

Die Geburt christlicher Porträts in antiken und modernen theologischen Kontroversen

[El origen de los retratos cristianos en antiguas y modernas controversias teológicas]

Tomasz POLAŃSKI

Jan Kochanowski University of Kielce
Übers. Gerhard Petersmann, Universität Salzburg
tomaszpolanski@yahoo.com

in memoriam
Patris Georgii Chmiel

Abstract: The icon painters have always held that their art has descended through generations from St. Luke and St. Nicodemus. The Greek, Syriac, Coptic and Latin literary sources make up a random selection of passages which refer to icons. They come mostly from documents of the Council of Nicea (787). Elliger's (1930) and Koch's (1917) studies have strongly influenced the discussions on icons over the past hundred years. At the same time the massive accumulation of archaeological evidence has been showing clearly that the individuals, who shared aniconic views, like Clement of Alexandria or Tertullian represented narrow learned circles of theologians. Eusebius' *Letter to Constantia* did not emerge among his writings until the 8th century (787). The vestiges of Epiphanius of Salamis' four writings which are critical of images also emerged during the iconoclast period (G. Ostrogorsky). As if running counter all the discussions on images of Christ engaging the Early Church, the *acheiropoietoi* showed Christians 'a true face' of Jesus, revealed in a miraculous way by the Christ Himself. The literary sources refer to two different traditions of the Edessan *acheiropoietos* (*Acta Thaddaei, Doctrina Addaei*), which is documented by the Syriac hymn on the Cathedral Church of Urfa (c.550). The

***Collectanea Christiana Orientalia* 14 (2017), pp. 127-149; ISSN-e2386-7442**

popularity of images in the 4th – 7th century would have been unthinkable without a long, earlier history.

Keywords: Early Christian and Byzantine art; Icons; Theological controversies; Edessa/Urfa; Council of Nicaea (787).

Resumen: Los pintores iconoclastas siempre han mantenido que su arte desciende a través de generaciones de Lucas y San Nicodemo. Las fuentes literarias griegas, siriacas, coptas y latinas ofrecen una selección de pasajes que hacen referencia a los iconos. Proviene principalmente del Concilio de Nicea (787). Los estudios de Elliger (1930) y Koch (1917) han marcado la discusión sobre los iconos a lo largo de los últimos cien años. Al mismo tiempo, la gran acumulación de restos arqueológicos ha ido mostrando que aquellos individuos con una visión anicónica, como Clemente de Alejandría o Tertuliano, representaban un círculo reducido de teólogos. La *Carta a Constancia* de Eusebio no surgió entre sus escritos hasta el s. VIII (787). Las huellas de los cuatro escritos de Epifanio de Salamina que son críticos con las imágenes también surgieron durante el periodo iconoclasta (G. Ostrogorsky). Y como si fuera contrario a todas las discusiones sobre imágenes de Cristo relacionadas con el cristianismo primitivo, el *acheiropoietai* mostró a los cristianos el “verdadero rostro” de Jesús, revelado de manera milagrosa por el propio Cristo. Las fuentes literarias hacen referencia a dos tradiciones diferentes sobre el *acheiropoietai* de Edesa (*Acta Thaddaei, Doctrina Addaei*), que ha sido documentado con el himno siriano de la iglesia catedral de Urfa (c.550). La popularidad de las imágenes en los siglos IV-VII no podría pensarse sin una larga y previa trayectoria histórica.

Palabras clave: Cristianismo primitivo y arte bizantino; iconos; controversias teológicas; Edesa/Urfa; Concilio de Nicea (787).

Folgt man den alten Traditionen christlicher Kirchen, war es der Heilige Lukas, der das erste Porträt der Muttergottes gemalt hat. Das Porträt wurde von der Kaiserin Eudokia während ihres Aufenthaltes im Heiligen Land 438/9 identifiziert. Dieses Ereignis steht in Zusammenhang mit dem Konzil von Ephesos, welches auch als *Marianisches Konzil* bekannt ist. Eudokia schenkte das Bild ihrer Schwägerin Pulcheria, welche ein Heiligtum in Konstantinopel begründete, wo die Marienikone ein Jahrtausend lang als Darstellung der *Madonna Hodegetria* verehrt wurde.

Diese Tradition der Protodarstellung Marias durch den Heiligen Lukas ist immer auch von späteren Ikonenmalern selbst aufrechterhalten worden. Sie glauben, dass ihre eigene Kunst sich durch Generationen von christlichen Künstlern von ihren Meistermalern, dem Heiligen Lukas und dem Heiligen Nikodemus, herleitet. Noch die Gelehrten und Priester am Konzil von Nicäa 787 vertraten die Meinung, dass Porträtbilder, Ikonen, eine lange Geschichte hatten, die in der Zeit der Apostel begann.

Die griechischen, syrischen, koptischen oder lateinischen Textpassagen, welche sich auf die frühesten christlichen Porträtdarstellungen beziehen, machen eine zufällige Auswahl aus, eine Art *silva rerum*, eine merkwürdig konfuse Anthologie, wenn man sie aus chronologischer, geographischer, oder historisch – literarischer Perspektive betrachtet. Sie kommen zumeist von den Dokumenten des zweiten Nikäischen Konzils, dem *Nicenum Secundum* (787), her. Die Väter dieses Konzils verdienen Lob für ihre arbeitsreichen Anthologien, aber andererseits war ihre Auswahl nur eine fragmentarische Selektion aus einer einst riesigen originalen Bibliothek von Texten. Sie ist noch teilweise gegenwärtig in den Zitaten von Andreas von Kreta oder aus den einst existierenden eigenen Schriften des Leontius von Neapolis auf Zypern, Hypatius von Ephesus, und Stephanus von Bostra über Ikonen, die in ihrer ursprünglichen Form, wie es scheint, für immer verloren sind.¹ Die

¹ N. Baynes, „The Icons before Iconoclasm“, *Harvard Theological Review* 44 (1951), S. 93-106; P. Alexander, „Hypatius of Ephesus: A Note on Image Worship in the Sixth Century“, *Harvard Theological Review* 45 (1952), S. 177-184; N. Gendle, „Leontius of

Textausschnitte, die wir noch zu unserer Verfügung haben, sind wie die sprichwörtlichen *rari nantes*, als Treibgut gerettet aus dem *gurgite vasto* von Zeit, Zerstörung und Vergessen.

In ihrem gemeinsam verfassten Aufsatz über die koptischen Ikonen rufen L. Langen und H. Hondelink² zwei Parteien in Erinnerung, die sich bezüglich der Entstehungsfrage schon in den frühen christlichen Kirchen gebildet hatten: Gegner einer frühen Entstehungszeit und Verteidiger. Das ist eine extrem simplifizierte Darstellung, aber eine nützliche, auch für unsere moderne Diskussion. Zwei Studien deutscher Byzantinisten haben die Diskussion der letzten hundert Jahre stark beeinflusst. Sie sind heute noch spürbar: W. Elliger's *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten* (1930) und H. Koch's *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen* (1917). Sie haben die frühen christlichen und die frühen byzantinischen literarischen Quellen aus der Perspektive des späteren Byzantinischen Ikonoklasmus, des byzantinischen Bildersturmes interpretiert. Etwa eine Generation später hat E. Kitzinger (1954) über die anikonische, bilderlose Phase des frühen Christentums geschrieben, um hinzuzufügen und klar zu machen, dass zumindest untergründig immer ein möglicher Ikonoklasmus tatsächlich in der ganzen Geschichte des Christentums in den Jahrhunderten bis zum staatlich verordneten, offiziellen Bildersturm im 8. Jahrhundert vorhanden war. In der selben Studie *Cult of Images before Iconoclasm* (1954) schrieb Kitzinger von „the radical rejection of the visual arts by the primitive church“.³

W. Felicetti-Liebenfels folgt in seinem Buch *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei* (1956), einem Werk, das ich persönlich sehr bewundere, der bereits dargelegten Meinung von Koch und

Neapolis: A Seventh Century Defender of Holy Images“, *Studia Patristica* 18 (1985), S. 135-139; T. Polański, *Christian Art in Oriental Literatures: Greek, Syriac and Coptic Sources from the 4th to the 7th Century*, «Grazer Beiträge: Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft» Supplementband XV (Salzburg-Horn: Verlag F. Berger & Söhne, 2013), S. 57-64.

² L. Langen & H. Hondelink, „Icons, Coptic“, in A. Atiya (Hg.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 4 (New York, 1991), S. 1277.

³ E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age before Iconoclasm“, *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1945), S. 83-160, spez. S. 89.

Elliger, sogar gegen die inzwischen aufgetauchten Fakten archäologischer Forschung. Felicetti-Liebenfels argumentierte ebenfalls, dass das frühe Christentum bilderlos, anikonisch war, was angeblich durch die literarischen Quellen bestätigt wird.⁴ Die Entdeckung von Bildern auf den Mauern des christlichen Heiligtums in Dura Europos wäre eine Ausnahme, so fügte er hinzu, offensichtlich unfähig, die neue Realität vom Vorhandensein frühchristlicher Bilder zu akzeptieren, welche Folge einer neuen Entdeckung war.⁵

Immer wieder werden Aussagen strapaziert, wie es gäbe „keine geschriebenen Quellen über Ikonen in der Zeit der Apostel“,⁶ dass das Fehlen einer literarischen Erwähnung aus der Zeit vor dem Jahr 300 den Verdacht vom Fehlen der Existenz von christlichen Bildern – außer der von lakonischen und hieroglyphischen Symbolen – nährt.⁷ In diesem Kontext führen byzantinische Kunsthistoriker Abbildungen des Guten Hirten auf Vasen an, die Tertullian erwähnt, oder einige rätselhaften Zeichnungen christlicher Provenienz auf Siegel, die Klemens von Alexandria bezeugt.⁸ Eine derartige sporadische, rätselhafte und zufällige Evidenz kann nicht das Gesamtbild eines anikonischen frühen Christentums ändern, ein Bild, welches nicht zuletzt durch einen so prominenten Autor wie Tertullian und seiner Schrift *De idololatria* geschärft wurde. Neben Klemens von Alexandria ist in diesem Zusammenhang auch Minucius Felix mit seinem radikal anikonischen *Octavius* zu nennen. „*It was not before the second half of the 4th century that any writer began to speak of Christian pictorial art in positive terms*“, bemerkt Kitzinger.⁹

Diese Auffassung eines bilderlosen frühen Christentums wurde 1977 durch Sister C. Murray in ihrem brillianten Artikel über „*Art and*

⁴ W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklinge, unter Berücksichtigung der Maniera greca und der italo-byzantinischen Schule* (Olten-Lausanne: Ursgraf-Verlag, 1956), S. 11.

⁵ W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, S. 12.

⁶ L. Langen & H. Hondelink, *CE* 4, S. 1277.

⁷ E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age“, S. 86.

⁸ E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age“, S. 86, n. 6; H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1917), S. 9f.; W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten* (Leipzig: Diet. Verlag, 1930), S. 28f.

⁹ E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age“, S. 86.

Early Church“ und durch P. Finney’s Buch *The Invisible God. The earliest Christians on Art* (1994) stark erschüttert. Murray verteidigte lebhaft die frühen christlichen Schriftsteller, indem sie argumentierte, dass es niemals ein wirkliches Bilderverbot in der frühen Kirche gegeben habe, und dass die Divergenz zwischen Kunst und Literatur nur zufällig und trügerisch sei. Natürlich sei es wahr, dass die Ikonoklasten glaubten, in der frühen Kirche habe es Bilderfeindlichkeit gegeben, aber das impliziere nicht automatisch - so Murray- dass es auch in der Realität so gewesen sei.¹⁰

Ich für meinen Teil glaube nicht, dass wir eine deutliche und klar formulierte Alternative von einer zügellosen Feindseligkeit gegen Kunst im Allgemeinen und zu Ikonen im Besonderen bei den christlichen Autoren der Frühen Kirche einerseits, und eine Billigung oder zumindest Toleranz für die visuellen Künste und Ikonen andererseits vor uns haben. Sicherlich mag man das Zweite Gebot, wenn wir es literarisch lesen, verstehen als ein klares und kompromissloses Verbot für künstlerische Betätigung. Aber, in Kontrast zu dieser Interpretation, zeigen die frühe christliche Kunst und die Kunst der jüdischen Synagogen, der Friedhöfe und Katakomben, dass dieses Verbot Jahrhunderte lang moderate Interpreten gefunden hat, und dass bei der großen Zahl der Ausgrabungen, diese nicht gerade selten waren. Die inzwischen massiv angewachsene archäologische Evidenz zeigt mehr und mehr, dass Persönlichkeiten wie Klemens von Alexandria, Tertullian oder Minucius Felix eher enge und isolierte Zirkel von Intellektuellen und Theologen repräsentierten. Ein vergleichbares Phänomen wurde von E. Goodenough in seiner voluminösen Studie über die jüdische Kunst in der griechisch-römischen Welt (vol.1-13, 1953-1968) entdeckt und aufgezeigt: Goodenough konnte überzeugend die Diskrepanzen darlegen zwischen Talmudischen Judaismus, wie wir ihn aus den literarischen Quellen kennen, wo kein Raum für Jüdische Kunst zu finden ist, und dem Reichtum der archäologischen Evidenz, welche

¹⁰ C. Murray, „Art and the Early Church“, *Journal of Theological Studies* 28 (1977), S. 303-343, spez. S. 343.

die jüdische Kunst in der griechisch-römischen Welt als einen blühenden Zweig der antiken jüdischen Kultur erweist.¹¹

Klemens von Alexandria, Tertullian oder Minucius Felix haben Ansichten geteilt, die in mehr oder weniger isolierten intellektuellen Zirkeln umliefen, gleich wie es jüdische Rabbis in der Talmudischen Periode taten, während in derselben Zeit die Aura der Verehrung immer Ikonen umgaben seit dem Beginn der christlichen Geschichte. Es konnte gar nicht anders sein, weil die figürlichen Künste, wie Musik und Tanz, immer die Menschheit als tiefer Ausdruck menschlicher Natur begleiteten, tief eingebettet in die Anthropologie des *homo sapiens*. Da muss es Maler und Bildhauer gegeben haben, auch andere geschickte und talentierte Personen, wie Holzschnitzer oder Juweliere, unter den Christen vom Anbeginn des Christentums an. Maler sind von Gottes Gnaden geboren, kein Theologe kann entscheiden wann und wo. Die Legende vom Heiligen Lukas, dem Ikonenmaler, oder von König Abgar's Jesusporträtisten Channan muss grundsätzlich wahr sein. Es muss schon früh Bilder, gemalt von Christen, gegeben haben, auch wenn sie nicht literarisch erwähnt wurden.

Wir finden in der Frühen Kirche aber auch jene, die Bilder und Kunst überhaupt akzeptierten, ja sogar christliche künstlerische Betätigung und Kreativität bewunderten und ermutigten. Asterius von Amasea, Gregor von Nyssa oder Paulinus von Nola mögen in diesem Kontext erwähnt werden. Die Chronologie darf allerdings nicht übergangen werden. Christliche Autoren sollten nicht einfach aufgelistet werden. Es muss eine Unterscheidung getroffen werden zwischen denen, die als sozusagen *outlaws* leben mussten in beständiger Gefahr, in Misstrauen und Verachtung, gehasst von der Gesellschaft, bald gejagt wie Wild mit der Zustimmung des Gesetzes, bald zögernd toleriert wie Tertullian, Tatian, Cyprian der Märtyrer, und Origines. Auf der anderen Seite die Bischöfe des 4. Jahrhunderts wie Gregor von Nyssa und andere Autoritäten oder zumindest Männer versehen mit einem gewissen Grad von exekutiver Macht (Asterius von Amasea, Paulinus von Nola). Natürlich nehmen Leute aus dem

¹¹ S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World. Toward a New Jewish Archaeology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), S. 35-52.

Untergrund andere, radikalere Haltungen ein als in der Gesellschaft geachtete Personen.

Ich möchte mich nun auf zwei Autoren konzentrieren, die auf christliche Kunst in der frühen post - nicänischen Zeit in ihren Schriften Bezug genommen haben: Eusebius von Caesarea Maritima (264/6 – 339/40) und Epiphanius von Salamis (310/20 – 403).

Für den Leser von Eusebius' Werken einerseits und seinen Kritikern andererseits ist manches verwirrend. So bezeichnete ihn Nikephorus in seiner *Byzantinischen Geschichte* (19, 3) als einen εἰκονομάχος. Diese Bezeichnung setzte sich durch und blieb ihm erhalten.¹² Eusebius machte aber einige Aussagen über die zeitgenössische christliche Kunst. In seiner *Kirchengeschichte* finden wir eine Beschreibung der Bronzegruppe von Christus von Panyas (*HE* 7, 18). Er hinterließ auch eine Beschreibung der Apostelkirche in Konstantinopel (*VC* IV, 58ff., 70ff.), des Oktogon in Antiochia (*VC* 3, 50), der Geburtskirche in Bethlehem (*VC* 3, 41) und der Anastasis Basilica, der Auferstehungskirche in Jerusalem (*VC* 26 ff.). Seine Rede, die er zu den Eröffnungsfeierlichkeiten der Kirche von Tyros schrieb, schließt auch eine *ecphrasis* der Kirche mit ein (*HE* 10, 4,37 ff.), welche zu einer traditionellen Formel für christliche Rhetorik wurde. Eusebius kann sicher als der erste christliche Verfasser von *ecphraseis* angesehen werden und er wird als solcher auch tatsächlich von jenen angesehen, die sich mit Kunstbeschreibungen befassen.¹³ Eusebius stand in naher Beziehung zu Konstantin, zu jenem Kaiser also, der zu einem der größten Patrone in der Geschichte der Christlichen Kunst wurde, und Gründer von vielen monumentalen Kirchen und Martyria im Heiligen Land, in Konstantinopel und in Rom war. Können Sie sich einen Sekretär eines Kaisers vorstellen, der sich selbst zu einem Schützer und Förderer christlicher Kunst stilisierte, welcher den darstellenden Künsten feindlich gesinnt war? Es war Eusebius, der die *Oratio*

¹² J. Augusti, „Analekten zur christlichen Kunst-Geschichte aus den Schriften der Kirchenväter“ in *Beiträge zur christlichen Kunst-Geschichte und Liturgik* 1 (Leipzig: Dyksche Buchhandlung, 1841), S. 131f.; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, S. 13; W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern*, S. 47f.; E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age“, S. 86, n. 6.

¹³ A. Hohlweg, „Ekphrasis“, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 2 (1967) S. 33-75; G. Downey, „Ekphrasis“, in *Reallexikon für Antike und Christentum* (1959) S. 921-944.

tricennalis (Laus Constantini 1-10) zu Ehren Kaiser Konstantins verfasste und eine panegyrische *Vita Constantini* schuf. Doch gibt es auch einen interessanten Brief unter den Schriften des Eusebius, adressiert an die Kaiserin Constantia (*Ep. Ad Const.* PG 20, 1545-1550), in welchem er ihre Verehrung von Christus – und St. Paul – Ikonen kritisierte, wobei er sich auf das 2. Gebot berief.

Die Authentizität dieses Schreibens ist immer von einigen Gelehrten verteidigt worden. Wiewohl Augusti die Echtheit des Briefes für gegeben ansah, bemerkte er doch, dass Eusebius beinahe nichts über figurale Dekoration in Kirchen schrieb, die von Konstantin und Helena gegründet worden waren. Konsequenterweise meinte Augusti, dass Eusebius eher anikonische Ansichten teilte.¹⁴

Der *Brief an Constantia* des Eusebius taucht erst im 8. Jahrhundert in den Akten des Konzils von Nicäa 787 auf. Vor langer Zeit hat Petarius im 19. Jahrhundert darauf aufmerksam gemacht, dass der Brief an Constantia nicht den Stil des Eusebius aufweist.¹⁵ Heute können wir sagen, dass die *Epistula ad Constantiam*, der Schwester Kaiser Konstantins, ein Werk unbekanntes Datums und unbekannter Autorschaft ist und erst nach Eusebius einmal seinem Werk eingefügt wurde. Es ist wohl ein Dokument aus der Zeit des Ikonoklasmus, in der Argumente für und gegen bildliche Darstellungen um jeden Preis angeführt wurden.

In einem *Brief an Kaiser Theodosius* unter dem Namen des Epiphanius (der Verfasser ist wahrscheinlich ein anonymes ikonoklastisches Fälscher aus dem 8. Jhd.) wird dem Kaiser geraten: „die Bilder der Apostel oder Propheten oder unseres Herrn Jesus Christus sollten gesammelt werden aus den Kirchen, Baptisterien, Kapellen und Martyrien, und die Wände sollten weiß gewaschen werden (τὰ δὲ ἐν τοίχοις διὰ χρωμάτων λευκανθῆναι)“ (Hennephof

¹⁴ J. Augusti, „Analekten zur christlichen Kunst-Geschichte“, S. 134.

¹⁵ J. Augusti, „Analekten zur christlichen Kunst-Geschichte“, S. 131; J. Ulrich, „Eusebius von Cäsarea“, in S. Döpp & W. Greelings (Hg.), *Lexikon der antiken christlichen Literatur* (Freiburg-Basel-Wien, 2002), S. 244: ‘Die Frage der Haltung des Eusebius zu den Bildern muss offen bleiben, seitdem die Authentizität des Briefes an Konstantins Schwester Constantia (*ep. Contant.*) mit gewichtigen Gründen bestritten worden ist.’

111-118; hier: Ostrogorsky IV, 27; Holl 29,30).¹⁶ In einem anderen *Brief an den Bischof Johannes von Aelia* wird erzählt, wie ein Vorhang – mit bildlichen Darstellungen von Christus und einem Heiligen – in der Kirche von Anautha in Palaestina heruntergerissen wurde. Auch dies wird dem Epiphanius zugeschrieben. Im Brief an Theodosius heißt es: τὴν εἰδωλολατρείαν ἐν τῷ κόσμῳ τῇ ἑαυτοῦ κακοτεχνία ὁ διάβολος ἐμηχανήσατο – die Bilder sind Idololatrie (Götzenbilder) verfertigt vom Teufel (Hennepf Hof 111).¹⁷

Die insgesamt 4 unter dem Namen des Epiphanius laufenden Schriften, die Spuren einer Bilderkritik aufweisen, stammen alle aus späterer ikonoklastischer Zeit des 8. Jahrhunderts. G. Ostrogorsky, einer der besten Kenner dieses Schrifttums, verweist auf das *Inkarnations-Argument*, das heißt, dass Christus bildlich dargestellt werden dürfe, weil er Mensch geworden ist. Dieses Argument ist ein sehr spätes Argument, es stammt aus der Diskussion des 8. Jahrhunderts, in den theoretischen Glaubensdiskussionen des 4. und 5. Jahrhunderts taucht es nicht auf. Ostrogorsky meint, es wäre zu früh für solche Argumente gewesen: „Man würde sich aber sehr täuschen, wenn man annehmen wollte, dass Christologie und Bilderfrage in der orthodoxen Kirchenliteratur stets miteinander verbunden wurden. Vielmehr tritt diese Verbindung verhältnismäßig spät auf und kann relativ genau datiert werden...“¹⁸ Weiters Ostrogorsky: „Selbst in der von Bischof Leontios von Neapolis auf Zypern verfassten Schrift... in der offenbar alle Argumente für die Bilder, die der Verfasser überhaupt kannte, verwertet worden sind, finden wir kein einziges Argument christologischer Art. Leontios hat aber in der Mitte des 7. Jahrhunderts gelebt. Er ist erst nach der Thronbesteigung Kaiser Konstans 641 gestorben. Aus dem Gesagten ist ersichtlich, dass wir die Möglichkeit haben, mit einer relativ großen Genauigkeit die Zeit zu bestimmen, in welcher zum ersten Mal in der christlichen Literatur Bilderfrage und christologische Dogmatik

¹⁶ C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, «Sources and Documents» (Toronto: University of Toronto Press, 2004), S. 42.

¹⁷ B. Altaner & A. Stuiber, *Patrologia*, übers. P. Pachciarek (Warszawa, 1910), S. 426-429; lateinische Übersetzung: Hieronymus, *Ep. ad Johannem* 8-9, CSEL, S. 410.

¹⁸ G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte der byzantinischen Bilderstreites* (Breslau-Wrocław, Neu. Amsterdam: 1964), S. 79.

miteinander verbunden wurden; und zwar ist dies etwa dreihundert Jahre nach Epiphanius geschehen.“¹⁹

Ich möchte jetzt mein Augenmerk auf die Christus-Ikonen richten. Messianische Passagen im Alten Testament sind verantwortlich für einen Strom der Tradition von Christus-Porträts. Die Beschreibung des Isaiah vom erwarteten Messias ist das Bild eines Mannes, „der keine schöne und edle Gestalt hat, so dass wir ihn anschauen mochten... Er wurde verachtet und von den Menschen gemieden, ein Mann voller Schmerzen, mit Krankheit vertraut. Und wir verbargen unsere Gesichter vor ihm. Er war verachtet und wir fanden keinen Gefallen an ihm“ (Is. 53, 2ff., vgl. Ps.22,7).²⁰ Wir finden diese Tradition noch bei Johannes Chrysostomus Christus ὑβριζόμενος, καταφρονοῦμενος, ἐλαυνόμενος, διωκόμενος (PG 55, 185).²¹ In seinem Kommentar zu Psalm 44 reinterpretiert Johannes Chrysostomus die Tradition ausgehend von Isaiah, der als ἄτιμον, ἐκλείπτον παρὰ τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων dargestellt wird, und erklärt sie als Metapher von Jesus' niederer Geburt. Seine Jünger waren nicht Philosophen, sondern nur Fischer oder Zollbeamte. Christus selbst, so Johannes Chrysostomus nach Ps.44, war ὡραῖος κάλλει παρὰ τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων – von allen Menschen der schönste. Ein schöner, ein wohlgestalteter Christus, voll des Lichtes, der Christus der Verklärung (der Verwandlung), ein Licht, das in der Dunkelheit leuchtet (*lux in tenebris*), würde eine der kreativsten Inspirationen in der Frömmigkeit der byzantinischen Ikonen bestätigen. Theodorus Anagnostes erzählte eine Anekdote über Gennadius, den Patriarchen von Konstantinopel, der wie durch ein Wunder die Hand eines Malers heilte, die nach der blasphemischen Wiedergabe des Gesichtes von Jesus als Gesicht des Zeus gelähmt

¹⁹ G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte der byzantinischen*, S. 80.

²⁰ G. Dagron, „Holy Images and Likeness“, *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), S. 28; L. Uspianski, *La theologie de l'icône dans l'Église orthodoxe* (Paris: Editions du Cerf, 1980), S. 19; Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes* (Paris: E. Thorin, 1879), S. 47f.

²¹ Auch Justinus, *Dial.cum Tryphone* 14 und 49, PG 6, 584; *Acta Thomae*, Lipsius, Bonnet, II, 2, 162; „Jesus“ in *DACL* VII, 2, 23-2400; G. Dagron, „Holy Images and Likeness“, S. 28.

war.²² Johannes von Damaskus fügte hinzu, dass der Maler das Haar des Kopfes so gemalt habe, dass das Gesicht gänzlich unbedeckt erschien, in derselben Weise wie Schulbuben Zeus zeichneten.²³ In dem Exzerpt von Theophanes' *Chronographia* sagt Theodorus, dass das Bild von Christus mit kurz geschnittenem und lockigem Haar authentischer sei. In der frühen Tradition erscheint Christus tatsächlich häufig als ein junger Knabe oder als Kind, zum Beispiel in der *Apostelgeschichte* bei *Andreas und Matthäus* 18, *Johannes* (88) und als schöner Knabe in den *Akten des Matthäus* 93.²⁴

Diese verwirrende Verschiedenheit des Gesichtes des Messias, wie sie in der literarischen Tradition auftritt, ist ebenfalls in der archäologischen Evidenz vorhanden. Das hat zu langen Diskussionen in der modernen Forschung geführt, zu einer faszinierenden Suche nach dem „wahren Gesicht“ des Erlösers. W. Visser gab eine Übersicht über das Problem in seiner gründlichen Studie *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Zeit* (Bonn, 1934). Schultze glaubte, die Repräsentation des Guten Hirten und Christus geschehe unter dem Einfluss der paganen, heidnischen Kunst. Er hatte die Bilder eines Knaben im Gedächtnis mit kurzgeschnittenem Haar oder mit langem lockigen Haar.²⁵ Es wurde ebenfalls beobachtet, dass die Malerei in den Katakomben und die frühen christlichen Sarkophage diesen Typ der Christuserscheinung dem Bild des Christus als Erwachsenen

²² Theodorus Anagnostes, *h.tr.*1, 15, 9 (PG 86, 173); G. Dagron, „Holy Images and Likeness“, S. 29; W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Zeit* (Bonn, 1934), S. 73; Theophanes Confessor, *Chron.*, Hg. de Boor, I, 112, S. 29-32.

²³ Johannes von Damascus, *Excerpta* (PG 86, 221); E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Leipzig, 1899), S. 107**f.

²⁴ *Acta Joannis* 88, Lipsius-Bonnet 2,1 S. 194; W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 194; *Acta Andreae, Matth.*18, Lipsius-Bonnet 2,1, S. 87; W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 127; *Acta Petri et Andreae*. 2, und S. 117 (ein schönes Kind); *Acta Thomae*, Lipsius-Bonnet, *suppl. cod. apocr.i.*, S. 80; W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 129; *Acta Matth. I*, Lipsius-Bonnet 2,1 S. 217-18; *Acta Matth.* und S. 219; und S. 232 (παίδιον εὐμορφον); S. 250; *Acta Petri* 5, S. 51; G. Dagron, „Holy Images and Likeness“, S. 25.

²⁵ W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 78.

vorzogen.²⁶ (Taf. 1). Ebenfalls wurde geglaubt, dass der kurzhaarige Christusknabe in Alexandria kreiert wurde, der langhaarige aber aus Anatolien stammte, während der bärtige Typ in Edessa oder in Jerusalem geschaffen wurde (J. Strzygowski).²⁷ (Taf. 2). J. Leroy sah zwei verschiedene Traditionen, die im Rabbula - Evangeliar, einer 586 im mesopotamischen Kloster Zaghba vom Mönch Rabbula in syrischer Sprache vollendeten Handschrift, dokumentiert sind: dort werden zwei Gesichter von Christus gemalt, ein *menschliches*, dreieckiges, mit kurzem Haar und Bart und ein *göttliches*, nach der Auferstehung charakterisiert mit langem Haar und einem in die Länge gezogenem Gesicht.²⁸

Epiphanius kritisierte diejenigen Maler, die Christus mit einem Bart darstellten, als ob er ein Nazarener wäre (Holl fr.24). Wilpert sah im jungen Christus die „ewige Jugend des Gottmenschen“ repräsentiert und vermutete, dass die Zeit der Antoninen - Kaiser im 2. Jahrhundert, in der bärtige Männerporträts die Mode waren, die christliche Porträtkunst beeinflusste²⁹ (Taf. 3). Sogar Mitras - Bilder als mögliche Beeinflussung wurden vermutet (Dütschke).³⁰ O. Dalton trennte scharf zwischen dem jungen hellenistischen Christusbild und dem bärtigen Christus, der im Orient, in Persien und Edessa dargestellt wurde.³¹

Die frühen Porträts von Christus, Visser schrieb, waren symbolisch und unpersönlich, sie hatten die Repräsentation des Guten Hirten oder Orpheus im Sinn. Orpheus symbolisiert das Bezwingen

²⁶ W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 79f.

²⁷ W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 80; A. Baumstark, „Frühchristlich-palästinensische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung“, *Byzantinische Zeitschrift* 20 (1911), S. 190f. (über Strzygowski und seinen Christ); vergl. auch das Material gesammelt G. de Jerphanion, „La représentation de la croix et du crucifix aux origines de l'art chrétien“ in *La voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne* (Paris: Van Oest, 1930), S. 138-164.

²⁸ G. Dagron, „Holy Images and Likeness“, S. 29; J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque* (Paris: Geuthner, 1964).

²⁹ W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 81.

³⁰ W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 82.

³¹ W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 82f.

menschlicher Leidenschaften, die in die Körper der wilden Tiere verlegt sind, durch die Macht der Musik.³² Die Kunst in den Katakomben war notwendigerweise tief symbolisch. Daniel in der Löwengrube ist eine menschliche Seele gerettet vor dem ewigen Tod.³³ Oft ist es schwer, Christus in den Katakombenbildern zu identifizieren, wenn er neben Ezechiel oder Adam platziert ist, oder ihn von Moses in der Malerei in den Katakomben zu unterscheiden.³⁴ Visser schloss daraus, dass es niemals ein einziges, originales und wiederholt kopiertes Christusporträt in der frühen christlichen Kunst gab.³⁵ Das erinnert an Epiphanius. Er oder der hinter ihm stehende unbekannt Autor, der unter Epiphanius' Name schrieb, hatte wahrscheinlich recht, wenn er behauptete, dass die Porträts von Christus, der Jungfrau Maria und der Heiligen nichts mit ihrer wirklichen, realen irdischen Erscheinung zu tun hatten – und dass der langhaarige Christus, der bärtige, kurzhaarige Petrus und der kahle Paulus schlichtweg Erfindungen der Maler waren.³⁶

Wir kennen eine Anzahl von Christus-Ikonen, auf Holz gemalt, und einige spezifische literarische Bezugnahmen. Sie sind alle nicht früher als das 6. Jahrhundert. Christus mit St. Menas, mit weit geöffneten, starrenden Augen ist eine der ältesten. Es ist eine koptische Ikone, die man zwischen 580 und 600 datiert, welche jetzt in der modernen, faszinierenden koptischen Galerie des Louvre ausgestellt ist. Sie wurde im Kloster von St. Apollo in Bawit gefunden.³⁷ Ihre gedrunghenen Figuren und die in der Proportion zu ihren Körpern

³² W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 86; J. Strzygowski, „Das neugefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem“, *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins* 23 (1901); M. Avi-Yonah, *Art in Ancient Palestine. Selected Studies* (Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University, 1981), n. 133; M.-X. Garejou, „Orpheus“, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7 (1994), 7.1, 81-105; 7.2 Taf. 57-77; U. Possekel, „Orpheus among the Animals. A New Dated Mosaic from Osrhoene“, *Oriens Christianus* 92 (2008), S. 1-35.

³³ L. Uspienski, *Teologia ikony* (Poznań, 1993), S. 151.

³⁴ W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 28.

³⁵ W. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst*, S. 91.

³⁶ Synod von Hiereia 754, zitiert von Nikephoros, Hg. G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte der byzantinischen Bilderstreites*, S. 71-72, 24-26; G. Dagron, „Holy Images and Likeness“, S. 24.

³⁷ W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Taf. 29, S. 25; A. Effenberger, *Koptische Kunst* (Leipzig, 1975), Taf. 101.

großen Köpfe, der Bart in ihren Gesichtern und die hohen, runden Brauen sind charakteristisch für die lokale Werkstatt. Wir kennen auch eine große Christus - Ikone aus dem St. Katharinen-Kloster am Sinai, datiert ins 6. Jahrhundert, und eine Ikone Johannes' des Täufers in Kiew, die auch eine Christus-Ikone zeigt.³⁸ Die Ikone Johannes' des Täufers ist gemäß den Grundsätzen des klassizistischen Stils der Zeit Justinians gemalt. Die Christus - Ikone von St. Sergius und St. Bacchus von Kiew ist eine der ältesten; sie zeigt einen Syro-Palästinensischen Typ mit einem kurzen Spitzbart, welcher wahrscheinlich Abgar's *mandylion* Bild reflektiert.³⁹ Eine einzigartige Christusdarstellung kann auf dem Reliquiar von *Sancta Sanctorum* im Lateran gefunden werden: Christus ist in einem *kolobion* (ein Unterkleid mit kurzen Ärmeln) gekleidet, seine Füße ruhen auf einem *suppedaneum* (Fußschemel), seine Arme sind majestätisch ausgestreckt und ein goldener Schlüssel dekoriert seine Tunika. Dieser triumphierende Christus trägt die Insignien imperialer Macht.⁴⁰ Ein weiterer triumphierender Christus, der nach dieser imperialen Ikonographie gemalt ist, erschien zwischen den Heiligen Peter und Paul auf einem seidenen Vorhang in der Hagia Sophia in Konstantinopel (Paulus Silentarius, *Descriptio ambonis*, vv.755 - 805).⁴¹ Christus war in einem purpurnen Chiton gekleidet mit einem goldenen Pallium und hielt das Evangeliar.

L. Uspienski pries Ikonen als *theophanisch*. Sie sind aus dem historischen Kontext herausgehoben, enthalten nur ein Minimum an Hinweisen, um ein Ereignis oder ein göttlich reines Gesicht zu erkennen. Das Gesicht ist natürlich, nicht naturalistisch. Das Fehlen von Umfang, Perspektive und des dreidimensionalen Raumes machen Ikonen immateriell.⁴² Die Kunst der Ikonen ist nicht die Kunst der naturalistischen Porträtmalerei. Der *Genius* der *ars iconica* ist immer von einem Set eines etablierten Kanon geschärft worden, der die Rolle

³⁸ W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Taf. 31B, S. 26; K. Carrigan, „The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev“, *Dumbarton Oaks Papers* 42 (1988), S. 1-11.

³⁹ W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, S. 24f., Taf. 30A.

⁴⁰ A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins* (London: Routledge and Kegan Paul, 1980), Taf. 260.C

⁴¹ Paulus Silentarius, *Descriptio ambonis*, PG 86, 2, 2251-2264.

⁴² L. Uspienski, *Teologia ikony*, S. 156.

der Individualität des Malers ausschließt oder deutlich reduziert. Heute würden wir sagen, es gibt keine Kunst ohne Individualität und Innovation. Die Ikonenkunst zeigt, dass eine solche Kunst gibt, und dass diese Kunst die höchsten Standards künstlerischer Exzellenz aufweist. Das kann man zum Beispiel illustrieren mit der Ikone von Johannes dem Täufer von Kiew, den *Drei Engeln* von Andriey Rublov oder der *Verklärung Jesu* von Theophanes dem Griechen, beide in der Trietyakovska Gallerie in Moskau.

Der Codex Vaticanus 95, fol 49 – 50 aus dem 13. Jhd. hat eine großartige syrische Hymne (ܣܘܓܝܬܐ *sugitho*) auf die Kathedrale von Edessa erhalten, die von einem anonymen talentierten syrischen Dichter verfasst worden war. Er lebte wohl zur Zeit Justinians.⁴³ Die 9. Strophe, schwierig und unterschiedlich von Interpreten verstanden, übersetze ich wie folgt:

ܠܚܡܐ ܡܡܡܐ ܕܢܘܠܐ ܘܠܐ ܕܘܠܐܡܐ. ܘܥܝܢܐ ܕܡܚܘܒܐ ܕܡܚܘܒܐ.
ܘܥܝܢܐ ܕܡܚܘܒܐ ܕܡܚܘܒܐ. ܘܥܝܢܐ ܕܡܚܘܒܐ ܕܡܚܘܒܐ. ܘܥܝܢܐ ܕܡܚܘܒܐ ܕܡܚܘܒܐ.

IX, 1: Die Marmorplatten sinken tief in das *acheiropoietos* (nicht von Händen gemachte) Bild (ܘܠܐ ܕܘܠܐܡܐ) und bilden einen perfekten Rahmen, der golden glitzert (ܘܥܝܢܐ ܕܡܚܘܒܐ obtexit, incrustavit (auro).

IX, 2: In der Mitte des Bildes scheint in strahlendem Weiß die Sonne (andere übersetzen, dass das Licht vom *acheiropoietos* - Bild als blendendes Weiß kommt) (ܘܥܝܢܐ ܕܡܚܘܒܐ ist die *crux interpretum*).

Wenn wir den von Experten dargelegten Text zugrunde legen, und es gibt keine Alternative, dann muss das *acheiropoietos*-Porträt die Ikone sein, die um 550 in der Kathedrale von Edessa aufbewahrt wurde. Ein byzantinischer Chronist des 10. Jahrhunderts, also fast ein

⁴³ H. Goussen, „Über eine Sughita auf die Kathedrale von Edessa“, *Le Muséon* 38 (1925), S. 117-136; A. Schneider, „Die Kathedrale von Edessa“, *Oriens Christianus* 36 (1941), S. 161-167; A. Grabar, „Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien“, *Cahiers archéologiques* 2 (1947), S. 41-67; A. Dupont-Sommer, „Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Édesse“, *Cahiers archéologiques* 2 (1947), S. 29-39; W. Kania, „Pieśń o katedrze edeskiej“, *Vox patrum* 11-12 (1991-1992), S. 229-237.

halbes Jahrtausend später, schrieb, dass die Ikone in einem speziellen Raum, wahrscheinlich einer eigenen Kapelle, hing und der Öffentlichkeit nur zu bestimmten Anlässen zugänglich war. Dann wurde sie allerdings auf einen Thron hinter den Altar gesetzt.⁴⁴

Wir haben noch weitere Quellen von der Existenz dieser berühmten Ikone: zum ersten Mal ist von der acheiropoietos-Ikone von Edessa in der *Kirchengeschichte* des Euagrius Scholasticus am Ende des 6. Jahrhunderts oder Beginn des 7. Jahrhunderts die Rede (*HE* 4, 27).⁴⁵ In einer armenischen Geschichte um 700 (manchmal Moses von Choren zugeschrieben) wird sie erwähnt (2, 26).⁴⁶

Die literarischen Quellen scheinen zwei verschiedene Traditionen bezüglich der acheiropoietos – Ikone von Edessa aufzuzeigen. Sie weisen auf einen berühmten apokryphen Briefwechsel zwischen Christus und König Abgar Ukkama (der Schwarze) hin – wohl Abgar V. (AD 4 – 7, 13 – 49) mit dem diese berühmte Abgar-Legende verbunden ist. Diese Korrespondenz wird schon von Eusebius von Caesarea (ca. 311 – 324) erwähnt (*HE* 1, 13). Die griechische *Acta Thaddaei* (c. 550) erzählen die Geschichte, dass Jesus sein Gesicht gewaschen habe und es dann abgetrocknet habe und das *mandylion* (Wolltuch) Ananias gegeben habe, der es nach Edessa zu König Abgar gebracht habe (Abgar-Bild, Abgar-Mandylion).⁴⁷

Die andere Tradition wurde in der schon genannten *Doctrina Addaei* erzählt: das ist ein um 400 verfasster syrischer christlicher Text in

⁴⁴ J. Smirnov, „Un Logos du X^e siècle sur le culte qu'on rendait à Édesse à l'image achéiropoïète du Sauveur“, in *Mélanges Pomjalovskij*, S. 209f.; A. Grabar, „Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse“, S. 52, n. 4.

⁴⁵ PG 86bis, 2748-2749; E. von Dobschütz, *Christusbilder*, S. 68/72, S.105ff.; R. Duval, *Histoire d'Édesse* (Paris, 1892), S. 208ff.

⁴⁶ 'le portrait du Sauver, image qui se trouve encore aujourd'hui dans la ville d'Édesse', E. von Dobschütz, *Christusbilder*, S.184 Belege V, 26; W. Speyer, *Die literarische Fälschung im heidnischen und christlichen Altertum. Ein Versuch ihrer Deutung* (München, 1971), S. 50, n. 7; O. Bardenhewer, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, vol.1-5 (Freiburg: Herder & C.O. GMBH Verlagsbuchhandlung, 1913-1932, Neu.1962), S. 5,189f.

⁴⁷ M. Starowieyski, „Apokryficzna korespondencja króla Abgara z Chrystusem“, *Studia Theologica Varsaviensia* 15/12 (1977), S. 189; Hg. R. Lipsius, M. Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha*, vol.1 (Lipsiae,1891 ; Neu.1972), S. 273-283.

Edessa, der die Abgar - Legende enthält.⁴⁸ Es wird von einem gemalten Bild erzählt, das von dem königlichen Diplomaten Channan gemalt wurde, der die Stellung des offiziellen Hofmalers innehatte.

ܘܚܘܨܘܢܐ ܕܡܠܟܐ
ܘܚܘܨܘܢܐ ܕܡܠܟܐ ܘܚܘܨܘܢܐ ܕܡܠܟܐ

Ich lese den Text wie folgt: „und (Channan), der des Königs Maler war, begann zu malen und malte das **Bild von Jesus, der Pflanzen pflückte**...Als König Abgar das Bild sah, nahm er das Bild mit großer Freude, verehrte es mit großen Ehren in einem Zimmer seines Palastes.“ Die allgemein akzeptierte Übersetzung von G. Philips 1876 lautet: *er malte einen gut getroffenen Jesus mit ausgewählten Farben...*“ Meine Übersetzung vom Pflanzen pflückenden Jesus ܘܚܘܨܘܢܐ ܕܡܠܟܐ ܘܚܘܨܘܢܐ ܕܡܠܟܐ variiert davon gänzlich und beruht auf einer sprachlichen Analyse des bekannten Semito-Afrikanisten A. Zaborski in einer seiner Syrisch - Vorlesungen an der Jagellonen - Universität von Krakau 1996/97 (ܘܚܘܨܘܢܐ from the stem g-b-y). Die *Doctrina Addaei* preist allerdings im Gegensatz dazu Christus als einen Heiler, der Menschen heilt ohne die Benützung von Heilpflanzen. Möglicherweise liegt hier eine alte frühchristliche Tradition des Heilpflanzen verwendenden Christus vor: so beschreibt Eusebius von Caesarea eine Statuengruppe in Bronze, die in einem öffentlichen Areal in Panyas aufgestellt war (HE 7,18), einer der eindrucksvollsten archäologischen Stätten der Levante: die Statue stellte die Heilung der Frau mit Blutfluss aus dem Mt. Evangelium 9, 19-22 dar: „zu seinen (Christus) Füßen wuchs eine fremd aussehende Pflanze, ein ἀλεξιφάρμακόν τι παντοίων νοσημάτων ein Heilmittel für mannigfache Krankheiten). Zaborski's Lesart des schwierigen Textes wirft Licht auf den Anfang des Bildmotives *Christus unter Pflanzen*,

⁴⁸ W. Witakowski, „Nauka Apostoła Addaja“, *Studia Theologica Varsaviensia* 22 (1984), S. 181; Hg. G. Philips, *The Doctrine of Addai the Apostle with an English Translation and Notes* (London, 1876); C. Brockelmann, *Syrische Grammatik, Chrestomathie* (Berlin: Verlag von Reuther, 1965), S. 12-21; Der Britische Museum Manuskript Hg. W. Cureton, *Ancient Syriac Documents Relative to the Earliest Establishment of Chistianity in Edessa* (London 1864, Neu. 1967), S. 5-23 (Syriac); N. Pigulewska, *Kultura syryjska we wczesnym średniowieczu* (Warszawa, 1989), S. 215; Petersburger Manuskript, datiert 5/6 J., die literarische Gestalt c. 400, eine frühe syrische Version c. 300-350.

welches in der christlichen Kunst kaum bekannt ist, aber als existent in der literarischen Überlieferung bestätigt wird. Es ist wahrscheinlich, dass das Motiv *Jesus unter Pflanzen oder Blumen* inspiriert wurde von der berühmten Apokryphe *Doctrina Addaei*.⁴⁹

Andreas von Kreta (gestorben um 726) bezieht sich einmal auf eine berühmte Ikone: ἐκμαγεῖλον οὐδὲν τοῦ σωματικοῦ αὐτοῦ χαρακτήρος καὶ μηδὲν ἀποδέουσιν τῆς ἐκ τῶν χρωμάτων γραφῆς „obwohl sie nur einen Eindruck seiner körperlichen Ähnlichkeit und seines Wesens machte, entbehrte sie nicht all der Farben einer gemalten Präsentation.“⁵⁰ Wir dürfen annehmen, dass die *acheiropoietos* – Ikone von Edessa immer wieder durch die Jahrhunderte kopiert wurde, was wir jedenfalls für die Zeit nach ihrem Transfer nach Konstantinopel im Jahre 944 bezeugt haben.⁵¹

Die historische Interpretation der Ikonenmalerei löst für uns nicht das Problem, welches eine universelle und anthropologische Dimension hat. Ein westlicher Kunsthistoriker sieht immer auf eine Selektion von Subjekten, die sich auf die frühchristliche und byzantinische Geschichte der Ikonen bezieht, auf die Ursprünge, die Diskussionen, den byzantinischen Bildersturm und Ikonoklasmus, den folgenden Triumph der Ikonenmalerei, ihrer Mittel- und Spätbyzantinischen Geschichte, ihren Techniken, Stilen und der Entwicklung der dazugehörigen Theologie. Ein Osteuropäer, denke ich, kann die massiven Wellen der Zerstörungen des 20. Jahrhunderts nicht vergessen, in Vergleich zu welchen der byzantinische Ikonoklasmus nur wie ein lokales Phänomen aussieht mit begrenzten Methoden und begrenzten Folgen.⁵² Ikonoklasmen kehren in der

⁴⁹ T. Matthews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1993) (Christ als Zauberer in der frühchristlichen Kunst); G. Dumeige, „Le Christ Médecin“, *Rivista di Archeologia Cristiana* 48 (1972), S. 115-141.

⁵⁰ E. von Dobschütz, *Christusbilder*, S. 185f.

⁵¹ E. Kirsten, „Edessa“, in *Reallexikon für Antike und Christentum* (1959), S. 591; K. Weitzmann, „The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos“, in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago: University of Chicago Press, 1971).

⁵² A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique* (Paris: Collège de France, 1957).

Geschichte der Menschheit zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Teilen der Welt wieder.

Ein mehr genereller anthropologischer Aspekt kann auch in diese Analyse mit einbezogen werden: Wir dürfen nicht vergessen, dass es Menschen gibt, die mit bildlicher Imagination nichts anfangen können, und andere, die dies sehr wohl tun. Ein Mangel oder Fehlen eines Verständnisses für Ikonen mag tiefer gelegene Schichten menschlicher Natur berühren: einen Mangel an Sensitivität für visuelle Künste etwa. Ein gewisser Typ von geistiger Aufnahme ist charakterisiert durch schriftliche und abstrakte Qualitäten. Wir können lebhaft auf Farben, auf Formen, auf räumliche Vorstellungen reagieren - oder überhaupt nicht. In derselben Art können wir Musik lieben oder ganz im Gegenteil sie als lärmige Störung empfinden, oder als etwas völlig Indifferentes. Wir müssen diese Grundvoraussetzungen in unserer Analyse auch betrachten. Uspienski bemerkte einmal, Ikonoklasmus ist so alt wie die Verehrung der Ikonen.⁵³

Die Popularität von Bildern im vierten bis siebenten Jahrhundert ist undenkbar ohne eine lange frühere Geschichte. In diesem Zusammenhang möchte ich auf ein anderes Buch über Ikonen verweisen, auf Evdokimov's *L'art de l'icone*. Evdokimov verweist auf die Worte des Ps. Dionysios, dass „Schönheit einer der Namen Gottes“ ist (*Hier. eccl.* III,7), und zitiert den Heiligen Basilius, der glaubte, dass Menschen φύσει, natura, von Natur aus mit einer Neigung zu Schönheit ausgestattet sind.⁵⁴

⁵³ L. Uspienski, *Teologia ikony*, S. 8.

⁵⁴ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna* (Warszawa, 1999), S. 17, *Regulae fusius tractatae*, PG 31, 912A.

Tafeln

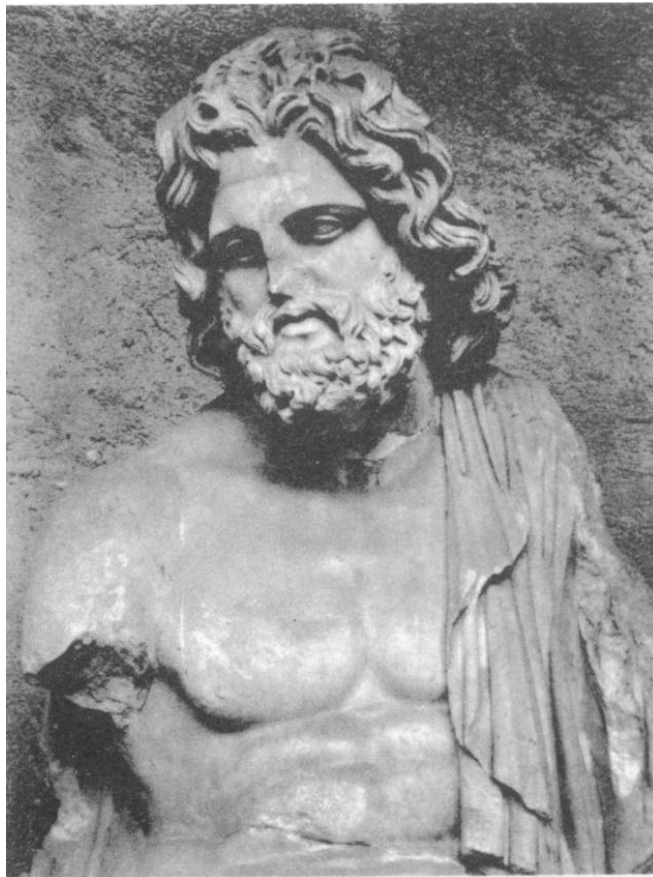


1. Sarkophag des Iunius Bassus, 359, Vatikan.

148 Die Geburt christlicher Porträts in theologischen Kontroversen



2. 'Der orientalische Christ,' Mosaik, San Apollinare in Classe, Ravenna, 549.



3. Das bärtige Männerporträt, die Zeit der Antoninen – Kaiser, Iuppiter aus Villa dei Quintili, Museo delle Terme.