

Eine sehr frühe Darstellung des Habakuk mit eingewickelterm Rotulus findet sich im syrischen Rabbula-Evangeliar aus der 2. Hälfte des 6. Jh.s. Die syrische Überschrift weist den Dargestellten als „Ambakoum“ aus. Der sehr jugendliche Prophet ist vornehm in rote Tunika und blauen Chiton gekleidet. Er ist, wie es bei Propheten des Alten Testaments häufig geschieht, mit Nimbus dargestellt.

So auch auf dem kostbaren Tragaltar des Hl. Mauritius aus dem 12. Jh. in der Siegburger Schatzkammer. In einem umlaufenden Fries sind alle 16 Schriftpropheten dargestellt, wobei die Reihenfolge weder dem hebräischen Text noch der Septuaginta folgt. Die direkte Juxtaposition mit dem letzten alttestamentlichen Propheten ist biblisch und kanongeschichtlich nicht zu erklären.



Abb. 2: Maleachi und Habakuk. Tragaltar des Hl. Mauritius, um 1160, Grubenschmelz, emailiert, vergoldet, Schatzkammer, St. Servatius, Siegburg.

Jetzt gibt es zahlreiche Kirchenfenster, Kanzeln und Domportale, in deren Tympana oder Archivolten Propheten und Apostel dargestellt sind. In zahlreichen „Allerheiligenfenstern“ findet sich eine unübersehbare Menge an Figuren, deren Benennung nur dem Geübten möglich ist. Viele Darstellungen der „Wurzel Jesse“, also des Stammbaumes Jesu Christi, werden flankiert von Propheten- und Heiligenfiguren.

Gewiss ist nur der kleinste Teil der weltweiten Habakuk-Darstellungen in der bildenden Kunst in digitalen Verzeichnissen und Katalogen registriert, aber die dort vorhandene Fülle vermag uns durchaus ein variantenreiches Bild von der kunsthistorischen Rezeption dieses Propheten und seiner Botschaft zu vermitteln. Die Durcharbeitung aller Datenbanken ist natürlich nicht leistbar.¹



Abb. 1: Habakuk. Kanontafel des Eusebius mit der Randminiatur, Rabbula-Evangeliar, 586 n. Chr., Cod. Plut. 1,56, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz.

¹ Besonders schmerzlich ist, dass das umfassende Kirchenfenster-Verzeichnis der Forschungsstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e.V. in Mönchengladbach mit tausenden Ablichtungen aus Deutschland, den Niederlanden und Luxemburg noch unzureichend verschlagwortet und damit für unsere Zwecke kaum benutzbar ist. Gewiss hat diese Datenbank einen anderen Zweck, aber die Zusage besteht, dass an einer vollständigen Verschlagwortung gearbeitet wird; so die briefliche Auskunft von Dr. Annette Jansen-Winkeln.



Abb. 3: Fenster mit den Propheten Habakuk, Daniel und Jona, 1200–1215, Kathedrale Notre Dame, Chartres.

Obwohl dem Propheten Habakuk von der Bibel her kein Alleinstellungsmerkmal mitgegeben wird und ihm häufig keine (expliziten) Beischriften beigegeben sind, lassen sich viele Identifizierungen sicher vornehmen, weil sich bei der Durcharbeitung vieler Datenbanken zeigt, dass bestimmte Motive, Juxtapositionen und Kontexte signifikant häufig begegnen. Natürlich finden sich die Habakuk-Darstellungen oft im Kontext weiterer Prophetensammlungen, besonders innerhalb der Zwölf Kleinen Propheten, wobei die Juxtaposition mit Jona besonders einsichtig ist, da Habakuk Babylon und Jona Ninive – beide in Mesopotamien – als Zielobjekt ihrer Botschaft hatten. Daneben ist Daniel zu nennen, dessen Buchanhang (Dan 14) ebenfalls in Babylon spielt; hier erhält Daniel Besuch von einer Person namens Habakuk.

Ein großes Fenster an der Westfassade der Kathedrale Notre-Dame in Chartres aus dem 13. Jh. zeigt diese Kombination Habakuk – Daniel – Jona² in vertikaler Abfolge. Habakuk begegnet in den Chartreser Fenstern mehrmals, interessanterweise in den obersten Registern, was möglicherweise dadurch zu begründen ist, dass dieser Prophet in Hab 3,13 eine messianische Verkündigung bietet. Hier zeigt sich die Tendenz, Habakuk in solchen Kirchenfenstern darzustellen, die dem Kirchenvolk beim Auszug aus der Kirche besonders ins Auge fallen.

Auch die Buchmalerei hat sich gerne des Habakuk angenommen.

Hier finden wir ihn in einer mittelalterlichen Handschrift ohne Nimbus, aber in königlichem Purpur gekleidet. Das von ihm gehaltene Schriftband ist unbeschrieben, aber die Identifikation ist durch den Kontext gesichert.

Das Habakukbuch schildert uns in Habakuk einen sonst unbekanntem Propheten des ausgehenden 7. Jh.s, der in einzigartiger Weise den Dialog mit Gott suchte. Sein Buch ist dialogisch aufgebaut, wobei aber Gott in einer merkwürdigen Ferne verbleibt und den Glauben des Propheten hart herausfordert.



Abb. 4: Diebold Lauber, Habakuk mit Spruchband (ohne Schrift). Buchmalerei, 1441–1449, Cod. Pal. germ. 22, fol. 295v, Universitätsbibliothek Heidelberg.

² Wie weiter unten dargestellt sind diese Propheten als Zeugen der Auferstehung zu verstehen.

Deshalb wurde Habakuk zum Ankläger Gottes in der schweren Zeit der babylonischen Bedrängung des ausgehenden 7. Jh.s v. Chr., der von Gott das Einhalten der eidlich zugesprochenen Bundestreue einforderte, die er seinem erwählten Volk verheißen hatte. So wurde er zu einem unermüdlichen Fürsprecher für sein Volk, blieb aber bei aller Anklage ein glühender Verehrer seines Gottes und konnte sich gar am Schluss seines Buches aufschwingen und ihn in einem grandiosen Hymnus als mächtigen Schöpfer preisen.

Für manche mittelalterlichen Künstler hatte Habakuk eine Bedeutung, die heute angesichts seines kleinen Büchleins kaum noch zu erklären ist. Der Grund dafür liegt wohl im Fortleben von Traditionen, die bereits auf die Kirchenväter zurückgehen. Sie haben die Prophetenbücher mit Vorliebe allegorisch ausgelegt und auch mit Habakuk theologische Gedanken verbunden, die weniger exegetisch aus dem Buch entwickelt, als vielmehr eisegetisch in das Buch hineingelesen worden sind. Viele dieser Gedanken und Motive hat die Kunstgeschichte bewahrt.

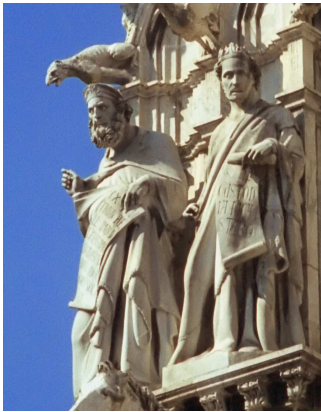


Abb. 6: Giovanni Pisano, Platon und Habakuk, um 1290. Ehem. St. Maria Assunta, Siena, heute Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

Der Bildhauer und Dombaumeister Giovanni Pisano platzierte im ausgehenden 13. Jh. bei der Ausgestaltung der Fassade der Marienkirche von Siena Habakuk – erkennbar an einem beschrifteten Rotulus – neben den großen Philosophen Platon.

Es zeigt sich hier, wie ein heidnischer Philosoph in den Kreis der alttestamentlichen Propheten aufrücken konnte, weil man auch in seinen Schriften – hier vornehmlich in seinem „Timaios“, vermittelt durch die Septuaginta in Alexandria³ – Hinweise auf das alttestamentliche Schöpfungs- und auf das neutestamentliche Heilsgeschehen gefunden zu haben glaubte. Möglicherweise wollte der Dombaumeister die Weisheit eines so kleinen Propheten mit der des Platon und damit mit der hellenistischen Philosophie vergleichbar erklären. Es erscheint ungeheuer mutig und kühn, durch die Juxtaposition der beiden Gestalten solche Vergleiche zu provozieren. Sie zeigt die tiefe Gläubigkeit des Künstlers, die es ihm erlaubt, den jüdisch-christlichen Glauben auf der Augenhöhe der großen Philosophie anzusiedeln.



Abb. 5: Habakuk im Gespräch mit Gott. Miniatur, um 1220. Bibel des Klosters Santa Maria de Alcobaça.

³ Vgl. Rösel, Übersetzung, 7; Fabry, Kommentar, 325–354.

2. Habakuk als Prophet

Wer sich mit dem Propheten Habakuk in kunstgeschichtlicher Hinsicht auseinandersetzt, der entdeckt sehr bald eine instruktive Vielfalt an Darstellungsmöglichkeiten.

Beginnen wir mit der einfachen Darstellung auf einer Bronzetür von S. Marco in Venedig aus dem 11. Jh. Die flächige byzantinische Figurierung könnte auf das Vorbild einer Ikone zurückgehen. Nüchtern wird der Prophet gezeigt mit behelrend erhobener Rechter und einem Buch in seiner linken Hand. Er ist bekleidet in einem fließenden Chiton und trägt einen Nimbus. Eine Beischrift rechts und links des Nimbus identifiziert ihn als Propheten Habakuk. Außer der Beischrift zwingt jedoch nichts zu dieser Identifizierung.



Abb. 7: Der Prophet Habakuk, 1094. Bronzerelief, San Marco, Venedig.

Wie anders zeigt sich da die nahezu gleichzeitige Darstellung des Propheten im Halbreliief auf dem Kölner Dreikönigsschrein. Sie scheint den Augenblick einzufangen, in dem Gott dem Propheten den Auftrag erteilt, seine Vision deutlich auf Tafeln niederzuschreiben (Hab 2,2).



Abb. 8: Habakuk. Dreikönigsschrein im Dom zu Köln, Salomonseite, um 1190, Holzkern mit feuervergoldetem Kupfer, Werkstatt des maasländischen Goldschmieds Nikolaus von Verdun, Imitatio römischer Antike⁴.

Der mittelalterliche Künstler lässt im Gegensatz zum biblischen Text den Propheten nicht auf Tafeln oder auf eine Schriftrolle, sondern auf sein Buch als Kodex weisen und gleicht seine Figur der üblichen Darstellung der Propheten (mit Buch) an. Er bildet den Habakuk im unmittelbaren Kontext zu Ezechiel ab, eine auch sonst häufig zu beobachtende Konstellation mit großer theologischer Bedeutung.

Es wird w.u. zu erklären sein, dass gerade in der nachbiblischen Rezeptionsgeschichte Habakuk gelegentlich mit dem Auferstehungsgedanken zusammengebracht wird, was ihn in eine besondere Nähe zur Auferstehungsbotschaft in Ez 37 rückt.

Im 15. Jh. hat Donatello seinen Habakuk geschaffen, der so markant ist, dass seine Figur keine andere Gestalt als der in den Quellen erwähnte Habakuk sein kann, auch wenn der Künstler ihn an-

⁴ R. Lauer weist darauf hin, dass die ausdrucksstarke Gestaltung des Kopfes Vorbilder in der römischen Antike hat; vgl. dazu <https://www.koelner-dom.de/bedeutendewerke/dreikoenigsschrein-salomonseite>.

anders benennt. Er zeichnet den Gesichtsausdruck des Propheten, der mit einem gewissen Fatalismus mit ansehen muss, wie sein Volk unter der Brutalität der Babylonier leidet, der aber auch in dieser desolaten Situation kein tröstendes Gotteswort hat. Donatellos Habakuk wartet ab, wie es ihm in Hab 2,3 aufgetragen ist: „Wenn es sich verzögert, so warte darauf, denn es kommt, es kommt und bleibt nicht aus!“ Man sieht ihm seine Skepsis an, denn auf sein mehrfaches Eindringen auf Gott erhält er nur ausweichende Antworten. Aber vielleicht hat Donatello auch einen anderen Gedanken zum Ausdruck bringen wollen: Sein „Zuccone“ stand hoch oben an der Front des Glockenturmes und schaute skeptisch auf das heidnische Gewirr der Menschen auf dem Dom-Vorplatz herab.

Habakuk hat seine Klage vor Gott gebracht und wartet auf die Antwort. Nun erhält er den Auftrag, diese Antwort aufzuschreiben, aber er weiß nicht, was diese Antwort ist. Dieses Zögern hat Donatello in seiner Marmorstatue so naturalistisch eingebracht, dass er selbst – so die Überlieferung – versucht haben soll, sie zum Sprechen zu bringen. Die Statue aber – mit ärmellosem Gewand bekleidet – blieb stumm und deshalb gab er ihr den Namen „Zuccone“, d.h. Trottel.



Abb. 9: Donato di Niccolò di Betto Bardi, gen. Donatello, „Lo Zuccone“, zwischen 1423 und 1425. Für den Glockenturm des Doms von Florenz vorgesehen, Museo dell’Opera del Duomo, Florenz.



Abb. 10: Max Ernst, Habakuk, Original 1934. Bronze, Guss von 1971, ca. 395 cm, Düsseldorf, Grabbeplatz.

Und wagen wir von hier einen gewaltigen Sprung in die Moderne, dann begegnet uns wieder die Konturenlosigkeit, wie sie besonders in der Darstellung durch Max Ernst zum Ausdruck kommt.

Möglicherweise ist diese surreale Habakuk-Figur der mystischen Neigung des Künstlers entsprungen, der mehrere vogelähnliche Mischwesen als Metamorphose seines eigenen Ego entwickelt hat. Gerade die Vorliebe für vogelähnliche Motive durchzog sein Werk ab 1927. In einer ersten Fassung von 1934 schaute sein Habakuk nach unten, um die Verbitterung ob der Vergeblichkeit seines Mahnens auszudrücken. 1936 ließ Max Ernst die Skulptur so überarbeiten, dass Habakuk nun nach oben schaut als Wahrsager und Seher, dessen Prophezeiungen eingetroffen sind. Ob hinter der Vogel-„Metamorphose“ von Max Ernst auch ein

Bezug zum Motiv des Fluges des Propheten zu Daniel in der Löwengrube steckt (Dan 14,33–39), darf angesichts seines Gesamtwerkes bezweifelt werden.

3. Das Buch des Propheten Habakuk

Die Sprache des Buches und die schlechte Erhaltung des Textes stellen höchste Anforderungen an jeden Kommentator des Habakuk-Textes, der sich dem rechten Verstehen zu entziehen scheint. Das Buch ist deutlich zweigeteilt und zwei Überschriften markieren die beiden Teile des Buches. Der erste Teil (Hab 1,1–2,20) besteht aus einem Dialogteil, d.h. aus zwei Klagen des Propheten gegen die Gewalt, auf die jeweils eine Antwort JHWHs ergeht (1,2–2,4), und aus einer großen Leichenklage über Babylon (2,5–20), die aus sechs Weherufen besteht. Der vielfach als verhärtet geltende Habakuk bezeugt in seinem Buch jedoch eine vitale Disputation mit seinem Gott.



Abb. 11: Goderanus (Mönch), Initiale, 1093–1097. Karolinische Minuskel, Bibel aus der Benediktiner-Abtei St. Remacle, Stavelot, MS 28106, fol. 224r, British Library, London.

Die Initialen des Habakukbuches in frühmittelalterlichen Bibel-Handschriften sind meist künstlerisch ausgestaltet und reich illuminiert. So auch die O-Initiale des Buch-Anfanges, die nach der lateinischen Vulgata den Text Hab 1,1 „ONVS quod uidit Abacuc p(ro)pheta“ einleitet: „Last, die der Prophet Habakuk gesehen hat“, hier in einer karolingischen Minuskel.

Zumeist wollen solche Initialen auch inhaltliche Aspekte des Buches andeuten und die Bedeutung und Heiligkeit des Propheten durch einen kostbaren Ornat und vor allem durch einen Nimbus markieren. Der ausgerollte Rotulus weist den Dargestellten als Propheten aus. Wie so oft ist auch hier das Schriftband unbeschriftet und als Hinweis auf die ganze Prophetenrolle gedacht.

Eine weitere O-Initiale in der Bibel aus der Prämonstratenser-Abtei St. Mary in the Parc zeigt den Propheten Habakuk mit demselben Text in protogotischer Buchschrift auf Pergament. Auch hier ist der ausgerollte Rotulus in der Hand des Propheten nicht beschrieben.

Die Gewalt, gegen die der Prophet klagt, kommt einmal von Seiten der Babylonier, die nahezu den ganzen Vorderen Orient eingenommen haben und sich nun anschicken, Jerusalem zu erobern, den heiligen Tempel zu zerstören und das Volk zu deportieren. Diese Situation nutzen zum zweiten einige besonders bössartige Bewohner Jerusalems aus, um mit aller Gewalt ausstehende Schulden einzutreiben und sich noch schnell die Taschen zu füllen. Und niemand hinderte sie daran,



Abb. 12: Initiale O, 12. Jh. Parc Abbey Bible, Abtei St. Mary of Parc, Leuven, Ms. Add. 14790, fol. 128v, British Library, London.

so dass der Prophet darüber klagt, dass das Recht verdreht ist (Hab 1,4), denn – so der Prophet – der Frevler hat den Gerechten eingekreist, um ihn umzubringen.

Genau auf dieses Thema verweist auch die tabula, die der Prophet am Erker des „Käthchenhauses“ in Heilbronn (16. Jh.) demonstrativ vor sich hält und sich geradezu auf sie stützt. Die tabula enthält den Text „INPIVS ARCETAT & CIRCUNDAT PIUM“ „Der Frevler dämmt ein und umstellt den Gerechten“. Die Lesung entstammt nicht der Vulgata, sondern ist eine freie lateinische Wiedergabe des hebräischen Textes aus Hab 1,4.

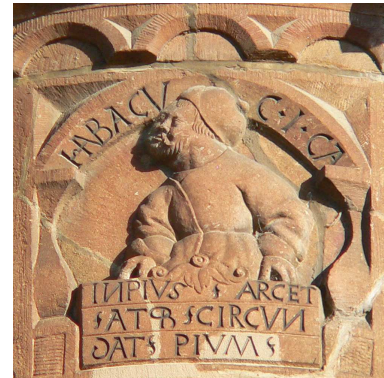


Abb. 13: Der Prophet Habakuk, unbekannter Künstler, 16. Jh. Holzschnitzerei, Käthchenhaus, Heilbronn.

Habakuk tritt in seinem Büchlein als exemplarischer Beter auf, der sich vor Gott beklagt über dessen Ferne, dessen Wegsehen und über die von ihm zugelassene Brutalität der Babylonier.

Schaut Gott etwa weg, weil er zu heilig und zu rein ist, um solche Gewalt auch nur ansehen zu können? Angesichts dieser bohrenden Frage kann Habakuk die katastrophale Situation seines Volkes nur verstehen, wenn er sich zu der Annahme durchringt, dass Gott in seiner Allmacht seine All-Liebe für eine Zeit außer Kraft gesetzt hat, um sein bössartiges Volk durch die Babylonier bestrafen zu lassen und sie zur Umkehr anzuhalten.

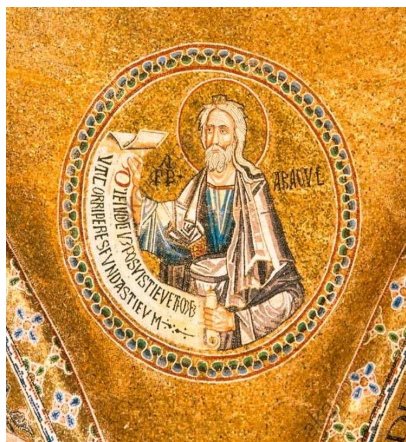


Abb. 14: Prophet Habakuk, 1220–1300. Mosaik, Narthex von San Marco, Venedig.

Dies hat der Mosaizist in einem Gewölbezwickel von San Marco, Venedig, festgehalten. Habakuk hat ein Banner ausgebreitet mit der Aufschrift: „DO[M]I[N]E I[N] IVDICIVM POSVISTI EU[M] ET FORTEM VT CORRIPERES FUNDASTI EUM“ „Herr, du hast ihn zum Gericht bestellt und (ihn) als Starken (fest gegründet), damit er ihn bestrafe“ (Hab 1,12). Auch wenn der biblische Text offen lässt, wer mit „ihn“ gemeint ist⁵, im vorliegenden Kontext kann es nur Christus sein.

Der Prophet appelliert mit diesen Worten an die Reinheit und Gerechtigkeit Gottes (Hab 1,15), dessen Augen zu rein sind, um das Böse zu schauen. Er möge doch den von ihm zum Werkzeug der Bestrafung Israels bestimmten Feind in seine Schranken weisen. Mit diesen anklagenden Worten

⁵ Vorgeschlagen werden die Chaldäer oder eine mit der Rechtswahrung beauftragte Person, das wäre etwa ein davidischer König; dazu vgl. Fabry, Habakuk, 221.

dringt der Prophet auf Gott ein, weil letztlich nur Gottes Liebe das von ihm ausgewählte Volk Israel retten kann. Gott geht auf diese Anklage des Propheten ein. Er ist zwar ferne, aber nie so fern, dass er das Klagen seines Volkes nicht hören würde. Der Mosaizist von San Marco hat Habakuk mit der Darstellung der Josefsgeschichte (Gen 37–50) assoziiert, um daran zu erinnern, dass auch damals in Ägypten Gott auf wunderbare Weise das Volk Israel gerettet hat.



Abb. 15: Doppelte Darstellung des Habakuk, 1220–1225. Westportal der Kathedrale Notre Dame, Amiens.

Die Antwort Gottes auf die Klagen des Propheten ist verklausuliert. Habakuk soll seine Botschaft auf eine Tafel aufschreiben (Hab 2,2), ein Motiv das in der christlichen Kunst vielfach aufgegriffen worden ist. Diese Szene findet sich z.B. in einem vierpassförmigen Medaillon im Sockelgewände des Westportals („Erlöserportals“) der gotischen Kathedrale von Amiens aus dem 13. Jh. Gott selbst diktiert ihm seine Offenbarung. Unterhalb dieser Darstellung findet sich die Szene, wie Habakuk von einem Engel zu Daniel in die Löwenhöhle getragen wird (Dan 14,33–39). Für den Baumeister galt es als erwiesen, dass der Prophet Habakuk mit dem Habakuk der Danielgeschichte identisch ist.

Der Inhalt der Botschaft besteht aus drei Teilen: Zum einen wird ein Geschehen angekündigt, das bald eintreffen wird. Und wenn es sich verzögern würde, solle man nicht aufhören zu warten. Paulus wird später in seinen Briefen diese Stelle verstehen als Hinweis auf die Möglichkeit, dass eine eschatologisch-messianische Naherwartung für eine unbestimmte Zeit ausbleiben kann, der Mensch die Erwartung aber nicht aufgeben darf.

Der zweite Teil der Botschaft ist ein weisheitlicher Satz: „Wer nicht rechtfertigen ist, wird verschwinden, nur der Gerechte bleibt wegen seines Glaubens am Leben!“ (Hab 2,3f.). Hier nun setzt die neutestamentliche Rezeption des Buches ein, wenn sie sich im Wesentlichen auf den „meisterspruch“ (Luther) „Der Gerechte wird aus seinem Glauben leben“ (Hab 2,3–4) konzentriert. Diese weisheitliche Sentenz hat in der textlichen Nachwelt sehr unterschiedliche Formen angenommen (Röm 1,17; Gal 3,11–12 und Hebr 10,37f.), wobei auch die diversen biblischen Handschriften voneinander abweichen können, Zeichen dafür, dass dieses Zitat immer wieder neu diskutiert wurde. Die intensive Aufnahme dieses Satzes durch den Völkerapostel Paulus hat zu dem berühmten „sola fide“ der Reformation geführt.

Vor dem Hintergrund der neuen Reliquienverehrung im ausgehenden 12. Jh. ist die reiche Ausstattung des romanischen Heribert-Schreines in der Basilika St.

Heribert in Köln-Deutz („Düxer Dom“)⁶ zu sehen. Auf den Längsseiten befindet sich je ein Apostelfries mit sechs Aposteln, die auf die Sätze des Credo verweisen. Um sie sind jeweils sieben Propheten als alttestamentliche Zeugen dargestellt. Das Gesamtwerk will eine Darstellung des heiligen Jerusalem sein. Hier nun flankieren die Propheten Hosea und Habakuk den Apostel Bartholomäus. Habakuk (rechts) trägt in einem entrollten Schriftband den mit goldenen Majuskeln auf tiefblauem Grund geschriebenen Spruch „IVSTI IN FIDE SUA VIVENT“, „Die Gerechten werden in seinem Glauben leben“ (Hab 2,4).

Der Text entstammt der lateinischen Vulgata, die Pluralisierung ist aber seltsamerweise nur im aramäischen Targum Jonathan belegt. Diese Freiheit des Zitierens zeigt sich auch beim benachbarten Hosea, dem das Zitat „TEMPVS EST REQVIRENDI DOMINVM CUM VENERIT, QUI DOCEBIT VOS IVSTITIAM“,⁷ „Es ist Zeit, den Herrn zu suchen, wenn kommen wird der, der euch Gerechtigkeit lehren wird“ (Hos 10,12) beigegeben wird.

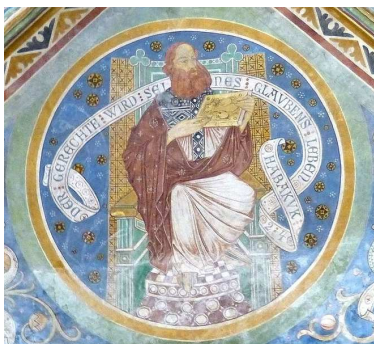


Abb. 17: Fresko, 12. Jh. Marienkirche in Bergen auf Rügen, restauriert 1896–1903.

Auch ein Fresko in der von König Jaromar gebauten romanischen Marienkirche in Bergen auf Rügen zeigt den Propheten. Er sitzt auf einem kostbaren Thron, ist in äußerst vornehmer Kleidung mit einem purpurfarbenen Umhang bekleidet und hält in seinen Händen ein goldbeschlagenes Buch, dessen Rückseite seltsamerweise mit einer der Bourbonen-Lilie ähnlichen Verzierung versehen ist. Habakuk thront vor einem Schriftband mit dem Text von Hab 2,4: „Der Gerechte wird seines Glaubens leben“. Dieser Text entspricht der Urfassung in der hebräischen Bibel. Das Chorraum-

Fresko sieht Habakuk in Juxtaposition mit Ezechiel, der ebenfalls ein Spruchband trägt: „Ich will euch ein neu Herz geben.“ (Ez 36,26).

Dieselbe Aussage zeigt auch die Konsolfigur aus der Stiftskirche St. Amandus in Urach, nun jedoch nach der lateinischen Tradition von Vulgata und Vetus Latina. Demonstrativ weist der Prophet auf die göttliche Botschaft hin, die er zu



Abb. 16: Habakuk, 1175. Ausschnitt des Heribert-Schreins, Holzkern mit vergoldeten Silber- und Kupferbeschlägen und Emailverzierungen, Pfarrkirche St. Heribert, Köln-Deutz.

⁶ Hier ist bes. auf die ausführliche Beschreibung und Deutung des Schreines zu verweisen durch Wittekind, Heiligenviten, 7–28, bes. 10–12.

⁷ Zum Zitat vgl. Wittekind, a.a.O. 26, Anm. 52.

vermitteln hat. Seine aufgerissenen Augen wollen den Ernst seiner prophetischen Schau unterstreichen.

Der dritte Teil der Botschaft des Habakuk kündigt das baldige Ende des übermächtigen Feindes an. Auch wenn er wie die Unterwelt seinen Rachen aufreißt und wie der Tod unersättlich ist, so wird er letztlich erfolglos bleiben. Die Geschichte hat gelehrt, dass diese Verheißung zwar zutreffend ist, sich aber erst ein halbes Jahrhundert später erfüllte, als die Perser dem babylonischen Reich ein Ende setzten. Dazwischen aber lagen noch die erste Eroberung Jerusalems im Jahre 598 und die zweite Eroberung mit der Zerstörung der Stadt im Jahre 587. Für diese Zeit sind uns keine sicheren Prophetenworte Habakuks überliefert. Aber die vollzogene Zerstörung der Stadt als von Gott angedrohte Strafe war nicht Gottes letztes Wort. Von nun an wird die Botschaft des Propheten als richtig und zutreffend eingeschätzt, was den Propheten selbst oder seine Schüler ermuntert, das Buch zusätzlich mit Heilsworten auszustatten, um dem gestraften Volk einen neuen Anfang zu ermöglichen, es zu trösten und Gottes bleibende Liebe seinem Volk gegenüber aufzuzeigen.



Abb. 18: Habakuk, um 1481. Kinsolfigur mit Hab 2,4, St. Amandus, Urach.

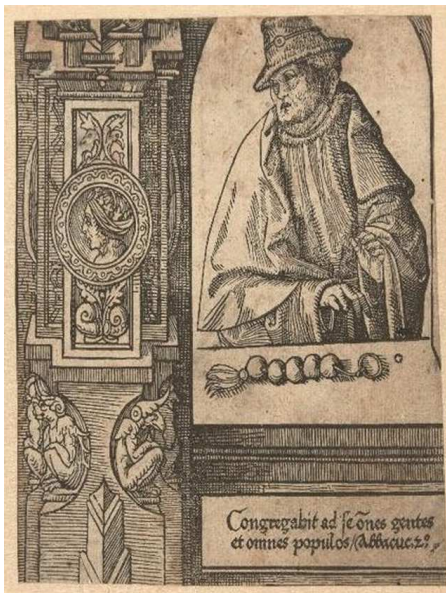


Abb. 19: Jacob Cornelisz van Oostsanen, De profheet Habakuk, 1521–1525. Buchillustration, Rijksmuseum Amsterdam.

Diesen Umschwung finden wir dargestellt in der merkwürdigen Buchillustration des Maler, Graphikers und Buchdruckers Jacob Cornelisz van Oostsanen. Er sieht den Propheten mit Judenhut und Gelehrtentalar bekleidet und gibt seinem Gesicht wieder die abwartende und skeptische Mimik. Das darunter befindliche Register zeigt den lateinischen Spruch Hab 2,5: „Congregabit ad se o(m)nes gentes et omnes populos (coacervabit ad se)“, „Er wird alle Völker bei sich versammeln und alle Nationen (bei sich zusammenführen)“ nach der Vulgata.

Die Erfahrung der Zerstörung Jerusalems und des Tempels veranlasste Habakuk (oder seine Schüler), sein Büchlein zu überarbeiten und seine Kritik gegen die Babylonier nachzuschärfen, weil diese mit unvorstellbarer Brutalität die Bevölkerung Judas dezimiert hatten. Das Volk hatte die Zerstörung durchaus als Strafe für sein sündiges Verhalten verstanden, aber die Babylonier hatten durch ihre Grausamkeit alle Vorstellungen übertroffen und

damit im Volk die Theodizee-Frage aufgeworfen, auf die schließlich in frühnach-exilischer Zeit der kosmologische Theophaniehymnus (Hab 3,1–19) eingeht.

Dieser Hymnus wird häufig dem Propheten selbst abgesprochen und als spätere redaktionelle Zutat zum Buch gewertet.⁸ Die vielen Querverweise zu den beiden ersten Kapiteln sprechen aber dafür, dass der Hymnus von Habakuk selbst stammen könnte und erst später dem Buch zugefügt wurde. In der jüdischen und später in der christlichen Liturgie hat dieser Hymnus bald ein Eigenleben entwickelt und erhielt deshalb eine eigene Psalmenüberschrift. Auch fand er Eingang in die liturgische Hymnensammlung „Buch der Oden“. Das zeitweise Eigenleben dieses Hymnus mag daraus zu ersehen sein, dass schon früh über den Text der Septuaginta hinaus eine eigene separate Übersetzung (*versio Barberini*) angefertigt worden ist, die wohl für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt war. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass gerade dieser Hymnus in der kirchlichen Kunst mehr Beachtung gefunden hat als die beiden ersten Kapitel des Buches.

Der Hymnus beginnt mit einem Prophetenwort, das in der Lobbes Bibel bereits der Initiale zu Hab 1,1 „O(nus)“ eingeschrieben ist. Schon hier zeigt Habakuk ein Schriftband mit dem Text von Hab 3,2: „(Dom)INE AVDIVI AVDIT(ionem) TVA(m)“ „Herr, ich habe Dein Hörensagen gehört“ und weist damit auf den Hymnus voraus. Es ist nicht mehr zu ergründen, ob dem Illustrator daran gelegen war, die seit den Kirchenvätern umstrittene Einheit des ganzen Büchleins durch diesen Kunstgriff zu betonen.

Anders gestaltet dies der Künstler im Hiltegerus-Psalter. Seine D-Initiale zu Hab 3,2 zeigt den Propheten in kostbarer grüner Tunika und rotem Pallium mit Zipfelmütze, aber ohne Nimbus. Sein Schriftband reicht aus der Ini-



Abb. 20: Goderanus (Mönch), Initiale, 1084. Illuminiertes Pergament, Goderannus-Bibel, Abbaye Saint Pierre de Lobbes, Belgien, jetzt: Bibliothèque de Grand Séminaire Épiscopal, Tournai.

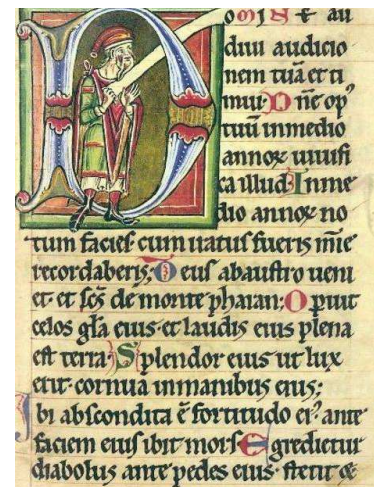


Abb. 21: Initiale zu Hab 3,2, um 1230. Hiltegerus-Psalter (sog. Würzburger-Ebracher Psalter), 4° Cod. ms. 24 (Cim.15), fol. 176r; Universitätsbibliothek München.

⁸ „Offensichtlich hat man es mit einem Text *sui generis* zu tun, der nicht für den hiesigen Kontext geschaffen, sondern nachträglich in diesen eingepasst wurde“, so Dietrich, Nahum, 182; gewiss ist der Psalm sekundär, aber wohl in zeitlicher Nähe zu Habakuk entstanden; vgl. Fabry, Habakuk, 293.

tiale heraus und verbindet diese mit dem Text in Minuskeln „Domine audivi auditionem tuam“.

Das nördliche Apostelfenster des Klosters Königsfelden zeigt unterhalb des oberen Registers mit den Aposteln Judas Thaddäus, Matthäus und Simon drei Medaillons mit den Propheten Habakuk, Sacharja und Jesaja. Habakuk ist identifizierbar durch sein leicht fehlerhaft geschriebenes Schriftband „ABAUNVK INMEDIO DUO ...“. Unterhalb des Medaillons sind zwei grünweiße Pflanzenblüten dargestellt. Darauf dürfte sich das Schriftband aber nicht beziehen, vielmehr zeigt es den Beginn des Zitates Hab 3,2: „In der Mitte zweier Lebewesen ...“, zitiert nach einer Itala-Handschrift und nicht nach der Vulgata!

Der Text der Vulgata orientiert sich am hebräischen Text und lautet „In medio annorum ...“, „Inmitten von Jahren tue kund!“. Die Version der altlateinischen Itala geht dagegen auf eine merkwürdige Verlesung bereits der Sep-

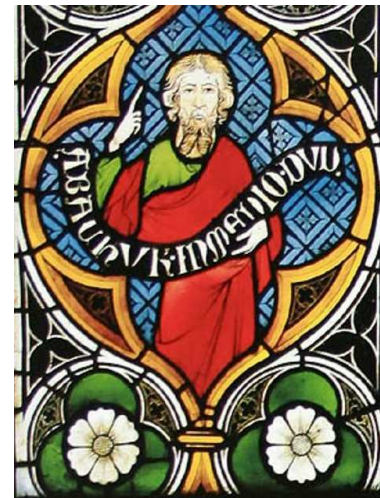


Abb. 22: Habakuk, um 1340. Nördl. Apostelfenster, Kloster Königsfelden / Museum Aargau, Windisch/CH.

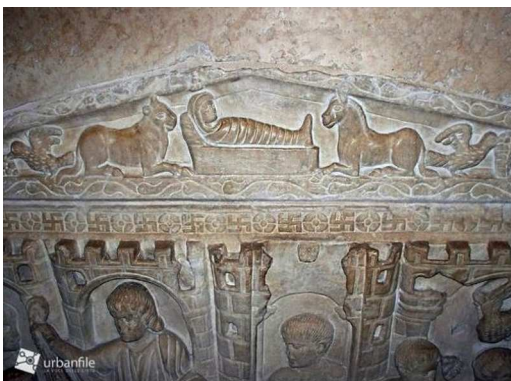


Abb. 23: Sarcophago di Stilicone, ca. 380 n. Chr. Stadtsarkophag Stirnseite, Kirche St. Ambrogio, Mailand.

tuaginta zurück: „Inmitten zweier Lebewesen wirst du erkannt“, die ganz offensichtlich an die zwei Keruben auf der Bundeslade gedacht hat (Ex 25,21f.).⁹ Während die Kirchenväter diesen Satz als Hinweis auf die Trinität oder auf das Gegenüber von Israel und den Heiden (Origenes)¹⁰, auf den Gekreuzigten zwischen zwei Schächern (Hippolyt¹¹, Hieronymus¹², Isidor¹³), auf Hirten und Magier (Augustinus)¹⁴, auf die Verklärung auf dem Tabor (Tertullian)¹⁵ oder gar auf Altes und Neues Testament (Caesarius

⁹ Zu diesem Thema gibt es eine Unmenge an Veröffentlichungen. Hingewiesen sei hier nur auf den klassischen Aufsatz von Ziegler, Ochs 385–402, bes. 390.

¹⁰ Origenes in Luc. Hom. XIII (GCS, Orig, IX, S. 93f.); ähnlich Gregor von Nyssa, Oratio in diem natalem Christi (Migne, PG 46, 1141); ähnlich auch Ambrosius, Expos. Ev. Luc. II 42 (CSEL 32/4, 64f.).

¹¹ Hippolyt in den Fragmenten zum Pentateuch (GCS, Hippolytus Werke I/2 104f.); zur Echtheitsfrage vgl. Ziegler, a.a.O. 395, Anm. 42.

¹² Hieronymus, Epistula 108, 10 (CSEL 55, 316).

¹³ Isidor von Sevilla, Quaestiones in Vet. Test., in Exod. 46 (Migne, PL 83, 312).

¹⁴ Augustinus, Sermo 131,5 (Migne, PL 39, 2007).

¹⁵ Tertullian, Adv. Marc. IV 22 (CSEL 47, 495).

von Arles)¹⁶ deuteten, hatte diese Verlesung bereits in der Antike eine weitere interessante Folge, denn sie wurde kombiniert mit Jes 1,2f.: „Der Ochse kennt seinen Besitzer und der Esel seine Krippe“. Im Anschluss daran hat das Pseudo-Matthäus-Evangelium (7. Jh. oder später) den Satz formuliert: „Maria legte ihren Knaben in eine Krippe und Ochs und Esel beteten ihn an“. Diese Kombination begegnet bereits in der Sakrophagkunst des 4. Jh.s.

Zur Beschreibung der kosmischen Majestas Domini beschreibt der Hymnus in seinen ersten Versen, wie sich die Theophanie langsam nähert. Dabei greift der Hymnus eine alte und sonst nur wenig bezeugte Lehre auf: Der Gott Israels kommt aus dem Süden, aus dem Sinai oder sogar von noch weiter her, wie einige nubische Tempelinschriften auch archäologisch nahelegen. Dies hat eine Ikone thematisiert, die im Ikonenmuseum in Recklinghausen gezeigt wird. Hier wird Habakuk neben dem heiligen Demetrios von Thessaloniki dargestellt. Er ist mit einem grünen Chiton bekleidet, um den ein rotes Himation gelegt ist. In der Hand trägt er einen geöffneten Rotulus mit der kyrillischen Aufschrift: „Der Herr kommt von Süden her, der Heilige vom Gebirge“ (Hab 3,3). Demetrios gilt als Schutzpatron der Soldaten und ist entsprechend gekleidet und mit einem Rundschild ausgerüstet. Beide Figuren tragen einen Nimbus.



Abb. 24: Habakuk und der heilige Demetrios, 17. Jh. Eitempera auf Holz, Ikone im Stil des Malerbuches des Mönchs Dionysios vom Athos, Russland, (jetzt Ikonenmuseum Recklinghausen).

Dieser Vers hat eine besondere Beachtung bei den Kirchenvätern gefunden: Augustinus verstand den Hymnus in Hab 3 primär christologisch: Gottes Kommen vom Süden ist ein Kommen aus der „Glut der Liebe“ und aus dem „Sonnenglanz der Wahrheit“. Die Nennung der Gestirne in Hab 3 legt er allegorisch auf das Siegeszeichen des Kreuzes und auf die Himmelfahrt Christi aus. Auch Cyrill von Alexandrien identifiziert die Sonne in Hab 3,11 mit Christus. Der ertraglose Feigenbaum (Hab 3,17) stehe für das Judentum, das durch die Tötung Jesu Christi seinen überreichen Schatz verloren habe.¹⁷

Das Bekenntnis zu Gott, der auszieht, um sein Volk zu retten und seinem Gesalbten zu helfen (Hab 3,13), ist wahrscheinlich ein Grund dafür, Habakuk häufig in die Nähe des Messias Jesus Christus zu rücken. Ein Musterbeispiel ist das Wurzel-Jesse-Fenster der Kathedrale Notre-Dame in Chartres. Die Juxtaposi-

¹⁶ Caesarius, Sermo 107,1 = Ps-Augustinus, Sermo 28,1 (Migne, PL 39, 1799).

¹⁷ Belege bei Strobel, Habakuk, 203–226, bes. 222f.

tion des Pantokrator mit Habakuk und Zefanja kann sich auf Zef 3,15 stützen: „Der König Israels, der Herr, ist in deiner Mitte. Du brauchst kein Unheil mehr zu fürchten“. Bemerkenswert ist, dass dieses Fenster mit dieser Botschaft dem Klerus und den Gläubigen beim feierlichen Auszug aus der Kathedrale vor Augen steht.

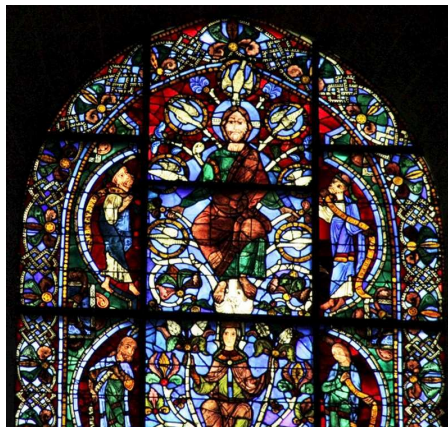


Abb. 25: Christus als Pantokrator mit Habakuk (l.) und Zefanja (r.), 1215–1240. Wurzel-Jesse-Fenster, oberstes Register, Kathedrale Notre-Dame, Chartres.



Abb. 26: Johann Lossau, Lobpreis des Habakuk, 1752. Deckenmalerei mit Scheinarchitektur, Pfarrkirche St. Jakobus, Oselnik/Wusen, Polen.

Eher an Bauernmalerei erinnert die Darstellung des Habakuk in einem Deckenbild des 18. Jh.s in der Pfarrkirche von Oselnik/Wusen im Erzbistum Ermland, Landkreis Braunsberg in Ostpreußen, heute Polen. Habakuk im hohepriesterlichen Segens-Gestus trägt ein herrschaftliches Gewand, auf einem Kopf das jüdische Bikornium des Hohenpriesters. Die Schrift zitiert den Abschluss des Hymnus: „Ich aber will mich im Herren freuen und frohlocken in Gott meinem Heiland“ (Hab 3,18).

4. „Entraffung des Habakuk“ im Daniel-Anhang „Bel und der Drache“

Die Verknüpfung gleich dreier Texte hat die Habakuk-Figur für die christliche Kunst beliebt gemacht. Entscheidend war die Auslegung von Dan 14,23–42. In diesem Anhang zum Danielbuch „Bel und der Drache“ wird die Legende erzählt, dass ein Mann namens Habakuk ein Mittagessen zubereitet hat, um es seinen Erntehelfern auf das Feld zu bringen. Ein Engel des Herrn fordert ihn auf, das Essen dem Daniel zu bringen, der in Babylon in einer Löwengrube gefangen gehalten wird. Als Habakuk widerspricht, weil er weder Ort noch Person kennt, ergreift ihn der Engel kurzerhand beim Schopf und bringt ihn nach Babylon. Daniel isst und trinkt und der Engel bringt Habakuk noch am gleichen Tag zu seinem Feld zurück.

Obwohl die Identifikation dieses Habakuk mit dem genannten Propheten keineswegs gesichert, eher sogar unmöglich ist, hat sie sich in der Rezeptionsgeschichte als „Entraffung des Habakuk“ fest etabliert. Schon sehr früh findet sich ihre Darstellung auf frühchristlichen Sarkophagen. Zu den Sarkophagen „a doppio registro“ zählt z.B. der Sarkophag „der beiden Brüder“, der ein Wunderwerk

der frühchristlichen Bildhauerkunst dargestellt. Er stammt aus der Basilika S. Paolo fuori le mura in Rom und vereinigt in zwei Registern zahlreiche biblische Szenen, unter denen unmittelbar links unter dem Clipeus Daniel in der Löwengrube mit Habakuk und dem Brot-



Abb. 27: Sarkophag „der beiden Brüder“, 325–350 n. Chr. Basilika S. Paolo fuori le mura, Inv. Nr. 31543, Museo Pio Cristiano, Rom.

korb neben der seltenen Szene der Katechese des Petrus vor den Soldaten zentral angeordnet sind. Die Juxtaposition mit der Erweckung des Lazarus zeigt, dass sich die Verbindung des Habakuk mit Daniel in der Löwengrube als Auferstehungsmotiv bereits in der frühchristlichen Sakralkunst etabliert hatte.

Zu dem Motivbündel zählen noch die Opferung des Isaak und die Heilung des Blindgeborenen, die wunderbare Brotvermehrung, der Einzug Jesu in Jerusalem und viele andere Szenen mit dem Apostel Petrus, die z.T. aus apokryphen Petrus-Schriften stammen.



Abb. 28: Daniel in der Löwengrube mit Habakuk und einem Engel (?), 359 n. Chr. Junius-Bassus Sarkophag, Museo Tesoro, Basilica di San Pietro, Vatican.¹⁸

Ähnliche Juxtapositionen finden sich auf zahlreichen Sarkophagen, auf denen Daniel zumeist nackt dargestellt wird. Davon weicht der Säulen-Sarkophag des Junius-Bassus insofern ab, als hier der nun mit einem Himation bekleidete Daniel von Habakuk und einer weiteren Figur (Engel?) begleitet wird.

¹⁸ Vgl. Malbon, Iconography, *passim*.

Die hier dargestellte Juxtaposition ist theologisch außerordentlich interessant: Der auf einem Esel in Jerusalem einreitende Messias Jesus Christus wird flankiert links von der Darstellung vom Sündenfall (Adam und Eva am Baum der Erkenntnis im Paradies) einerseits und rechts Daniel in der Löwengrube mit Habakuk und Engel als Symbol der Auferstehung andererseits: Christus als Mittler zwischen Tod und Leben.

Neben den Sarkophag-Darstellungen begegnet die „Entraffung Habakuks“ im 5. Jh. auf einem Paneel der Holztür der Kirche S. Sabina in Rom, wobei der Bildschnitzer die vom Text geforderten Löwen eigenartigerweise durch Schafe und Widder ersetzt hat. Wahrscheinlich arbeitete er nicht nach dem Bibeltext, sondern nach einer bildlichen Vorlage, die er dann wohl missverstanden hat.¹⁹ Möglicherweise sollen die fünf Brote des Habakuk auf die wunderbare Brotvermehrung Jesu vorausweisen.



Abb. 29: „Entraffung Habakuks“, 432 n. Chr. Holzschnitzerei, Zypressenholz, Paneel in der Tür des Hauptportals, Basilika S. Sabina, Rom.

Die aktuelle Anordnung der Paneele in der Holztür setzt die „Entraffung Habakuks“ in eine klare Beziehung zur „Auferstehung“ und „Himmelfahrt Christi“²⁰: Das oberste Paneel zeigt die Jünger von Emmaus, darunter folgt die Tafel mit der Verklärung Jesu auf dem Tabor, dann die „Entraffung des Habakuk“ und schließlich darunter die Auffahrt des Elija auf dem feurigen Wagen in den Himmel. Diese Anordnung der Paneele erscheint sehr sinnvoll; es ist jedoch fraglich, ob sie auch die ursprüngliche ist.

Das gleiche Motiv findet sich auf einer kupfernen Gürtelschnalle aus einem merowingischen Grab aus Mâcon (Saône-et-Loire) aus der 2. Hälfte des 6. Jh.s, auf der beide Propheten – in Orantenstellung und wohl in Ritter-Tunika – namentlich genannt, aber getrennt voneinander dargestellt werden. Die Löwen – eher als Krokodile zu deuten – fassen nach den Füßen des Daniel. Sie sind auf



Abb. 30: Daniel in der Löwengrube, 550–625. Kupferne Gürtelschnalle aus einem merowingischen Grab, Mâcon, Collection Mdm. Febvre, Musée Saint Germain en Laye, Paris, MAN 17698.

¹⁹ Dazu vgl. Jeremias, Holztür, bes. 130f.

²⁰ Schon Cyrill von Jerusalem versteht die Entrückung des Habakuk als Beweis für die Himmelfahrt Christi; vgl. ders., Katechesen 14, 25 (Migne, PG 33,857).

ihren Rücken mit Kreuzen bezeichnet, möglicherweise Zeichen ihrer Unterwerfung. Die Gürtelschnalle ist doppelwandig und konnte als Behältnis für Stoffreliquien gedient haben.²¹



Abb. 31: Habakuk kommt zu Daniel in der Löwengrube, 1076. Tauschierte Bronze, linke Seite der Tür des Hauptportals, Santuario San Michele Arcangelo, Monte Sant'Angelo, Apulien.

Auf der Tür des frühmittelalterlichen Hauptportals der Basilika Santuario San Michele Arcangelo auf dem Monte Gargano findet sich eine Darstellung der Entaffung, die aufgrund der sparsamen Linienzeichnung mit der Habakuk-Tür von San Marco in Venedig zu vergleichen ist. Die Inschrift lautet: „+ VBI ANGELVS D(OMI)NI P(OR)TAVIT ABBACVC CVM PRANDIVM IN BAVILONEM IN LACVM LEON(UM) VBI ERAT DANIEL“, „+ Wo der Engel des Herrn Habakuk mit dem Frühstück nach Babylon getragen hat in die Löwengrube, wo Daniel war“.

Recht häufig findet sich laut „Bildarchiv Foto Marburg“ die Entaffung in den Archivolten von Kathedralportalen dargestellt, und viele Beispiele könnten hier angeführt werden. Trotz des Platzmangels gelingen solche Darstellungen meistens recht naturalistisch. Fragt man da-

nach, warum ausgerechnet die Entaffung des Habakuk an solch prominenter Stelle am Kirchenportal ihren Platz findet, dann liegt die Deutung der Brotgabe des Propheten als Präfiguration des eucharistischen Brotes nahe. Dies soll unten weiter entfaltet werden. Die Darstellung der Entaffung in einer Archivolte am Westportals der Kathedrale von Laon mutet recht drastisch an. Der Engel packt Habakuk mit der Rechten sehr unsanft am Schopf und drückt ihn mit der Linken hinab in die Löwengrube. Habakuk reicht den Korb mit den Broten in die Grube hinab. Recht naturalistisch wölbt sich das Gewand des Propheten durch den dabei verursachten Luftzug.

Wie schon oben gesehen wird im frühen Mittelalter die Buchillumination zu einem beliebten Mittel der Darstellung biblischer Motive. Hier nun liegt in



Abb. 32: Habakuk und der Engel, 1190. Steinmetzarbeit, Archivolte, nördl. Westportal, Kathedrale von Laon.

²¹ Nähere Beschreibung bei Gaillard de Sémaineville, *Plaques-boucles*, 585–602.

in der Buch-Initiale O („Onus qui vidit Abacuc“) im Manuskript 15 der Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris, ein instruktives Beispiel vor. Es handelt sich um eine lateinische Bibel, versehen mit Marginalien aus der Übersetzung des Hieronymus und Erklärungen von Hrabanus Maurus – Gelehrter und Bibelkommentator der karolingischen Renaissance. Schon die Initiale zum Habakukbuch (Hab 1,1) ist als Entaffung des Habakuk gestaltet und weist damit interessanterweise auf das Danielbuch (Dan



Abb. 33: Habakuk bringt Daniel Essen, 1267–1298. Buchillumination, Ms. 15, fol. 379, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.



Abb. 34: Daniel in der Löwengrube, 1420–1430. Kolorierte Federzeichnung auf Pergament, Cod. Pal. germ. 432, fol. 036r, Bibliotheca Palatina, Universitätsbibliothek Heidelberg.

den „Flug“ des Habakuk andeuten.

Eine „Habakuk“-Initiale aus der Vorauer Volksbibel bildet den Propheten Habakuk gleich zweimal ab: Links wird Habakuk vom Engel zu Daniel gebracht, rechts erscheint er sitzend und applaudierend.

14), wobei der Illustrator von einer selbstverständlichen Identität beider Habakuks ausgeht.

Auch außerhalb von Initialen findet die mittelalterliche Buchmalerei immer wieder Gelegenheit, das wunderbare Geschehen um Habakuk und Daniel darzustellen. In einem Kodex der Bibliotheca Palatina weicht die Zeichnung vom Gewohnten ab, wenn sie den Engel den Habakuk nicht am Haarschopf tragen und unsanft in dem Erdloch der Löwengrube absetzen lässt. Vielmehr greift er ihm weniger schmerzhaft unter die Arme. Das blaue Gewand des Habakuk könnte



Abb. 35: Engel trägt Habakuk zu Daniel in die Löwengrube, 1467. Initiale, Vorauer Volksbibel, Cod. 273, fol. 262r, Bibliothek des Stiftes Vorau, Steiermark.



Abb. 36: Jans Enikel, Weltchronik, Passau um 1400. Der Engel schickt Habakuk zu Daniel, kolorierte Federzeichnung auf Pergament, Cod. Pal. germ. 336, Bl. 124v + 125r, Bibliotheca Palatina, Universitätsbibliothek Heidelberg.

Die relativ primitive Federzeichnung in der Weltchronik des Jans Enikel um 1420 im Codex Palatinus germanicus 336 erscheint doppeldeutig. Der Auflegung der rechten Hand des Engels auf den Kopf des Habakuk könnte als Salbungsritus und Reisesegen gedeutet werden, möglicherweise ist aber auch der Griff des Engels an den Haarschopf gemeint. Mit der linken Hand weist der Engel auf die folgende Buchseite hin, auf der der Besuch des Habakuk bei Daniel dargestellt wird. Dieses Geschehen ist jetzt in drei Einzelszenen aufgefächert: in der oberen dialogischen Szene sieht man den dozierenden Daniel zwischen Habakuk und dem



Abb. 37: Der Engel des Herrn trägt Habakuk zu Daniel in der Löwengrube, um 1420. Kolorierte Handschrift, Staatbibliothek zu Berlin, Sammlung Preußischer Kulturbesitz.

Engel, darunter werden separat die geifernden Löwen dargestellt über einer schlichten Darstellung von Bäumen, die wohl als Umgebung der Löwengrube gedacht sind.

Ebenfalls um 1420 datiert eine Handschrift in der Berliner Staatsbibliothek, die eine sehr schöne Darstellung der „Entraffung Habakuks“ zeigt. Hier ist die übliche Darstellung erweitert durch die Einführung zusätzlicher Figuren, die unschwer als König Nebukadnezar – in Purpur gekleidet – und seine Gefolgsleute zu erkennen sind. Der König im Stadttor ist erschrocken darüber, dass Daniel nicht nur nicht von den Löwen gefressen wurde, sondern obendrein auch noch auf wunderbare Weise Nahrung erhalten hat. Dem Künstler kam es wohl darauf an, den Habakuk nicht unmittelbar in die Löwengrube zu tragen, sondern es ihm zu ermöglichen, mit Schnüren den Essenskorb zu Daniel hin abzulassen.

Nach der Erfindung des Buchdruckes wird die künstlerische Ausmalung v.a. der Initialen durch Holzschnitt-Illustrationen ersetzt. Zahlreiche Darstellungen sind Daniel in der Löwengrube gewidmet, wobei das eigentliche Thema nahezu konstant bleibt, aber in sehr unterschiedliche Landschaften eingebettet wird. Ein weiteres Beispiel aus der schier unendlichen Fülle der Darstellungen dieser Thematik findet sich bei

Hans Holbein d.J.. Auch hier packt der Engel Habakuk kraftvoll am Schopf, reißt damit seinen Kopf geradezu ungestüm nach hinten und trägt ihn zu Daniel in der

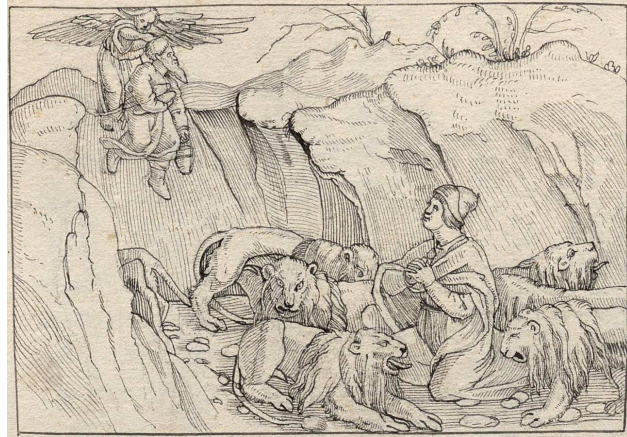


Abb. 38: Hans Holbein d.J., Daniel in der Löwengrube, 1538, Holzschnitt, Typendruck, Rijksmuseum Amsterdam²².



Abb. 39: Maarten van Heemskerck, Habakuk versorgt Daniel in der Löwengrube, 1565. Kupferstich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 35530.

²² Aus: *Historiarum veteris instrumenti icones ad vivum expressae etc.*, Lyon 1538: Stecher: Veit Rudolph Specklin (1505-1550).

der Löwengrube. Bemerkenswert ist, dass dieses Ereignis die hungrigen Löwen in der Mittagshitze nicht weiter zu beunruhigen scheint.

Schließlich konstruiert Maarten van Heemskerck eine bizarre Löwengrube, in die hinein der Engel Habakuk am Haarschopf tragend bringt. Habakuk trägt das Essen in einem Henkelmännchen. Sein Gesichtszug ist sehr realistisch gezeichnet und man sieht ihm die Schmerzen an, die ihm der seltsame Transport verursacht, sowie die Angst vor der bevorstehenden Begegnung mit den gierigen Raubtieren.

Abschließend sei auf die detailgetreue Darstellung verwiesen, mit der Peter Paul Rubens Daniel in der Löwengrube gemalt hat. Wie in den frühchristlichen Darstellungen auf den Sarkophagen ist Daniel auch hier weitestgehend nackt dargestellt. Er beklagt sein Schicksal und schaut in die Höhe, von wo er Hilfe erwartet. Auch der Löwe neben ihm schaut nach oben und reißt den Rachen auf, weil er wohl den anfliegenden Engel bemerkt hat, den jedoch der Betrachter hinzudenken muss.



Abb. 40: Peter Paul Rubens, Daniel in der Löwengrube, 1613–1616. Ölfarbe, 2,24 m x 3,30 m, National Gallery of Art, Washington DC.

Die Art der Darstellung durch Rubens wäre heute als Technik der „narrativen Bildgestaltung“ zu bezeichnen, die dem Betrachter die Möglichkeit der Interpolation belässt, d.h. der Betrachter muss sich den anfliegenden Engel mit Daniel am Schopf dazu denken.

In einer Darstellung des Motivs auf einem Fresko von Agostino Scilla in der Sakramentskapelle der Marienkathedrale von Syrakus trägt Habakuk das Essen in einem Körbchen. Die Löwengrube ist einem freien Feld gewichen, auf dem Daniel von zwei Löwen flankiert mit ausgebreiteten Armen die „Landung“ von Habakuk erwartet.



Abb. 41: Agostino Scilla, Habakuk bringt Daniel Brot, 1657. Fresko, sizilianischer Barock, Chapella del Sacramento, Kathedrale St. Maria delle Colonne, ehem. Tempel der Athena, Syrakus.

Dieses Fresko ist aus zweierlei Gründen beachtenswert: Wie so oft findet sich die Entraf-fung Habakuks auch hier wieder in einer Ma-rienkirche, dann zusätzlich noch in einer Sakra-mentskapelle. Beide Konstellationen deuten darauf hin, dass die „Entraffung“ als alttesta-mentliches Motiv verstanden werden soll, das einmal auf die Verkündigung Mariens durch den Engel Gabriel, dann aber auch auf die Eu-charistie als lebensspendende Gabe Gottes an die Menschen vorausverweisen soll.

Die wohl bekannteste Darstellung dieser Szene wurde von Bernini als Auftragsarbeit von Papst Alexander VII. für das Familiengrab der Chigi-Albani in S. Maria del Popolo in Rom ge-schaffen: Bernini stellt die Szene dar, in der Ha-bakuk das Ansinnen des Engels vehement zu-rückweist, weil er die Lokalität nicht kennt. Der Architekt der Kapelle betonte die Identität des Habakuk mit dem Propheten dadurch, dass er Berninis Skulpturen des Habakuk und des Daniel in eine Juxtaposition mit Lorenzettos Jona und Elija an der Stirnwand der Kapelle bringt. Diese Komposition legt sich aus zwei Gründen nahe:

Kunstgeschichtlich steht Jona für die Aufer-stehung Christi (vgl. das „Zeichen des Jonas; Mt 12,38-50). Habakuk und Daniel – vereint durch die Brotgabe – verweisen auf die Eucha-ristie, die vom Tod (Rachen der Löwen) er-rettet. Auch Elija war auf seiner Flucht vor Isebel von einem Engel mit lebensspenden-dem Wasser gerettet worden (1Kön 19,5-7); zudem galt er als der, der das Kommen des Messias ankündigen wird (vgl. Mal 3,23; Lk 9,28–36 „transfiguratio Domini“). Diese höchst sinnvolle Juxtaposition in der Cappella-Chigi veranschaulicht geradezu eine Summe der es-chatologischen Erwartungen und zugleich bil-det sie eine ausgezeichnete Präfiguration der Eucharistie mit Brot und Wein als lebens-spendende Gabe.

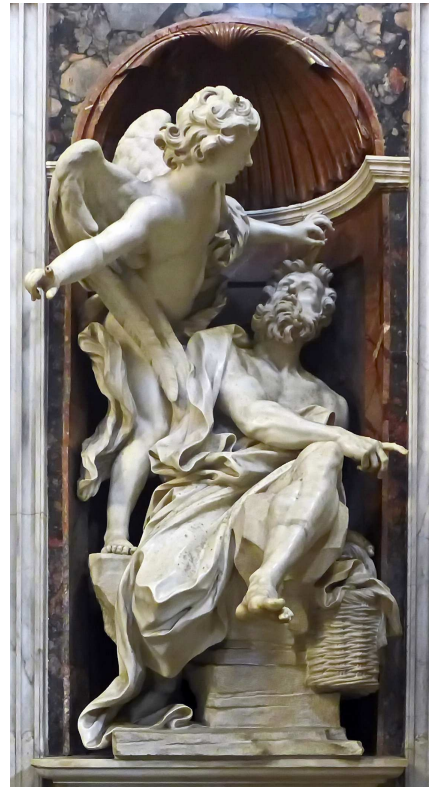


Abb. 42: Gian Lorenzo Bernini, Habakuk und der Engel, 1656–1661. Marmor, Cappella Chigi, S. Maria del Popolo, Rom.

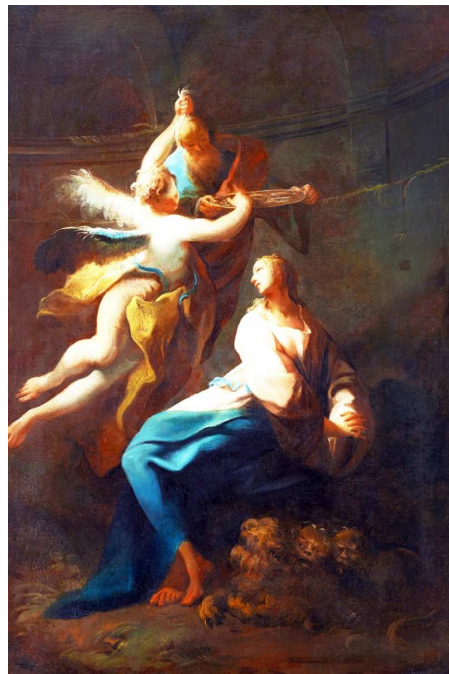


Abb. 43: Joseph Ignaz Mildorfer, Der Engel trägt Habakuk zu Daniels Erret-tung in die Löwengrube, um 1740. Ta-felbild, Hofburg Brixen.

Ein Beispiel der Barockmalerei soll nicht fehlen. Der österreichische Maler Joseph Ignaz Mildorfer schuf ca. 1740 einen vierteiligen Engelzyklus, zu dem auch Habakuk und Daniel gehören. Mildorfer rückt den jugendlichen Engel und den ebenfalls jugendlichen Daniel in den Vordergrund. Der äußerst schmerzhaft an den Haaren herbeigeschaffte alte Habakuk mit einer großen Servierplatte in den Händen wird von einem leichtbekleideten Barockengel zu einem nahezu weiblich gestalteten jungen Daniel gebracht, der auf einer Kline sitzt. Darunter hocken drei junge Löwenbabys.

In einigen Fällen kann Habakuk vollständig ersetzt werden durch den Engel, der das Brot bringt, so z.B. in der Darstellung an der linken Seite des Hauptportals der Westfassade der romanischen Kathedrale von Modena.

Ein Fenster der Kathedrale von Troyes – einem Hauptwerk der französischen Gotik – verbindet die Szene mit einer Stifterinschrift, Ausdruck des Wunsches, der Stifter möge durch die Auferstehung für seine großartige Stiftung belohnt werden. Auch hier ist das Blau die aus der Tradition bekannte Farbe des Gewandes des Propheten.



Abb. 44: Habakuk bringt als Engel das Brot, 1184. Marmor, romanisch, Cattedrale Metropolitana di Santa Maria Assunta e San Gemignano, Westfassade, Modena.



Abb. 45: Daniel in der Löwengrube, 16. Jh. Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Troyes.

Erwähnt sei schließlich noch die Darstellung im Fenster der Kathedrale von York. Die Darstellung ist sehr komprimiert, aber die wichtigsten Elemente sind gut zu erkennen, auch wenn die Löwen nur durch Farbtupfer angedeutet sind. Der vornehmlich blau gestaltete Hintergrund symbolisiert den luftigen Flug des Propheten.

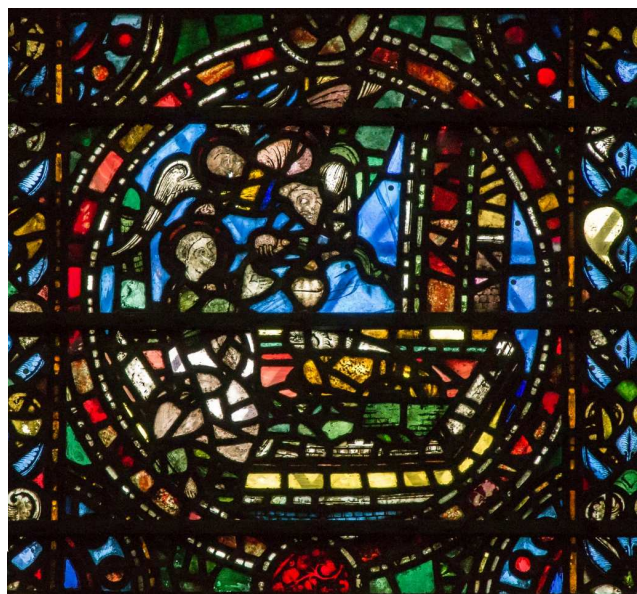


Abb. 46: Habakuk ernährt den gefangenen Daniel, 16. Jh. Glasmalerei, York, Minster.

Auch eine Darstellung aus dem Kreis der Nazarener darf nicht fehlen. Julius Schnorr von Carolsfeld vermittelt in einem Holzschnitt einige zusätzliche Details vermittelt: Der recht weiblich dargestellte Engel im „luftigen“ blauen Gewand packt mit seiner Rechten Habakuk unsanft am Schopf, während er ihn mit der Linken zärtlich zu umarmen scheint. Habakuk trägt über einer weißen Albe eine Art Dalmatik, deren rote Farbe wohl seinen schmerzlichen Erregungszustand andeuten soll.



Abb. 47: Julius Schnorr von Carolsfeld, Daniel in der Löwengrube und Habakuk, 1860. Kolorierter Holzschnitt, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin.

Die Kleidung des Daniel überrascht, denn er ist in einer solchen Weise in weiße Tücher gehüllt, dass sich dem Betrachter die Szene so darstellt, als handele es sich um Lazarus im Grab, dem durch die Nahrung neues Leben geschenkt wird. Wieder einmal wird Habakuk zum Propheten der Auferstehung.

5. Habakuk der Visionär

Das Buch des Propheten wird eröffnet mit den Worten: „Ausspruch, den der Prophet Habakuk gesehen hat“ und unterscheidet sich damit von anderen Prophetenbüchern, die eindeutiger von einer „Vision, die ... gesehen hat“ (z.B. Jes 1,1) sprechen. Der hebräische Begriff umfasst semantisch so etwas wie „Last, etwas Schweres“, was dann besonders gut im Lateinischen mit „onus“ übersetzt wird, aber eben auch die Bedeutung „Ausspruch“ hat. In Hab 2,2 erhält der Prophet nun nach langer Disputation mit Gott die Zusage einer – wirklichen – „Vision“, die er sorgfältig aufschreiben soll, denn sie ist zeitlich begrenzt und „strebt dem Ende entgegen“. Der Inhalt dieser Vision bleibt ungesagt und unbestimmt, aber ihr Wert liegt wohl darin, dass sie für den Propheten „den direkten Draht zu Gott“ wiederherstellt. Sie ermöglicht ihm den Offenbarungsempfang und die Gottesschau „inmitten zweier Lebewesen“ (Hab 3,2; vgl. oben das Fenstermedaillon von Königfelden). Erstaunlicherweise wird diese nahezu nebenbei erwähnte Qualität des Propheten als Visionär schon früh von der Kunst aufgenommen, obwohl im Grunde genommen das Visionäre im Buch selbst bis zur Unkenntlichkeit zurücktritt.

Schon in frühbyzantinischer Zeit (5. Jh.) stiftet eine wohlhabende Dame das Apsismosaik des Latomou-Klosters (Kirche Hosios David) in Thessaloniki. Es zeigt Christus in seiner Herrlichkeit, thronend auf dem Regenbogen in einer angedeuteten Mandorla, die von den vier Wesen bzw. Symbolen der vier Evangelisten umgeben und von *Ofanim* (Engel) getragen wird. Diese „Majestas Domini“ ist die überzeitliche Darstellung des thronenden Gottvaters/Christus im Kreis der vier Wesen („Tetramorph“), wobei die Symbole aus der Vision des Ezechiel



Abb. 48: „Majestas Domini“, frühbyzantinisch, 5. Jh. Apsis-Mosaik der Kirche des Latomou-Klosters, heute Hosios David, Thessaloniki: Der Prophet Habakuk in der rechten Bildhälfte.

(Ez 1,4-10; 10,14) und der Geheimen Offenbarung des Johannes (Offb 4,6-8) stammen.

Christus zeigt einen entrollten Rotulus mit der Inschrift aus dem Buch des Propheten Jesaja (25,9: Text leicht abgewandelt): „ΙΔΟΥ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ ΕΦ Ω ΗΛΠΙΖΟΜΕΝ (Κ) ΗΓΑΛΛΙΩΜΕΘΑ ΕΠΙ ΤΗ ΣΩΤΗΡΙΑ ΗΜΩΝ + ΟΤΙ ΑΝΑΠΑΥΣΙΝ ΔΩΣΕΙ ΕΠΙ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΥΤΟΝ“ „Seht, unser Gott, auf den wir hoffen, (und) wir freuen uns über unsere Rettung + weil er Ruhe geben wird diesem Haus“. Das Apsismosaik thematisiert also eine Theophanie, die sich trotz des Jesaja-Zitates auf dem Rotulus stark an den Visionen des Propheten Ezechiel orientiert ist. Der breite Wasserstrom, der sich unterhalb der Mandorla in die Welt ergießt, symbolisiert die vom Paradies ausgehenden Ströme (Gen 2,10–14) oder die heilige Tempelquelle (Ez 47). Rund um die Mandorla sind die Symbole der vier Evangelisten angeordnet. Irenäus von Lyon (um 200 n. Chr.) sah in ihnen eine Christus-Typologie, Hieronymus (4. Jh.) deutete sie als Hinweise auf den Charakter der einzelnen Evangelien.



Abb. 49: Der Prophet Habakuk, Auszug aus Abb. 48.

Die am rechten unteren Bildrand abgebildete Heiligenfigur ist aus dem Mosaik heraus nicht zu identifizieren. Aber aus der Rezeptionsgeschichte lassen sich überzeugende Argumente gewinnen: Schon der Mönch Ignatius sah in die-

ser Figur den Propheten Habakuk.²³ Die schwer lesbare Schrift des Buches auf ihrem Schoß lautet: „ΠΗΓΗ ΖΩΤΙΚΗ ΛΕΚΤΙΚΗ ΘΡΕΠΤΙΚΗ ΨΥΧΩΝ ΠΙΣΤΩΝ Ο ΠΑΝΕΝΤΙΜΟΣ ΟΙΚΟΣ ΟΥΤΟΣ“ „Eine lebendige Quelle, wortgewandt, Nahrung der gläubigen Seelen ist dieses Haus“. Der Text dieses Schriftbandes verweist nun jedoch keineswegs auf den Propheten Habakuk, denn es handelt sich hier um eine Kompilation aus Versatzstücken von Beschreibungen des Paradiesgartens (Gen 2,10–14) und der Tempelquelle (Ez 47,1ff.), also um eine textliche Interpretationshilfe des Mosaiks.

Die Deutung des Mosaiks wird nun jedoch dadurch erleichtert, dass eine fromme Dame, wahrscheinlich Helena Dragaš, Gattin des byzantinischen Kaisers Manuel II. Paläologos, ungefähr 1000 Jahre später eine Ikone stiftete, die sich eindeutig als eine reduzierte und zugleich kreative Paraphrase des Apsis-Mosaiks der Kirche des Latomou-Klosters erwies. Es handelt sich um die bulgarische Ikone aus dem Paganowo-Kloster, die unter der Christus-Mandorla zwei Propheten abbildet und namentlich nennt.²⁴

Die „Majestas Domini“ zeigt Christus in seiner Herrlichkeit thronend auf dem doppelten Regenbogen. Die erhobene Rechte signalisiert einen Redegestus. In seiner linken Hand hält er den entrollten Rotulus mit dem Zitat aus Jes 25,9 (s.o.). Die jetzt stark betonte Mandorla zeigt an den vier Weltenden die vier Wesen resp. die Symbole der vier Evangelisten.

Christus wird schon im Alten Testament bezeugt durch die beiden Propheten Ezechiel (links) und Habakuk (rechts), die am Rand des Flusses Kebar stehen, in denen sich die Fische tummeln. Ezechiel weist auf den Christus und Habakuk sinniert über dem aufgeschlagenen Buch, dessen Text verwundern muss. Er lautet „ΥΙΕ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΚΑΤΑΦΑΓΕ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΙΑ ΤΑΥΤΗΝ“, „Menschensohn, iss diese Buchrolle!“ und entstammt der Berufungsvision des Ezechiel (Ez 3,1). Will man sich nicht mit einer Vertauschung der beiden Prophetengestalten durch den Ikonmaler zufriedengeben, dann bleibt die Konstellation ungeklärt.



Abb. 50: Vision des Ezechiel, um 1400. Revers der doppelseitigen Paganowo-Ikone, Konstantinopoler Arbeit aus Thessaloniki, Herkunft Athos (?), bedeutendes Werk der Palaiologischen Renaissance, Nationales Archäologisches Museum, Sofia, Inv. Nr. 2057.

²³ Vgl. dazu die Ausführungen von Wisskirchen, Apsismosaik, 582–594.

²⁴ Vgl. Stephan-Kaisis, Zwei byzantinische Damen.

War das Gewässer zwischen den beiden Prophetengestalten im oben beschriebenen Mosaik noch von den vier (Paradies-)Flüssen geprägt, die vom Tempel ausgehen (Gen 2,10–14; Ez 47), so bietet die Ikone nun ein stehendes Gewässer mit Fischen, was an die Klage Hab 1,13f. erinnert: „Warum schaust du denn auf die Verächter? Wirst du dazu schweigen, wenn ein Gottloser den Gerechten verschlingt. Dann wirst du die Menschen wie die Fische des Meeres behandeln und wie die Kriechtiere, die niemanden haben, der sie lenkt“.

6. Deutung der vorfindlichen Juxtapositionen

Rezeptionsästhetisch wurde versucht, das Buch des Propheten Habakuk wegen seiner exzessiven Gewaltszenen als eine Inszenierung zu deuten, die den Text des Propheten bei den Hörerinnen und Hörern zu einem Erlebnis werden lassen sollte mit dem Ziel, jede Art von Gewalt zu bannen und auf ihre Anwendung zu verzichten. So mag man das Buch als „Trauma-Literatur“²⁵ oder als „eschatologisches Lesedrama mit apokalyptischen Zügen“²⁶ deuten können. Das aber ist in der Kunst nicht so leicht darstellbar, sodass die Assoziation des Habakuk mit Gewalt in der Kunstgeschichte weitestgehend ausgeblendet blieb. Vielmehr wurden Deutungen wichtig, die aus exegetischer Sicht kaum mit dem Buch vereinbar sind, sondern aus heilsgeschichtlichen Spekulationen heraus eisegisch entwickelt worden sind, ohne dass diese Deutungen systematisch schriftlich dokumentiert worden wären. Gewiss gehen manche Deutungen auf die Kirchenväter zurück, manche Spekulation aber wird man auch als Ergebnis der Volksfrömmigkeit werten können.

Dabei können sich durchaus einige Motive überlagern, wenn z.B. die Darstellung der „Entraffung Habakuks“ die Motive Babylon, Exodus, Auferstehung als Rettung aus der Unterwelt, die Verkündigung Mariens und sogar die Eucharistie symbolhaft erfassen wollen. Unsere Phantasie ist herausgefordert, wenn wir erfahren, dass die von Habakuk und dem Engel herbeigetrugene Speise gar als Zuwendung des Messopfers an die Seelen im Purgatorium gedeutet werden konnte. Entscheidend für die aktuell dominante Deutung ist dann die Umgebung, die als künstlerischer Raum den Primäraspekt betont. So wird die Darstellung in einer Taufkapelle den Exodus aus der Sünde, in einer Marienkirche die Verkündigung Mariens, in einer Sakramentskapelle die Eucharistie und in einer Grabkapelle die Hoffnung auf die Auferstehung betonen wollen. Nur kurz seien im Folgenden die häufigsten Motive und ihre Kombinationen summarisch zusammengefasst.

²⁵ Analog für das Ezechielbuch aufgewiesen von Ruth Poser, Ezechielbuch; dies., Art. Ezechiel / Ezechielbuch, sub 5.2.

²⁶ Witte, Orakel, 67–91 bes. 86.

(1) Jesus als der von Propheten angekündigte Messias

Schon mehrfach wurde betont, dass Darstellungen des Propheten Habakuk und erst recht der „Entaffung Habakuks“ auffällig häufig in Marienkirchen zu finden sind. Bei Ersterem dürften die eschatologische Verzögerung und zugleich die klare Ansage des kommenden Messias wichtig sein. Bei dem Zweiten ist offensichtlich die Parallele zum Besuch des Erzengels Gabriel bei Maria ausschlaggebend. Schon recht phantasievoll erscheint die eher singuläre Hypothese, die Löwengrube sei mit dem jungfräulichen Mutterleib Mariens zu assoziieren.²⁷ Sehr interessant ist die Juxtaposition der beiden Propheten Habakuk und Sacharja mit der Geburt Jesu in einem Kirchenfenster des Klosters Königsfelden.



Abb. 51: Menschwerdung-Christi-Fenster mit Verkündigung an die Hirten, Geburt Christi, Habakuk, Sacharja, 1330. Glasmalerei, Kloster Königsfelden, Windisch/Aargau CH.

Hier steht nicht die Verkündigung Mariens durch Gabriel, auch nicht die Darstellung der Majestas Domini oder des Pantokrators, sondern die Geburtsszene im Mittelpunkt der Darstellung. Wenn nun wie in der mittelalterlichen Darstellung in Königsfelden diese Szene durch die Propheten Habakuk und Sacharja im unmittelbaren bildlichen Kontext angereichert wird, dann soll hier ganz offensicht-

²⁷ Dazu vgl. Paul, Habakuk, LCI II, 205.

lich die Geburt Jesu in Bethlehem vom Alten Testament her als Geburt des davidischen Messias bewiesen werden. Dabei konnten sich auch Ungenauigkeiten einschleichen, denn Habakuk hat nie von einem davidischen Messias gesprochen, sondern lediglich in Hab 2,3 eine Andeutung gemacht, die von den Kirchenvätern Hippolyt und Eusebius als Beweis dafür angesehen wurde, dass am Ende der Zeiten die Ankunft Christi (*ab austro* = aus Bethlehem) gewiss geschehen werde.

Auch die Anwesenheit des Unheilspropheten Sacharja mag auf den ersten Blick verwundern. Möglicherweise ist die Kombination als Hinweis auf die beiden Gesalbten (Ölsöhne) in Sach 4,1–14 oder auf die Lobaufforderung in Sach 9,9ff. zu verstehen: „Juble laut, Tochter Zion! Jauchze, Tochter Jerusalem! Siehe, dein König kommt zu dir“.

Eine ganz seltene Kombination hat der niederländische Bildhauer und Graphiker Christoffel van Sichem geschaffen, als er den kosmologischen Hymnus Hab 3,1ff. mit der Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten auf dem Feld bei Bethlehem illustrierte. Er deutete wohl das diesen Hymnus bestimmende Theophanie-Motiv als biblische Vorankündigung dessen, was mit der Geburt Jesu dann Wirklichkeit geworden war: Weihnachten als die Neuschöpfung von Kosmos und Menschenwelt, die Menschwerdung Gottes als Einlösung der Verheißung, dass Gott in der Mitte seines Volkes sein wird. So wie der Prophet in

seinem Hymnus das rettende und heilende Kommen Gottes aus dem Süden angekündigt hat, so verkündet nun der Engel die heilvolle Botschaft. Nun will der Künstler wohl weniger die Botschaft an die Hirten von Hab 3 her verstehen, vielmehr ist Hab 3 vom Geburtsgeschehen in Betlehem her zu deuten. Die Botschaft des Habakuk war nie anders zu verstehen denn als Ankündigung der Geburt des Messias. Diese exklusive Vereinnahmung der jüdischen Bibel durch das Christentum ist jedoch recht problematisch, war aber durch einige jüdische Strömungen (z.B. Qumran) bereits im Judentum z.Zt. des Zweiten Tempels vorgezeichnet.



Abb. 52: Christoffel van Sichem (1580–1658), Die Hirten auf dem Feld. Holzschnitt, Rijksmuseum, Amsterdam.

Die Juxtaposition Habakuks mit der Gottesmutter Maria in der sakralen Kunst ist trotz allem schwer zu deuten. So ist es uns heute nicht mehr einsichtig, dass die lebensspendende Speisung des Daniel in der Löwengrube als Sinnbild für die Jungfräulichkeit Mariens (s.o.) verstanden werden konnte. Leichter fällt da die Interpretation des gotischen Freskos an der südlichen Jochwand der Pfarrkirche in Dollnstein, weil ein Schriftband einen Deutungshinweis gibt. Das „Verkündigungsprogramm“ der Fresken konzentriert sich auf das Credo der Kirche, wobei die einzelnen Glaubenssätze auf den Schriftbändern der 12 Apostel verewigt sind. Über jedem Apostel ist ein Prophet dargestellt, dessen Schriftband ein Zitat aus seinem Buch andeutet, das in einem inhaltlichen Zusammenhang zu dem entsprechenden Glaubenssatz steht.

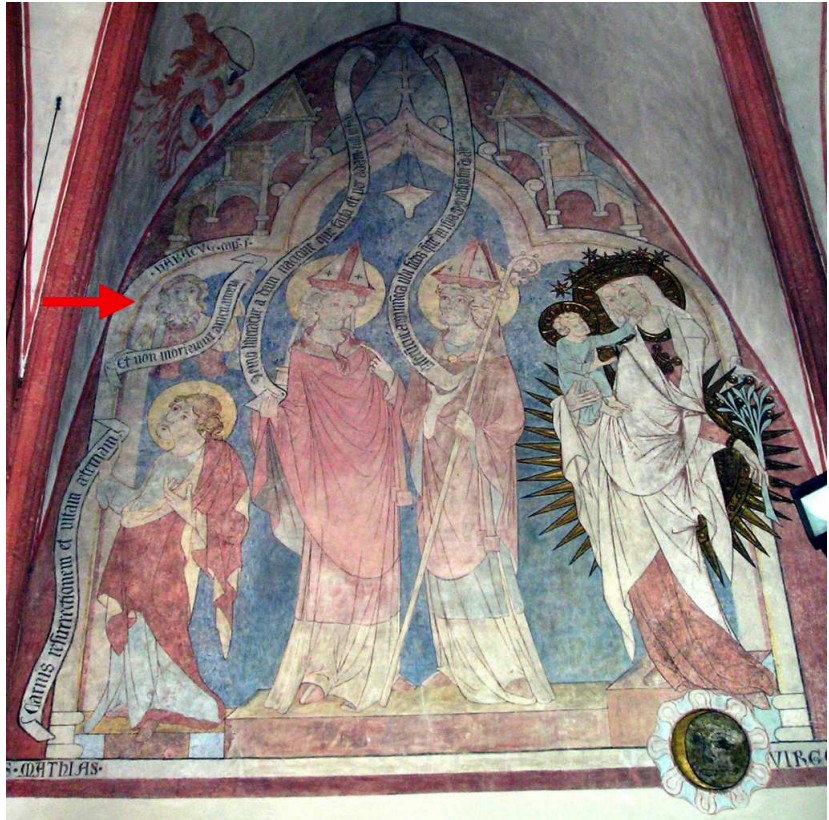


Abb. 53: Fresko in der Kirche St. Peter und Paul, linker Chorbogen, 1320–1330, Dollnstein.

Das Fresko hat auf dem ersten Blick einen befremdlichen Aufbau: Im Zentrum stehen die beiden Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, am linken Rand ist bedeutend kleiner der Apostel Matthias abgebildet, über dem – klein wie ein Gnom – der Prophet Habakuk zu sehen ist. Ganz ungewöhnlich ist, dass die jungfräuliche Madonna im Strahlenkranz mit dem Jesusknaben auf dem Arm und den Mond zu ihren Füßen („Dollnsteiner Madonna“) an den rechten Rand gedrängt ist.

Habakuk trägt ein Schriftband in der Hand mit dem Zitat aus Hab 1,12: „et non moriemur“, „und wir werden nicht sterben“ in Kombination mit syntaktisch angeglichenem Vulgatatext frei nach Hab 2,4 „autem vivamus“, „aber wir werden leben“²⁸. Die Buchstaben sind jedoch kaum zu entziffern. Das Zitat passt zum Schriftband des Apostels Matthias, das die Credo-Formulierung „(credo in) carnis resurrectionem et vitam aeternam“ „(ich glaube an) die Auferstehung des

²⁸ So der briefliche Hinweis von Bernhard und Elisabeth Eder, Dollnstein.

Fleisches und das ewige Leben“ enthält. Der Freskenmaler hat hier eine seit der Spätantike geläufige Zuordnung aufgegriffen, nach der den 12 Aposteln je ein Abschnitt des Credo zugewiesen wird.²⁹

Die Gesamtkomposition mit Matthias und Habakuk, den im Mittelpunkt stehenden Kirchenvätern Ambrosius und Augustinus, deren Schriftbänder himmelwärts streben, und der scheinbar marginalisierten Virgo Maria erschließt sich am besten, wenn man sie von links nach rechts liest. Die in Hab 2,3 angesagte Parusieverzögerung hat vor allem die Kirchenväter beschäftigt. Sie wurde aber schon von Hippolyt und Eusebius nicht auf die Wiederkunft, sondern auf die Ankunft des Messias und Hab 2,3 als Vorverweis auf die Geburt Christi gedeutet. Die Prophezeiung, dass der Gerechte aus dem Glauben leben wird (Hab 2,4), wird von der Credoformel des Matthias festgeschrieben. Die Kirchenväter haben nicht nur diese Glaubenssätze ausgelotet, sondern sie auch in tiefer theologischer Durchdringung mit dem Heilswirken der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht. Sie hat mit ihrem Sohn Jesus Christus die Heilung der Menschheit und den Sieg über Sünde und Tod (Gen 3,15; Offb 12,1–5) ermöglicht. Nun führt die „Strahlenkranzmadonna“, die zwar nicht wie üblich auf der Mondsichel steht,³⁰ die Sichel des abnehmenden Mondes jedoch als Medaillon unter sich hat,³¹ den Gedanken bis zum apokalyptischen Triumph des Menschensohnes (Offb 12,1–5; vgl. Gen 1,14) weiter.

(2) Auferstehung

Die Genese dieser Deutung ist recht komplex: Lukian und die Syrohexapla waren wohl die ersten, die den Prophetennamen Habakuk als „*Abba-qum*“ = „Vater der Auferstehung“ (πάτηρ ἐγέρσεως) deuteten. Daneben belegt das Judentum seit dem 2. Jh. n. Chr. (Rabbi Simeon ben Jochai) die Vorstellung, dass der Prophet Elischa der kinderlosen Sunamitin geweissagt habe (2Kön 4,16), übers Jahr werde sie einen Sohn „lieblosen“ (*hobæqæt*), was zu der Namengebung „Habakuk“ geführt habe. Als dieser Sohn schon als Kleinkind starb, habe Elischa ihn von den Toten auferweckt. Daneben zählen die Sibyllinischen Orakel (2,248) Mose, Abraham, Isaak, Jakob, Josua, Elija, Jona, Habakuk und Daniel zu den Gestalten, die an der Auferstehung teilhaben werden. Die Kirchenväter Hieronymus, Theodor von Mopsuestia und Theodoret von Cyrus haben deshalb in Habakuk einen Propheten gesehen, der in Hab 1,5 die Auferstehung Jesu geweis-

²⁹ Sie findet sich schon bei Ps-Augustin, *Sermo de Symbolo*, Migne, PL 39, Sp. 2189f. Vgl. Bühler, *Apostles*, 335–339.

³⁰ Vgl. dazu die „Strahlenkranzmadonna“ im Domchor zu Aachen.

³¹ Möglicherweise ist die Kombination der Madonna mit dem Medaillon vor ihrem Fußpodest sekundär, aber die Darstellung der aufrechten Mondsichel um einen Erdball, dem ein Gesicht eingezeichnet ist, ist für das 14. Jh. nicht ungewöhnlich, wird später dann in der Zeit der Türkenkriege dahingehend modifiziert, dass nun die Gesichtszüge eines Osmanen eingezeichnet werden; vgl. Hartmann, *Kunstlexikon*, Art. Mondsichelmadonna.

sagt habe. Theodoret deutete auch Hab 3 konsequent auf Geburt, Leiden und Auferstehung Christi. Cyrill von Jerusalem schließlich sieht in der Entrückung des Habakuk den Beweis für die Himmelfahrt Christi. Von da an fand das Habakuk-Büchlein sehr bald Eingang in die Osterliturgie, im mozarabischen Ritus gar in die Liturgie der Osternacht.

Schon oben wurde die Zusammenstellung der Propheten Habakuk, Daniel und Jona im Prophetenfenster in der Kathedrale von Chartres betrachtet. Ihre Botschaften haben nur wenig Gemeinsames, aber durch die Deutungen der Kirchenväter sind sie allesamt als Zeugen der Auferstehung anzusehen.

Die Kombination dieser drei Propheten ergibt sich vom biblischen Befund her zuerst nicht, da sie historisch durch große Zeiträume voneinander getrennt sind. Der Historiker wird monierend daran erinnern, dass das Danielbuch vermutlich erst im 2. Jh. v. Chr. verfasst wurde, also in einer Zeit, als es die Babylonier selbst und auch die Siegermächte über Babylon schon längst nicht mehr gab. Aber die Erinnerung an die schreckliche Besatzungszeit blieb im Volk erhalten und ließ sich durch solche Erzählungen weiter aufrechterhalten. Die in den Daniel-Nachträgen dargestellte Szene des Habakuk mit Daniel in der Löwengrube



Abb. 55: Ezechiel als Begleiter der Kreuzigungsszene, Auszug aus Abb. 54.



Abb. 54: Wurzel Jesse, um 1230. Zentrales Chorfenster mit der Kreuzigungsszene, St. Kunibert, Köln.



Abb. 56: Habakuk als Begleiter der Kreuzigungsszene, Auszug aus Abb. 54.

könnte eine (von vielen) Erzählungen sein, die diesen Zweck verfolgten, um zugleich zu betonen, dass Gott den Gerechten rettet und die, die ihn lieben, nicht im Stich lässt (Dan 14,38). Gewiss sind solche diachronen Fragestellungen zuerst Aufgabe der Bibelwissenschaft, wohingegen die Kunstgeschichte eher in der Lage ist, die Texte in ihrer Synchronie wahrzunehmen.

Das Thema „Auferstehung“ kann auch durch die Konstellation Habakuks mit Ezechiel ausgedrückt werden. So bildet im zentralen Chorfenster (Wurzel-Jesse) von St. Kunibert in Köln die Kreuzigungsszene den Mittelpunkt, die links von Ezechiel und rechts von Habakuk flankiert wird. Habakuk trägt das Spruchband „DEUS AB AUSTRO VENIET“ „Gott kommt vom Süden“ (Hab 3,3) und Ezechiel „DOMINUS SOLUS IN DIE ILLA“ „Der Herr wird an jenem Tag allein (erhöht werden)“, ein Zitat aus Jes 2,11.17! Das Zitat aus Hab 3,3 greift die bei den Kirchenvätern beliebte christologische Deutung des Habakuk-Hymnus auf, während das Jesaja-Zitat die prophetische Drohbotschaft vom „Tag JHWHs“ aufgreift.³²



Abb. 57: Biblia pauperum, S. 25. Blockbuchausgabe, Dresden SULB, Mskr. Dresd.g.152.d.



Abb. 58: Biblia Pauperum – typologische Bildseite mit Kreuzigung, 1370. Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.germ. 20, fol. 14r.

Daneben begegnet die Konstellation Habakuk mit Hiob. Die Kreuzigungsszene in der Armenbibel (Biblia Pauperum, Dresdner Ausgabe) bildet das Zentrum der Darstellung. Diese Szene wird komplettiert durch die Zuordnung zweier alttestamentlicher Propheten, unten links Hiob mit dem Schriftband „Numquid capies

³² Dazu vgl. Beck, Art. Tag Jahwes (AT), bes. S. 5: „Der „Tag JHWHs“ zielt auf die Erniedrigung alles hochmütigen menschlichen Gebarens, desillusioniert vermeintlich menschliche Größe und verdeutlicht die Souveränität und Überlegenheit JHWHs“.

leviathan hamo“ nach dem Text der Itala: „ob du wohl den Leviathan mit dem Haken greifen kannst?“ (Hiob 40,20)³³ und rechts Habakuk mit dem Schriftband „Cornua i(n) manibus ibi abscondita est for(titudo) eius“, „(sein Glanz wird wie Licht sein) Hörner in seinen Händen, dort ist seine Tapferkeit verborgen“ (Hab 3,4). Wenn auch sicher der Text des Schriftbandes entscheidend ist, so mag doch bei Hiob auch daran gedacht sein, dass dieser Weise durch den vorhexaplarischen LXX-Zusatz in Hiob 42,17a als ein Mensch charakterisiert ist, den der Herr einst von den Toten auferwecken werde.³⁴

Eine ähnliche Juxtaposition – nun aber Habakuk und Jona – bietet die Biblia Pauperum aus der Bayerischen Staatsbibliothek München. Auch sie will den Gedanken der Auferstehung verdeutlichen.

Eine weitere Juxtaposition – nun Habakuk und Baruch – bietet das Kuppelreliquiar aus dem Welfenschatz, auf dem links vom Gekreuzigten Jona und Baruch, rechts Habakuk und Joel dargestellt sind. Baruch trägt das Schriftband „PO(st) H(aec) I(n) T(er)RIS VIS(us) E(st) (et) C(um) H(ominibus) (conversatus est)“ „Danach ist er auf Erden gesehen worden und hat sich bei den Menschen (aufgehalten)“ (Bar 3,38)³⁵, womit ursprünglich die Weisheit, nun aber das fleischgewordene Wort Jesus Christus gemeint ist. Habakuk zeigt das Schriftband „D(OMI)NE AUDIVI AUDI(TIO)NEM“ (Hab 3,2) und spielt damit wieder auf den christologische gedeuteten Hymnus Hab 3 an.



Abb. 59: Kuppelreliquiar aus dem Welfenschatz, Köln, 1180–1200. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Ident.Nr. W 15.

³³ Hiob 40,25 im MT.

³⁴ Dazu vgl. Kepper / Witte, Job, 2048; vgl. dazu Schnocks, Rettung, 43f.51f.

³⁵ Die Stelle spielt auf die Schöpfungstätigkeit Gottes an, der Jakob und seinem geliebten Israel Erkenntnis verliehen hat, die von nun an unter den Menschen wohnt (so der hebr. Text). In der Forschung wird allgemein für die LXX und für die Vg eine christliche Interpolation angenommen, wenn hier nun anstelle der präexistenten Weisheit an die Inkarnation Christi gedacht wird; vgl. dazu Gäbel / Kraus, Baruch, 2825.

(4) Eucharistie

Allenthalben wurde deutlich, dass der Speise, die Habakuk dem Daniel nach Babylon überbringen sollte, in der Kunstgeschichte besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Auch wenn sie nur ein beiläufiges Accessoire darstellte, konnte man in ihr doch einen alttestamentlichen Vorläufer des eucharistischen Brotes sehen. Diese Deutung fügt sich hervorragend ein in die Gestaltung des Chorraumes mittels dreier Langfenster in der dem heiligen Franziskanermönch, Kardinal und Kirchenlehrer Bonaventura (da Bagnoregio, 1221–1274) geweihten Kirche in Remscheid-Lennep. Die Fenster wurden 1965 von Prof. Wilhelm Geyer, Ulm, einem wichtigen Künstler des „Expressiven Realismus“ und Gestalter des Piusfensters im Kölner Dom, entworfen und sind inhaltlich ganz auf das eucharistische Opfer auf dem Altar im Chorraum konzentriert. Die Motivfolge beginnt jeweils unten mit Szenen aus dem Alten Testament aufsteigend hin zum Neuen Testament. Das zentrale Fenster konzentriert sich auf das Abendmahl und das Kreuzesopfer, die sich beide auf das Opfer des Moses am Sinai und auf das Passahmahl der Israeliten stützen. Der Vierpass im Fenstergiebel zeigt das Lamm Gottes. Das linke Fenster geht aus vom Manna in der Wüste, führt aufwärts zum Dankopfer des Noach nach der Sintflut, weiter zur Hochzeit zu Kana, zur Ehernen Schlange und zum Isaakopfer; die beiden oberen Spitzbögen zeigen Johannes den Täufer, der auf Jesus verweist.

Das rechte Fenster konzentriert sich ebenfalls auf die Opferthematik, betont nun jedoch besonders die Bedeutung des Brotes. Die Darstellung setzt im unteren Register ein bei der „Entraffung des Habakuk“ (in Abb. 60 links unten) parallel zur Speisung des Propheten Elija durch einen Raben (1Kön 7,6), beide sinnigerweise vor blauem Hintergrund. Diese Juxtaposition darf als besonders gelungen gelten, da beide biblischen Szenen im Transport des überlebenswichtigen Brotes durch einen Engel oder Raben, – Daniel befindet sich in einer Grube, Elija in einer Höhle – und darin, dass beide Protagonisten Propheten sind, Gemeinsamkeiten aufweisen.

Darüber wird die Überbringung der Opfergaben durch Melchisedek an Abraham (Gen 14,18) dargestellt. Darüber wiederum findet sich die wunder-



Abb. 60: W. Geyer, 1965. Rechtes Chorraum-Fenster, St. Bonaventura, Remscheid-Lennep.

baren Brotvermehrung (Joh 6,1–13), die wie alle neutestamentlichen Szenen vor rotem Hintergrund dargestellt wird. Darüber zeigt uns der Künstler, wie Moses mit erhobenem Stab die Israeliten durch das Meer führt. Das verbindende Element zur Brotvermehrung ist der Gedanke der Rettung durch das Wunderwirken Gottes. Im scharfen Kontrast dazu wird der Blick weiter aufwärts zu den Opfern von Kain und Abel gelenkt. Im obersten Register schließlich finden sich dann die Szenen des Zusammentreffens Jesu mit den Emmausjüngern (Lk 24,13–55) und Jesus zusammen mit Petrus und Johannes (Joh 21,1–14). Im abschließenden Vierpass wird der Heilige Geist in Gestalt der Taube dargestellt, vielleicht als Rückbezug zum Raben des Elija gedacht.

Kehren wir noch einmal zurück zur Darstellung der „Ent-raffung des Habakuk“. Sie erschließt sich erst beim näheren Hinsehen und bei günstigem Licht: Der Engel, angedeutet durch eine Hand, umfasst den Haarschopf des Propheten, der stromlinienförmig in rasantem Flug durch die Luft nach Babylon getragen wird.

Mit ausgestreckten Händen (Demonstrationsgestus) trägt er das Brot zu Daniel, dessen Löwengrube am unteren Bildrand durch einen farblichen Wirbel lediglich angedeutet wird. Seine überwiegend rote Kleidung verbindet ihn mit den anderen alttestamentlichen Gestalten der drei Chorraum-Fenster, wohingegen die neutestamentlichen Gestalten weitestgehend in weißen Gewändern gehüllt sind.



Abb. 61: W. Geyer, Habakuk und Elija, 1965. Rechtes Chorraum-Fenster, St. Bonaventura, Remscheid-Lennep.



Abb. 62: W. Geyer, Emmaus, 1965. Rechtes Chorraum-Fenster, St. Bonaventura, Remscheid-Lennep.



Abb. 63: W. Geyer, Habakuk, 1965. Rechtes Chorraum-Fenster, St. Bonaventura, Remscheid-Lennep.

Eine Gesamtbetrachtung der drei Chorraum-Fenster könnte letztendlich ein wenig von der Philosophie des heiligen Bonaventura erahnen lassen: In seinem „Itinerarium mentis in Deum“ (Pilgerbuch der Seele zu Gott) beschrieb Bonaventura den Weg der Seele des Menschen zu Gott als ein Weg hin zum Urgrund allen Seins. Es ist ein Weg in die Entrückung, in der die Tätigkeit des Verstandes zur Ruhe gelangt und sich einzig der Betrachtung, der Schau hingibt. In der Tat sollen und können sich Beterin und Beter in der Betrachtung dieser von der Sonne zum Strahlen gebrachten Fenster einschwingen in das Geheimnis der göttlichen Eucharistie.

Dank

Ein herzliches Dankeschön ist mehreren Personen gegenüber zu entrichten: Frau Dr. Andrea Korte-Böger, Siegburg, war mir behilflich bei der Beschaffung eines Bildes aus der Siegburger Schatzkammer; Herr Bernhard Eder, Dollnstein, und seine Ehefrau gaben mir wertvolle Hinweise zu den Fresken in der Kirche von Dollnstein; Pfarrer i.R. Hans-Jürgen Roth, Remscheid, schenkte mir sein Buch „800 Jahre Gemeinde in Lennep. Von Sankt Jakobus zu Sankt Bonaventura“ mit wertvollen Betrachtungen zu den Fenstern; Detlef Forndran, Bonn, vermittelte mir viele kunsthistorische Einsichten und schließlich gilt mein besonderer Dank Klaus Koenen, der meinen ersten kunstgeschichtlichen Versuch mit großer Geduld betreut hat.

Literaturverzeichnis

- Beck, Martin, Art. Tag Jahwes (AT), in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2008.
- Bühler, Curt F., The Apostles and the Creed, *Speculum* 28 (1953), 335–339.
- Dietrich, Walter, Nahum–Habakuk–Zefanja (IEKAT), 2014.
- Fabry, Heinz-Josef, Habakuk / Obadja (HThKAT), 2018.
- Ders., Die Septuaginta als Kommentar – christlich und jüdisch?, in: C. Dohmen (Hg.), *Das Alte Testament und seine Kommentare, Literarische und hermeneutische Orientierungen*, SBB 81, 2021, 325–354.
- Gäbel, Georg / Kraus, Wolfgang, Das Buch Baruch, LXX.E II, 2011, 2815–2826.
- Gaillard de Sémaineville, Henri, Les plaques-boucles mérovingiennes ornées d'une croix encadrée par deux griffons: à propos d'une découverte date à Fleurey-sur-Ouche (Côte-d'Or), *Revue archéologique de l'Est* 59/2 (2010), 585–602.
- Hartmann, Peter W., Das große Kunstlexikon, 2005, Art. Mondsichelmadonna (https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/symbolische_repraesentationen/gemaelde_und_tragaltaere/tragaltaere/mondsichelmadonna/index.html)
- Jeremias, Gisela, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom, 1980.
- Kepper, Martina / Witte, Markus, Job. Das Buch Ijob/Hiob, LXX.E II, 2011. 2041–2126.
- Lauer, Ralf, Dreikönigenschrein: <https://www.koelner-dom.de/bedeutendewerke/dreikoenigenschrein-salomonseite>.
- Malbon, Elizabeth Stuthers, The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus, 1990.
- Paul, Jürgen, Art. Habakuk, in: LCI II, 205.
- Poser, Ruth, Das Ezechielbuch als Trauma-Literatur (VTS 154), 2012.
- dies., Art. Ezechiel / Ezechielbuch, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2021.
- Rösel, Martin, Übersetzung als Vollendung der Auslegung: Studien zur Genesis-Septuaginta, BZAW 223, 1994, reprint 2012.
- Schnocks, Johannes, Rettung und Neuschöpfung. Studien zur alttestamentlichen Grundlegung einer gesamtbiblischen Theologie der Auferstehung (Bonner Biblische Beiträge 158), 2009.
- Stephan-Kaisis, Christine, Zwei byzantinische Damen und das Gottesbild des Klosters Latomou in Thessaloniki: Neues zum Mosaik von Hosios David und der Ikone von Poganovo, Online: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5440/1/Stephan_Kaissis_Zwei_byzantinische_Damen_und_das_Gottesbild_des_Klosters_Latomou_2012.pdf (Übersetzung der Originalveröffentlichung in: Maria Panagiōtidē-Kesisoglu [Hg.], *Ē gynaika sto Byzantio: Iatreia kai technē; eidiko thema tu 26u Symposiu Byzantinēs kai Metabyzantinēs Archaialogias kai Technēs*, Athēna, 12–14 Maïu 2006; [stē mnēmē tēs Angelikēs Laïu], 2012, 87–105).
- Strobel, August, Art. Habakuk, in: RAC 13 (1986), 203–226.
- Wisskirchen, Rotraut, Zum Apsismosaik der Kirche Hosios David / Thessalonike, in: Stimuli (FS E. Dassmann), JAC.E 23 (1996), 582–594.
- Witte, Markus, Orakel und Gebete im Buch Habakuk, in: M. Witte / J.F. Diehl (Hgg.), *Orakel und Gebete. Interdisziplinäre Studien zur Sprache der Religion in Ägypten, Vorderasien und Griechenland in hellenistischer Zeit (FAT II/38)*, 2009, 67–91.
- Wittekind, Susanne, Heiligenviten und Reliquienschmuck im 12. Jahrhundert. Eine Studie zum Deutzer Heribertschrein, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 59 (1998), 7–28.
- Ziegler, Joseph, Ochs und Esel an der Krippe. Biblisch-patristische Erwägungen zu Is 1,3 und Hab 3,2 (LXX), *Münchener Theologische Zeitschrift* 3 (1952), 385–402.

Bildnachweise

- Abb. 1: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 2: Photo: Dr. Andrea Korte-Böger, Siegburg, Schatzkammer St. Servatius.
- Abb. 3: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 4: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 5: Aus: Wikimedia Commons, © public domain:
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Habacuc+e+Deus&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 6: Aus: Wikimedia Commons; © dalem, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 2.0 generic](#):
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siena-Duomo-detail.jpg?uselang=de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 7: Von der Datenbank Bildindex der Kunst und Architektur:
<https://www.bildindex.de/document/obj20884896> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 8: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 9: Aus: Wikimedia Commons; © Saiiko, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 3.0 unported](#):
[https://it.wikipedia.org/wiki/Zuccone#/media/File:Opera_del_duomo_\(FI\),_donatello,_abacuc_\(zuccone\),_1423-1435_dettaglio_02.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Zuccone#/media/File:Opera_del_duomo_(FI),_donatello,_abacuc_(zuccone),_1423-1435_dettaglio_02.JPG) (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 10: Aus: Wikimedia Commons; © Hans Peter Schaefer, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 3.0 unported](#):
https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Ernst_max_habakuk_d%C3%BCsseldorf.jpg (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 11: Aus: British Library:
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_28106_f001r (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 12: Aus: British Library:
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_14790_fs001r (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 13: Aus: Wikimedia Commons; © Joachim Köhler, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 3.0 unported](#):
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heilbronn-Kaethchenhaus-Habacuc.JPG> (Zugriff: 7.6.2022); vgl.: <https://diglib.library.vanderbilt.edu/act-imagelink.pl?RC=55718> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 14: Von der Datenbank akg-images: <https://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUQMP5EN.html> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 15: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 16: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 17: Aus: Wikimedia Commons; © Wolfgang Sauber, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 4.0 International](#):
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bergen_Marienkirche_-_Fresko_Propheten_1a.jpg (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 18: Von der Datenbank Bildindex der Kunst und Architektur:
<https://www.bildindex.de/document/obj21002014> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 19: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 20: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 21: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 22: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022); vgl. https://www.museumaargau.ch/fileadmin/museum-aargau/dokumente/05_kloster_koenigsfelden/01_standort/bildprogramm-glasfenster-kloster-koenigsfelden.pdf (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 23: Von der Datenbank urbanfile <https://blog.urbanfile.org/2019/12/25/milano-santambrogio-il-museo-diffuso-una-delle-piu-antiche-rappresentazioni-della-nativita/> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 24: Von der Datenbank museum-digital:westfalen: <https://westfalen.museum-digital.de/pdf/publicinfo.php?oges=10526&lang=de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 25: Aus: Wikimedia Commons; © Micheletb, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 4.0 International](#):
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chartres_49_-004.jpg?uselang=de (Zugriff: 7.6.2022)

- 7.6.2022)
- Abb. 26: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 27: Aus: Vatikanische Museen:
<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-doppio-registro/sarcofago-dei-due-fratelli.html#&qid=1&pid=1> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 28: Aus: Wikimedia Commons, © public domain:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus_of_Junius_Bassus_-_Cast_in_Rome.jpg (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 29: Von der Datenbank europeana <https://www.europeana.eu/en/item/22/1493> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 30: Musée d'Archéologie nationale: <https://musee-archeologienationale.fr/collection/objet/plaque-boucle-reliquaire-daniel-dans-la-fosse-aux-lions-0> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 31: Von der Datenbank Bildindex der Kunst und Architektur:
<https://bildindex.de/document/obj20853412> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 32: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 33: Von der Datenbank Biblissima:
<https://portail.biblissima.fr/fr/ark:/43093/iftdataeeb672f7b56a5050b58b414edccf005111f2860f> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 34: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 35: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 36: Von der Datenbank Heidelberger historische Bestände – digital <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg336/0260/image.info> und <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg336/0261/image.info> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 37: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 38: Von der Datenbank manuscripta, der Plattform für digitalisierte handschriftliche Quellen aus Schweizer Bibliotheken und Archiven: <https://www.e-manuscripta.ch/zuzneb/content/pageview/1233988> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 39: Von der Online Collection der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/990547> (Zugriff: 7.6.2022). Die Kölner Datenbank Prometheus (<https://prometheus.uni-koeln.de>) führt das Bild unter Philips Galle, Daniel in de Leeuwenkuil, 1565-1678, Rijksmuseum Amsterdam (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 40: Von der Datenbank Google Arts & Culture:
https://artsandculture.google.com/asset/daniel-in-the-lions-den/ggE_ZHxscNNGbA?hl=de (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 41: Aus: Wikimedia Commons, © public domain:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Kloster_St._Joseph_und_Habakuk#/media/Datei:0370_-_Siracusa_-_Duomo_-_Agostino_Scilla_-_Abacuc_porta_pane_a_Daniele,_Ritr._Juan_de_Torres_\(1657\)_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto,_15-Oct-2008.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Kloster_St._Joseph_und_Habakuk#/media/Datei:0370_-_Siracusa_-_Duomo_-_Agostino_Scilla_-_Abacuc_porta_pane_a_Daniele,_Ritr._Juan_de_Torres_(1657)_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto,_15-Oct-2008.jpg) (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 42: Aus: Wikimedia Commons; © Peter1936F, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 3.0 unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/):
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capella_Chigi_Bernini_Habakuk.jpg (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 43: Museum Belvedere, Wien: <https://www.belvedere.at/josef-ignaz-mildorfer> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 44: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 13.6.2022)
- Abb. 45: Aus: Wikimedia Commons; © GFreihalter, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 3.0 unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/):
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Troyes_Cath%C3%A9drale_Saint-Pierre-et-Saint-Paul_Baie_236_430.jpg?uselang=de (Detail) (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 46: Aus: Wikimedia Commons; © Jules & Jenny from Lincoln, UK, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 2.0 generic](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/):
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:York_Minster_Detail_of_Five_sister_lancets._\(15560443104\).jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:York_Minster_Detail_of_Five_sister_lancets._(15560443104).jpg?uselang=de) (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 47: Von der Datenbank akg-images: <https://www.akh-images.com/archive/Daniel-in-the-lions%E2%80%99-den-and-Habakkuk-2UMDHUHOYLAM.html> (Zugriff: 7.6.2022); vgl.

- auf der Datenbank The Victorian Web:
<https://victorianweb.org/art/illustration/german/schnorr/88.jpg> (ohne Kolorierung: Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 48: Aus: Wikimedia Commons, © public domain:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monastery_of_Latomou_01.jpg (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 49: Detail von Abb. 48
- Abb. 50: Aus: Wikimedia Commons; © Orjen, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 3.0 unported](#):
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Revers_Poganovo_Icon.JPG (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 51: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 52: Von der Datenbank Prometheus: <https://prometheus.uni-koeln.de> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 53: Aus: Wikimedia Commons, © public domain:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gothic_frescos_of_Sankt_Peter_und_Paul_\(Dollnstein\)?uselang=de#/media/File:Kirche_von_Dollnstein_im_Landkreis_Eichst%C3%A4tt,_Fresko_im_Chorraum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gothic_frescos_of_Sankt_Peter_und_Paul_(Dollnstein)?uselang=de#/media/File:Kirche_von_Dollnstein_im_Landkreis_Eichst%C3%A4tt,_Fresko_im_Chorraum.jpg) (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 54: Aus: Wikimedia Commons; © GFreihalter, Wikimedia Commons, lizenziert unter [Creative Commons-Lizenz, Attribution-Share Alike 3.0 unported](#):
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/K%C3%B6ln_St.Kunibert5241.JPG (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 55: Auszug aus Abb. 54
- Abb. 56: Auszug aus Abb. 54
- Abb. 57: Von der Datenbank Deutsche Digitale Bibliothek: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/5NEAWM5M7HELHO2DNQMGOHVSONUYBYZJ?isThumbnailFiltered=true&query=Kreuzigung+Biblia+Pauperum&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=5NEAWM5M7HELHO2DNQMGOHVSONUYBYZJ&lastHit=lasthit&hitNumber=1> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 58: Von der Datenbank Deutsche Digitale Bibliothek: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/GVAFCBMGNWKW63DDROCUL5BDQHL5O6AY> (Zugriff: 7.6.2022).
Vgl. <https://diglib.hab.de/wdb.php?dir=mss/35a-helmst&pointer=15> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 59 Stiftung Preußischer Kulturbesitz: <https://smb.museum-digital.de/singleimage?resourcennr=92825> (Zugriff: 7.6.2022)
- Abb. 60: Fabry, privat 5/2022
- Abb. 61: Fabry, privat 5/2022
- Abb. 62: Fabry, privat 5/2022
- Abb. 63: Fabry, privat 5/2022

Impressum

Herausgeber / Editors:

Prof. Dr. Brad Anderson, brad.anderson@dcu.ie

Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at

Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de

Prof. Dr. Martin O’Kane, m.okane@tsd.ac.uk

Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, C.H.C.M.VanderStichele@uvt.nl

„Bible in the Arts“ is a project of the German Bible Society.

„Die Bibel in der Kunst“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

www.bibelwissenschaft.de