

Zur Entstehung der Bilder in der Alten Kirche

von Marcell Restle, München

Das Konzil von Nikaia im Jahre 787, dessen 1200jähriges Jubiläum in diesem Jahr und mit dieser Ringvorlesung begangen wird, ist eines der herausragenden Ereignisse des sog. Bilderstreites, dessen Problematik im Westen, damals wie später und im Grunde genommen bis heute, auf ziemliches Unverständnis und daher auch auf wenig konstruktive Auseinandersetzung traf. Man war und ist daher nur allzu geneigt, den byzantinischen Ikonoklasmus als eine Art *Unfall* aufzufassen, der außerdem nur im Osten und unter einer ganz bestimmten Constellation möglich gewesen sei. Unter dieser Constellation verstand man das Aufkommen des Islam und dessen Bilderfeindlichkeit. Auch byzantinische Historiker wie Theophanes haben entsprechende Legenden verbreitet: den Bilderstreit habe eine Verschwörung von Sarazenen und Juden ausgelöst.¹

Demgegenüber hat die Forschung vor bald 70 Jahren schon deutlich gemacht, daß es auch einen antik-paganen Ikonoklasmus gegeben hat.² Antike Ikonoklasten und christliche Bilderfreunde haben eines gemeinsam: Sie betonen die Nützlichkeit, ja Notwendigkeit der Bilder (Götter- bzw. Heiligenbilder) im pädagogischen Sinne. Die Ansichten Ciceros und des Papstes Gregor des Gr. sind bis in die Formulierung hinein einander überraschend ähnlich. So heißt es bei Cicero (*De natura deorum* I, 27, 77): »Die Götterbilder sind von klugen Männern eingeführt worden, um der ungeistigen Masse Gottesgedanken und Gottesfurcht nahe zu bringen.« Und Gregor d. Gr. hat der Wandmalerei die Aufgabe zugewiesen, für die des Lesens Unkundigen eine verständliche Botschaft zu bieten. Er wollte die Bilder in der Kirche als pädagogisches Mittel für die religiös-intellektuelle Heranbildung der Völker verstanden wissen. (So nachzulesen in zwei Briefen an Bischof Sereus von Marseille, ep. 9 und II, PL 71, 1027–29). Platon schlug in seiner *Politeia* (3, 401 BC) eine Kontrolle und Überwachung der Künstler vor, damit ein solcher Zweck auch ja erreicht würde. Die Neuplatoniker schließlich haben mit der Bild-Abbild-Lehre den theoretischen Boden gelegt, der durch die Schriften des *Corpus Dionysiacum* auch für das Christentum akzeptabel wurde.

Bereits hier sollte betont werden, daß der lateinische Westen den christlichen Neuplatonismus des Dionysios Areiopagites nicht zu seiner Sache gemacht und auch im Bilderstreit keine Argumente von dieser Seite in die Diskussion eingebracht hat, ganz im Gegensatz zum Osten, wo unter der geistigen Führung des Johannes von Damaskus der Streit

¹ Zusammenstellung der Lit. bei H.-J. Geischer, *Der byzantinische Bilderstreit. Texte zur Kirchen- und Theologiegeschichte* 9, Gütersloh 1968. Die wichtigste neuere kritische Arbeit ist *St. Gero, Byzantine Iconoclasm during the reign of Leo III with particular attention to the original sources*, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Subsidia 41, Löwen 1973. Darauf aufbauend auch P. Schreiner, *Legende und Wirklichkeit in der Darstellung des byzantinischen Bilderstreites*, *Saeculum* 27/2 (1976) 165–179.

² J. Geffken, *Der Bilderstreit des heidnischen Altertums*, *Archiv für Religionswissenschaft* 19 (1916/19) 286–315. J. D. Breckenridge, *The Reception of Art in the Early Church*, *IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Roma 21–28 Settembre 1975, 29–38.

um die Bilder in seiner 2. Phase auf diese neue Ebene der Auseinandersetzung gebracht wurde. Die Stellung der *Libri Carolini* zu diesem Problem ist ein beredtes Zeugnis für die unterschiedliche Haltung in West und Ost.³

Der praktische Standpunkt Gregors d. Gr. in Sachen Religiöser Bilder, der bereits bei den drei kappadokischen Kirchenvätern und bei Johannes Chrysostomos formuliert war⁴ und der für das zukünftige Verhalten des Westens bis hin zur *biblia pauperum* bestimmend geworden ist, auch und sogar ganz besonders in den *Libri Carolini*,⁵ unterscheidet sich von dem Ciceros nur dadurch, daß von dem bei Cicero offensichtlichen Zynismus bei der Empfehlung solcher Praktiken bei Gregor nichts mehr herauszuhören ist.

Der Ikonoklasmus ist bereits bei den Anfängen griechischen Denkens festzustellen.⁶ Die Vorsokratiker prangern die Götterbilder und deren Verehrung ungeschminkt an, allen voran *Heraklit* (frgm. 15) oder *Xenophanes* (frgm. 11–23). Ihre volle Verachtung zielt auf die lächerlichen menschlichen Versuche, das Göttliche anthropomorph und materiell zu verstehen oder zu verbildlichen. Höhnisch erzählt *Herodot* (II, 172) die Geschichte von dem Götterbild, das der Pharaos Amasis aus einem bronzenen Fußwaschbecken und Spucknapf habe gießen lassen, welches das Volk dann verehrt habe. Die Eröffnung der Wahrheit durch Amasis selbst habe die Leute denn doch nachdenklich gemacht, sowohl über Sinn des Götterbildes und dessen Verehrung, aber auch was Göttlichkeit und Verehrung des Herrschers anlange.

Das Problem *Ikonoklasmus* ist demnach nicht nur eine mosaisch-jüdische Spezialität, die zur Zeit des Christentums obsolet geworden wäre, sondern scheint auf einer allgemein unter der Oberfläche einer jeden Religion liegenden Schicht zu basieren, die sich in Scheu wenn nicht gar Verbot der notwendigerweise materiellen Darstellung des Übernatürlichen und einer daraus resultierenden Verehrung solcher Materialisationen artikuliert. Ich kann in diesem Zusammenhang nur *en passant* auf die häufige Bilderfeindlichkeit reformerischer christlicher Bewegungen hinweisen,⁷ die bis in die sprichwörtliche Kahlheit neueren Kirchenbaues seit dem Ende des 2. Weltkrieges hinein ihre Wirkung zeigt. Der byzantinische Bilderstreit war sicher kein einmaliger *Unfall*, nur durch kaiserliche Will-

³ *St. Gero*, The Libri Carolini and the Image Controversy, *The Greek Orthodox Theological Review* 18 (1973) 7–34, bes. 10. Ältere Lit. bei *G. Ladner*, Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendländischen Theologie, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 50 (1931) 1–23 und *G. Ostrogorsky*, Rom und Byzanz im Kampf um die Bilderverehrung, *Seminarium Kondakovianum* 6 (1933) 78–87.

⁴ *Th. Nikolaou*, Die Kunst und ihr erzieherischer Wert bei den Drei Hierarchen, *Θεολογία* 49 (1979) 889–911. Vgl. auch *H. Koch*, Die christliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen, Göttingen 1917 und *W. Elliger*, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten (nach den Angaben der zeitgenössischen christlichen Schriftsteller), Leipzig 1930 und schließlich *J. Kollwitz*, Bild III (christlich), *Reallexikon für Antike und Christentum* 2, 319 f.

⁵ Vgl. Anmerkung 3.

⁶ Neben der in Anmerkung 2 bereits zitierten Arbeit von *Geffken* bietet der Artikel *Bild* im *Reallexikon für Antike und Christentum* 2, 314 f. eine gute Zusammenfassung.

⁷ *J. van Vegg*, Die Bilderstürmer: Eine kulturgeschichtliche Studie, Straßburg 1915; *H. von Campenhausen*, Die Bilderfrage in der Reformation, in: Tradition und Leben — Kräfte der Kirchengeschichte, Tübingen 1960, 392 ff. sowie *H. von Campenhausen*, Zwingli und Luther zur Bilderfrage, in: *W. Schöne* (Hg.), Das Gottesbild im Abendland, Witten-Berlin 1960, 139–172; dazu auch *D. Freedberg*, The Structure of Byzantine and European Iconoclasm, in: *A. Bryer and J. Herrin* (ed.), Iconoclasm, Birmingham 1977, 165–177.

kür und Anmaßung verursacht, wie es Papst Gregor II. in seinen Briefen dem Kaiser Leon III. begreiflich zu machen versuchte.

Sowohl beim *synodus execrabilis*, dem ikonoklastischen Konzil von 754, wie beim Nicaenum II von 787 ist den Aussagen und Stellungnahmen der Kirchenväter großer Stellenwert eingeräumt worden. Im Anschluß daran hat auch die neuere Forschung häufig in den literarischen Zeugnissen der Alten Kirche eine Antwort auf die Frage nach der Entstehung der Bilder im frühen Christentum gesucht. Der Tenor aller Aussagen der christlichen Väter zum religiösen Bild bis zur Mitte des 4. Jhs. ist nun unzweideutig ablehnend. Für die christlichen Schriftsteller jener Zeit war das mosaische Bilderverbot in Ex. 20 absolut verpflichtend. *Tertullian* hat um 200 die Idolatria als *principale crimen generis humani* (*De Idolatria* I. 1), als Hauptverbrechen des menschlichen Geschlechts gegeißelt, und *Klemens von Alexandria* zitierte Heraklit, um sein Urteil zu begründen (*Exhortatio* IV, 44). Der Kanon 36 der Synode von Elvira im ersten Jahrzehnt des 4. Jhs. drückt es knapp und bestimmt aus: *Picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoretur in parietibus depingatur*. — »Bilder dürfen in der Kirche nicht sein; was man anbetet und verehrt darf nicht an die Wände gemalt werden.«⁸

Die Diskrepanz dieser literarischen Zeugnisse zu dem, was die christliche Archäologie seit ihren ersten Anfängen im 15. Jh. alles an Denkmälern entdeckt hat, ist überraschend und bedarf zweifellos einer Klärung. Ich will versuchen, an einigen konkreten wie ausgesuchten Beispielen sowohl der Literatur wie der Kunst eine differenzierende Betrachtungsweise vorzutragen, die vielleicht geeignet ist, den Weg zur Lösung dieses Diskrepanz-Problems aufzuzeigen, auch wenn ich um Vergebung bitten muß, daß ich dadurch dem globalen Anspruch des Themas über *die Entstehung der Bilder in der Alten Kirche* so nicht ganz gerecht werden kann, nicht — und das ist, hoffe ich, am ehesten entschuldbar — in der gebotenen Zeit.

Von Väterzeugnissen, die sowohl bei der ikonoklastischen Synode von 754 in Hieria bei Konstantinopel wie beim Konzil in Nikaia 787⁹ eingehend diskutiert wurden, hat der 41. Brief des *Neilos von Ankyra*¹⁰ in der christlichen Archäologie einen besonderen Stellenwert, da in ihm Bildthemen für eine Kirchengemälde vorgeschlagen werden. Der Brief behandelt die Frage des Exarchen Olympiodoros, »ob es würdig sei« — ich zitiere — »die Wände (gemeint ist: einer Martyrerkirche) mit verschiedenen Jagdszenen anzufüllen, so daß man auf dem Lande Netze aufgespannt sieht und Hasen und Rehe und alle möglichen Tiere, die die Flucht ergreifen und Männer mit Eifer bei der Jagd, die mit Hunden leidenschaftlich die Verfolgung aufnehmen; im Meer aber ausgeworfene Netze mit aller Art Fischen darin, von erfahrenen Händen aufs Trockene gezogen; dazu Figuren und Formen aller Art aus Gips zu zeigen — zur Freude der Augen im Hause Gottes und nicht nur eine Unzahl Kreuze anzuheften, sondern auch Schilderungen von Vögeln und Vieh, kriechendem Getier und allen Arten von Pflanzen. Ich aber antworte dir auf dein Schreiben, daß es töricht und knabenhaft wäre, mit dem Vorgeschlagenen das Auge der Gläubigen zu verwirren. Einem festen und mannhaften Sinn entspräche es, in dem Heiligtum

⁸ *Mansi* II. 10 Cf.

⁹ *Mansi* XI. 959ff und XIII. 1ff.

¹⁰ PG 79, 577–580.

im Osten des Allerheiligsten ein einziges Kreuz bilden zu lassen« ... und »mit Geschichten des Alten und Neuen Testaments von der Hand des besten Malers den heiligen Tempel zur Rechten und zur Linken anzufüllen ...« Wenige Zeilen danach aber steht: »genügt es, wenn in jeder Kapelle ein kostbares Kreuz angebracht ist; alles was darüber hinausgeht, muß man, so meine ich, lassen.« Der nur notdürftig kaschierte Widerspruch mahnt zur Vorsicht, ebenso die so offensichtliche Ablehnung des für das 3. bis 6. Jh. durchgehend und sicher durch Denkmäler belegten sogenannten *bukolischen* Themenkreises,¹¹ der im übrigen auch den Ikonoklasten vorgeworfen wurde: *sie* hätten die Kirchen in Vogelvoliären, Ställe und Tiergärten verwandelt.¹² Für die Zeit um 400 argumentiert der Brief nicht nur widersprüchlich sondern anachronistisch. Dazu kommt, daß er nur und erst in den Akten von 787 schriftlich fixiert erscheint und im normalen Briefcorpus des Neilos nicht enthalten ist, ähnlich wie der bekannte Eusebios-Brief an Constantia, die Schwester des Kaisers Konstantin.¹³ Die Quelle ist trüb, scheint zumindest für die Bedürfnisse der einen wie der anderen Seite zurechtgemacht und sollte nicht mehr als Beweisstück herangezogen werden.

Auf ganz andere Weise schwierig zu interpretieren ist eine Predigt (*or. 19*) des *Gregorios von Nazianz* auf seinen Vater, in der er ein von jenem erbautes oktogonales Martyrium, eine Martyrer-Gedächtniskirche beschreibt.¹⁴ Der Bau wird so deutlich beschrieben, daß man in ihm zweifellos einerseits einen bescheideneren und kleineren Nachfolger des sogenannten Goldenen Oktogons Konstantins in Antiocheia¹⁵ und andererseits einen Vorläufer von H. Sergios und Bakchos in Konstantinopel erkennen kann. Das Oktogon von Nazianz besaß Emporen, war also zweigeschossig. Über den Säulen und den dadurch gebildeten Hallen »ruhten Skulpturen (*plasmata*), die hinter der lebendigen Wirklichkeit nicht zurückstehen«. Dabei geht es um die Bedeutung des Wortes *plasmata*, in denen man — sehr im Gegensatz zur älteren Forschung (*Elliger, Koch*¹⁶) — auch schon Bilderstatuen sehen wollte. Wiederum ist es der sonst drohende Anachronismus, der von einer so dezidierten Übersetzung von *plasmata* als *Statuen* warnen muß, auch wenn sich das irgendwo in dieser Bedeutung ganz allgemein belegen ließe, denn figürliche Reliefskulpturen in einem kirchlichen Gebäude sind zum erstenmal durch die *stucchi* des Neonianischen Baptisteriums in Ravenna knapp 100 Jahre später und in Italien belegt, in Konstantinopel erst im 1. Drittel des 6. Jhs. in der Polyuktos-Kirche der Juliana Anicia und in Kapadokien frühestens im 7. Jh. durch den Kayseri-Altar.¹⁷ Man hat bei der Deutung der

¹¹ Zusammenfassend *H. Brandenburg*, Überlegungen zum Ursprung der frühchristlichen Bildkunst, IX Congresso ... (wie Anmerkung 2) 3—28, bes. 5 ff.

¹² *Stephanos Diakonos*, Vita Stephani iunioris, PG 100, 3120 CD.

¹³ PG 20, 1545 ff.

¹⁴ Oratio 19 c. 39, PG 35, 1037 ABC.

¹⁵ *F. W. Deichmann*, Das Oktogon von Antiocheia. Heroon-Martyrion, Palastkirche oder Kathedrale? *Byzantinische Zeitschrift* 65 (1972) 40—56.

¹⁶ Vgl. Anmerkung 4.

¹⁷ Abb. der *stucchi* des ravnatischen Baptisteriums bei *F. W. Deichmann*, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, 72—87; die Apostelbüsten der Polyuktoskirche bei *R. M. Harrison*, und *N. Firatli*, Excavations at Saraçhane in Istanbul: Second and Third Preliminary Reports, *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966) 223—238 mit Abb. 33—38, und jetzt: *R. M. Harrison*, Excavations at Saraçhane in Istanbul I, Princeton 1986; zum Rundaltar von Pusatli im Archäologischen Museum von Kayseri s. *J. Kollwitz*, Ein Altar im Mu-

Stelle auch vom topographischen Umfeld auszugehen, und das ist nun einmal ein unbedeutendes kappadokisches Bischofs-Städtchen — Nazianz — in unmittelbarer Nähe einer zerfallenden römischen Provinzstadt — Borisos (im übrigen nur als Heimat des gegenüber Gregor zwei Generationen älteren Kirchenhistorikers Philostorgios bekannt)¹⁸ — aus deren Ruinen man einen mit Akanthusranken verzierten römischen Marmorarchitrav als Spolie geholt haben könnte. Marmor ist in der Gegend rar und muß aus dem Tauros herangeschafft werden. Die marmornen Basen und Kapitelle des Gregor-Baues, auch sie womöglich Spolien, werden extra als Gegensatz zu dem aus lokalem Lavastein errichteten Mauerwerk hervorgehoben. Die Benennung *plasmata* für einen reliefierten Architrav wäre absolut treffend. Neben selbstverständlicher philologischer Sorgfalt muß bei der Deutung solcher Quellen auch dem historischen wie topographischen Umfeld, aus dem sie stammen, besonderes Gewicht beigemessen werden.

Wenn wir nun die frühchristliche Bilderwelt oder besser das, was von ihr durch Gunst oder Ungunst der Zeitläufte tradiert wurde, ins Auge fassen, so werden wir auch hierbei von der Vieldeutigkeit und vor allem auch der Vielschichtigkeit des Befundes überrascht. Selbst für die Entstehung des wichtigsten christlichen Symbolzeichens, des Kreuzes, besteht bisher keine Übereinkunft weder über Zeit noch Sinndeutung des frühesten Auftretens, da es für dieses Zeichen sowohl ältere wie sicher nichtchristliche Beispiele zuhauf gibt.¹⁹ Ich muß diese interessante Frage, trotz ihres Modellcharakters, hier beiseite lassen, da Sie zurecht eine Antwort in Sachen figürlicher Bilder erwarten.

Die Katakombenmalerei wie die Sarkophagkunst liefern uns ausreichend Beispiele, von denen die Symbolfiguren des Schaf- oder Widderträgers und der Orans als früheste herausragen. Der Schafträger ist lange als Personifizierung Christi angesehen worden, wobei natürlich das Gleichnis vom Guten Hirten ausreichende Begründung zu sein schien. Die neuere Forschung hat die Fragwürdigkeit solch einfachen Schlusses erwiesen: Nicht nur, daß das Tier, das der Hirte trägt, in vielen, fast den meisten Fällen ein Widder ist, sondern daß sich aus dem Kontext, vor allem auch der Sarkophage, eine sehr viel allgemeinere Deutung als Personifikation der *securitas* und der *philanthropia* ergeben hat, moralischen Werten, denen der Verstorbene sich verpflichtet fühlte. In diesem Sinne sind solche auch dem Christen zugänglich.²⁰ Der dezidiert christliche Charakter ist meist schwer nachzuweisen, auch nicht zwingend gegeben, wenn sich solche Bilder in Verbindung mit alttestamentarischen Szenen zeigen, wie z. B. in einer der ältesten Grabkammern der Calixtus-Katakombe, in der Lucina-Region, wohl kurz nach 200, wo sowohl Widderträger wie Orans, beide zudem verdoppelt, gemeinsam mit Erosen und Daniel in der Löwengrube

seum von Kayseri, in: *Festgabe für Alois Fuchs*, Paderborn 1950, 15—21 und *M. Restle*, Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens, Wien 1979, I, 165 und II Abb. 210 und 212, vgl. auch *F. Hild / M. Restle*, *Tabula Imperii Byzantini* 2, Kappadokien, Wien 1981, 263.

¹⁸ *F. Hild / M. Restle*, *Tabula Imperii Byzantini* 2, 244 und 159 mit Lit.

¹⁹ *E. Dinkler / E. Dinkler von Schubert*, Kreuz (vorikonoklastisch), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* IV (erscheint demnächst).

²⁰ *Th. Klauser*, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 1 (1958) 20—51, 2 (1959) 114—145, 3 (1960) 112—133, 4 (1961) 128—145, 5 (1962) 113—124, 6 (1963) 71—100, 7 (1964) 67—76, 8/9 (1965/66) 126—170 und 10 (1967) 82—120. Zusammenfassend auch *H. Brandenburg* (vgl. Anm. 11) 9ff; *W. N. Schumacher*, Hirt und »Guter Hirt«, Freiburg 1977.

zu sehen sind. Man weiß inzwischen, daß jüdisches Schrift- und Erzählgut bereits früh, im 1. und 2. Jh. durch die römische Kultur der Kaiserzeit assimiliert wurde. Als Beispiel dafür mag ein Wandbild mit der Darstellung des Urteils Salomos aus der *casa del medico* in Pompeji genügen, dem severische Münzprägungen der kleinasiatischen Stadt Apameia Kibotos in Phrygien mit der Darstellung zweier Noe-Szenen beige stellt werden könnten. Dort hat der Beiname der Stadt — Kibotos = Kasten oder Arche — Noe zum sagenhaften Stadtheros gemacht.²¹ Für den Bildtypus der *Orans*, einer betenden Frauengestalt, ist eine Personifizierung als Maria, Kirche o. ä. nie überzeugend gewesen. Auch hierfür hat sich die Deutung als Tugend der *pietas*, wiederum in Verbindung mit der Verstorbenen, in der neueren Forschung durchgesetzt.²²

Am deutlichsten zeigt sich die Übernahme von allgemein römischem (um nicht zu sagen paganem) Brauchtum und entsprechender Bildvorwürfe in Darstellungen des Totenmahls, die von der älteren Forschung als *fractio panis* und Eucharistiefeyer gedeutet wurden.²³ So erhielt beispielsweise eine Reihe von Grabkammern in der Calixtus-Katakombe den Namen »Sakramentskapellen«. Zu solcher Deutung, die zudem noch die falsche Ansicht nach sich zog, man habe in Zeiten der Verfolgung die Eucharistiefeyer in den Katakomben begangen, paßt nun der Bildinhalt solcher Szenen herzlich schlecht: Neben Brot und Fisch entdeckt man auf den Speisetischen gebratene Hühnchen, und auch dem Wein, in der typisch römischen Weise mit warmem Wasser vermischt, scheint man ausgiebig zuzusprechen, denn aus den ausgreifenden Gesten der um den sigmaförmigen Tisch gelagerten Gäste spricht eine recht gelockerte Heiterkeit.²⁴

Erst auf die zunehmende Kritik der Kirchenväter hin kommt das Totenmahl an den Gräbern der Verstorbenen bei den Christen außer Gebrauch. Der Zeitpunkt dafür läßt sich gegen Ende des 4. Jhs. fixieren. *Augustinus* berichtet in den *Confessiones* VI. 2 vom Gang seiner Mutter Monika zu den Memorien der Heiligen in Mailand mit Brot und Wein. Sie »wurde vom Türhüter abgewiesen und fügte sich, sobald sie erfuhr, daß der Bischof solches verboten hätte«. Mit dem Bischof ist Ambrosius gemeint, der (*Hel.* 17) den Brauch des Totenmahles scharf gegeißelt hatte: »*Calices ad sepultura martyrum deferunt atque illic in vesperam bibunt ... O stultitia hominum, qui ebrietatem sacrificium putant!*« — Sie tragen Trinkgefäße zu den Gräbern der Martyrer und trinken dort des Abends. Oh Torheit der Menschen, die glauben, der Rausch sei ein Opfer!« Solche Kritik konnte auch dieses realistische Bildthema nicht unberührt lassen. Es erhielt, bezeichnenderweise im synkretistischen Bereich, wie das Beispiel aus dem *cubiculum der Vibia*, der Gemahlin des Sabaziospriesters *Vincentius* in der Praetextat-Katakombe²⁵ lehrt, eine allegorische

²¹ Farbige Abb. der Malerei in Pompei bei *A. de Franciscis*, La pittura pompeiana, Florenz 1965, 32; zu Apameia und seinen Münzen vgl. *W. M. Ramsay*, Cities and Bishoprics of Phrygia II, Oxford 1897, 396–483.

²² *Th. Klauser* (wie Anmerkung 20), bes. 2 (1959), 3 (1960) und 5 (1962). Dazu auch *F. Matz*, Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Cordoba. Madrider Mitteilungen 9 (1968) 300–310.

²³ *J. Wilpert*, Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der Capella graeca, Freiburg 1895. So auch *A. Profumo*, Un battistero cristiano dell' anno 140 circa. *Studi Romani* 1 (1913) 71 ff und sogar noch *L. M. Martinez-Fazio*, La eucaristia banquete y sacrificio en la iconografia paleo-cristiana 1976.

²⁴ *N. Himmelmann*, Typologische Untersuchungen zu römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr., Mainz 1973.

²⁵ Abb. bei *A. Grabar*, Die Kunst des frühen Christentums, München 1967, 223 Abb. 245, *A. Ferrua*, La catacomba di Vibia, *Rivista di Archeologia cristiana* 47 (1971) 7–62 und 49 (1975) 131–161.

Bedeutung, die sich vorwiegend in den Beischriften niederschlug: Noch ist die Mahlszene vorhanden, doch jetzt führt ein guter Engel die verstorbene Vibia zum *iudicium*, wo für die Guten das Friedensmahl als Belohnung winkt.

Auch in der oberidischen Sepulkralkunst, am Ende der spätkonstantinischen Zeit, hat sich das Bild kaum verändert. Sta. Costanza in Rom, als Grabmonument für Costantina, die Schwester Konstantins, zwischen 338 und 354 entstanden, zeigt neben bakchischen Szenen aus dem Thiasos, der die Rückkehr des Dionysos aus der Unterwelt, des sterbenden und regelmäßig wiederauferstehenden Gottes, im Februar feierte, auch ausgiebig Motive aus dem sogenannten bukolischen Bereich, dessen Höhepunkt die Weinernte darstellt. Dionysos wird als Gott der Vegetation mit ihrem Wachsen und Vergehen, als Gott, der den Weinstock geschaffen und in wundertätiger Macht Wein, Milch und Honig aus dem Boden sprudeln läßt, wie es Euripides in den Bakchen besingt, angesprochen. Das Juliermausoleum²⁶ unter S. Peter zeigt dieselbe Verbindung. Man hat S. Costanza deswegen häufig für einen Bacchustempel gehalten. Dem widersprechen allerdings die heute verlorenen Mosaiken der Kuppel, wo in eine Meerlandschaft 10 Szenen eingefügt waren, davon eine des Neuen Testaments (die Heilung des Knechtes des Centurio von Kapernaum), 6 alttestamentliche und drei nicht mehr identifizierbare.²⁷ Wir können aus diesem Befund nur schließen, daß in bestimmten christlichen Kreisen des 3. und 4. Jahrhunderts, die sicher nicht zu den Armen gehörten, im Sepulkralbereich offensichtlich kein Widerspruch gesehen wurde zwischen vertrauten mythologischen Vorstellungen von Wiedergeburt und Weiterleben nach dem Tode und christlicher Thematik, die Gleiches versinnbildlichen sollte. Es handelte sich ja weder um Götteridole und deren Anbetung, noch um Bilder *in ecclesia*, also im liturgischen Raum. In der Tat gehört praktisch alles, was wir aus der frühchristlichen Zeit an Bildkunst erhalten haben, in den Sepulkralbereich. Und darin findet die so oft konstatierte Diskrepanz zwischen den literarischen Quellen, die »das Bild« — ich will das jetzt einmal in Anführungszeichen setzen, da auch hier noch zu differenzieren sein wird — ablehnen und verbieten und dem Denkmälerbefund, der uns Bilder im christlichen Bereich seit etwa dem Jahr 200 belegt.

Bevor wir eine Differenzierung für »das Bild« versuchen wollen, sei noch der eben besprochene Kreis der christlichen Sepulkralkunst im Osten angesprochen. Hier liegen die Denkmäler leider nicht so dicht wie im Westen und ganz besonders in Rom. Auffallend ist, daß in einem Kernland der römischen Sarkophagproduktion, wie Kleinasien es war, dezidiert christliche Sarkophage vor der theodosianischen Zeit unbekannt sind. Ich kann daher nur auf zwei Stücke verweisen: die berühmte Berliner Platte von einem Scheinsarkophag aus Konstantinopel²⁸ und den sogenannten Prinzensarkophag in Istanbul,²⁹ von denen der letztere die Darstellung Christi vermeidet und durch das Kreuzzeichen ersetzt. Besonders signifikant ist die Reihe der anikonischen kaiserlichen Monumentalsarkophage in Konstantinopel,³⁰ unter denen allein ein figürliches Bruchstück erhalten ist.

²⁶ Abb. bei A. Grabar, ebd. 80 Abb. 74.

²⁷ H. Stern, Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome, *Dumbarton Oaks Papers* 12 (1958) 157–218.

²⁸ W. F. Volbach, Frühchristliche Kunst, München 1958, 58 f. (mit Lit.) und Abb. 73. Neuere Untersuchungen durch A. Effenberger.

²⁹ J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Berlin 1941, 132 und Taf. 45–47.

³⁰ A. Vasiliev, Imperial Porphyry Sarcophagi in Constantinople, *Dumbarton Oaks Papers* 4 (1948) 1–25.

In der östlichen Grabmalerei des 4. und 5. Jhs. ist dies ähnlich. Ein 1967 in Nikaia³¹ entdecktes Grab des 4. Jhs. beschränkt sich auf das Paradies bezugnehmende Tier- und Pflanzendarstellungen, jeweils mit dem Zeichen des Kreuzes im Zentrum. Noch weiter im Osten, im syrischen Emesa, wo es ein Grab der Zeit um 400 gibt,³² ist die Ausmalung noch strenger anikonisch: Außer gemalten Architekturgliedern und Kreuzmedaillons ist der florale Schmuck auf einen Palmzweig reduziert. Diese wenigen Beispiele christlicher Gräber mit ihrer betonten Zurückhaltung bei der Verbildlichung christlicher Thematik müssen vor dem Hintergrund der hellenistisch-römischen Grabmalerei gesehen werden, die denselben aufwendigen Schmuck und die gleiche mythologische Thematik zeigen wie in Rom — ich zeige nur zwei Beispiele: eine Grabkammer aus Tyros und eine aus Ashkalon.³³ Mit aller gebotenen Vorsicht bietet sich doch der Schluß an, im Osten sei man etwas zurückhaltender gewesen bei der Verbildlichung christlicher Themen, auch im Sepulkralbereich.

Bei dieser Sachlage ist es nicht gut verständlich, daß man zu der Meinung kommen konnte, es könne immerhin möglich sein, daß der Osten früher als der Westen eine ausgebildete christliche Ikonographie besessen habe (*Brandenburg* 21). Ein einziges Denkmal hat zu solcher Einschätzung geführt: Das »christliche Haus« mit seinen Malereien in Dura-Europos, das bei den 1922 begonnenen Grabungen entdeckt wurde. Dort ist ein Privathaus des 1. Jhs. ab 232/33 zu einem christlichen Gemeindezentrum umgebaut worden. 256 ist als *terminus post quem non* anzusehen, da damals die Stadt von den Sassaniden erobert und zerstört wurde.³⁴

Erhalten sind — heute mit den Originalfragmenten in Yale rekonstruiert —: 8 Szenen, eine einzige davon alttestamentlich. Das hat schon immer erstaunt, denn in Rom ist das Verhältnis von alttestamentarischen zu neutestamentarischen Szenen im 3. Jahrhundert umgekehrt; dort kommt das Neue Testament erst im Laufe des 4. Jahrhunderts zu größerer bildlicher Entwicklung, wie vorher auch am Beispiel der Kuppelmosaiken von Sta. Costanza zu sehen war. Wenige Jahre nach der Hauskirche förderten Grabungen in Dura-Europos einen noch sensationelleren Fund zutage: eine Synagoge mit einem kompletten figürlichen Bilderzyklus, der präzise auf das Jahr 244 datiert ist.³⁵

³¹ N. Firaili, An Early Byzantine Hypogeum Discovered at Iznik, *Mélanges Mansel* 2, Ankara 1974, 919–932 und Abb. 129–133 auf Taf. 327–340; M. Restle, Istanbul. Bursa. Edirne. Iznik. Baudenkmäler und Museen, Stuttgart 1976, 530f mit Abb.; ähnlich auch die Ausmalung verschiedener Kammern und Räume im Coemeterium der Siebenschläfer zu Ephesos, vgl. *Forschungen in Ephesos IV. 2* (C. Praschniker / F. Miltner / H. Gerstinger), Das Coemeterium der Sieben Schläfer, Baden bei Wien 1937; M. Restle, Ephesos, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* II, 192–198 und 206 und W. Jobst, Zur Bestattungskirche der Sieben Schläfer in Ephesos, *Jahreshefte des österr. Arch. Inst.* 50 (1972–1974) Beiblatt 271 ff.

³² Du Mesnil du Buisson / B. Mousterde, in: *Mélanges de l'Université S. Joseph de Beirout* 14 (1929) 1–18, Pl. 1–4

³³ Die Malereien des Grabes sind ins Nationalmuseum Beirut verbracht worden, Abb. bei R. Bianchi-Bandinelli, Rom. Das Ende der Antike, München 1971, Abb. 318. Zum Grab in Ashkalon vgl. J. Ory, A painted tomb near Ascalon. *Quarterly of the Departemnt of Antiquities in Palestine* 8 (1938) 38–44 und Pl. 25–29. Die Malereien eines Grabes aus Wardian bei Alexandria, heute im Archäologischen Museum von Alexandria, die H. Brandenburg, a. a. O. (wie Anmerkung II), 12f in seine Überlegungen einbezieht und in die 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts datiert, sind seit 1960 bekannt, allerdings bislang unveröffentlicht.

³⁴ C. H. Kraeling, The Christian Building. Excavations at Dura Europos, Final Report 8.2, New Haven 1962.

³⁵ C. H. Kraeling, The Synagogue. Excavations at Dura Europos, Final Report 8.1, New Haven 1956.

Das Nebeneinander der beiden so frühen und einzigartigen Denkmäler hat die Forschung zu allerlei Gedanken angeregt und eine recht einleuchtende Antwort (These) zur Entstehung der christlichen Bildkunst allgemein und zur Entstehung von Bilderzyklen in der Alten Kirche speziell aufkommen lassen: Eine aus der Synagogenmalerei von Dura zu rekonstruierende hellenistisch-jüdische Septuaginta-Illustration sei der große Steinbruch gewesen, aus dem das Material der christlichen Ikonographie gewonnen worden sei und der die Anregung gegeben habe, auch das Neue Testament zu illustrieren.³⁶ Der allgemein methodische Vorbehalt von Mathematik und Geometrie gegenüber der Extrapolierung von Einzeldaten erhält für Dura-Europos noch zusätzliches Gewicht durch die Tatsache, daß unter den figürlichen Malereien der Synagoge eine anikonische Ausmalung lag und im christlichen Haus astrologische Graffiti entdeckt wurden, die eine, zumindest subkutane, gnostische Atmosphäre belegen. Mir scheinen erhebliche Zweifel angebracht an der These, daß es in christlichen Zentren des Ostens mit Malereien geschmückte Kulträume gegeben haben müsse, die für Dura, einen Außenposten, das Vorbild abgegeben hätten. Es wäre außerdem zu monieren, daß der Begriff »Kultraum«, mit dem hier operiert wird, zu allgemein und für das christliche Haus in Dura durchaus differenzierbar ist. Die Malereien befinden sich nämlich nicht, wie zu erwarten wäre, in dem als Versammlungsraum der Gemeinde mit Podium und Platz für Leuchter leicht identifizierbaren und durch Zusammenlegung zweier Zimmer entstandenen größten Raum des Hauses, sondern in einem auf der anderen Seite des Hauses gelegenen, kleinen Raum, der zwar ein Ziborium mit darunter liegender kastenartiger Vertiefung besitzt, dessen Funktion aber nicht mehr erschließbar ist. In jedem Falle ist er nicht *ecclesia*, wie der Versammlungsraum, sondern nur Teil der *domus ecclesiae*.

Der erste erhaltene figürliche Bildschmuck einer *ecclesia* im strengen Wortsinn ist nach wie vor die Apsis von Sta. Pudenziana in Rom aus der Zeit des Papstes Innozenz I. am Beginn des 5. Jhs. Neue Themen sind gestellt, die sich aus der Einwirkung der Kaiserikonographie einerseits und der Epiphanie Gottes durch Erscheinungen und Visionen des Kreuzes andererseits ergaben. Die Kirche ist in völlig andere Dimensionen gewachsen; hat ihre Lehre zu repräsentieren.

Erstaunlich ist nur, daß der Osten mit Konstantinopel als der neuen Hauptstadt, wo man die Auswirkungen dieser neuen Dimension der Kirche und des Glaubens am ehesten erwarten würde, kein einziges Denkmal in diesem Sinne bisher überliefert hat. Aus dem totalen Schweigen der griechischen Quellen über figürliche Malerei in der Kirche und der Tatsache, daß noch die 532–37 entstandene Hagia Sophia Kaiser Justinians sich auf Kreuz und Ornament als vornehmsten Schmuck beschränkt, drängt sich der Schluß auf, daß sich der Osten mit dem figürlichen Bild in der Kirche schwer getan hat, schwerer als der Westen, und sich vermutlich aus sehr tiefsitzender Scheu vor der Darstellung des Unnennbaren erst spät zur Hereinnahme des figürlichen Bildes in den liturgischen Kirchenraum entschließen konnte. Die Basis dafür aber lieferte erst der christliche Neuplatonismus, dem einerseits Legenden von bildlicher Epiphanie Gottes in Gestalt der nicht von

³⁶ K. Weitzmann, Zur Frage des Einflusses jüdischer Bildquellen auf die Illustration des Alten Testaments, in: Mullus, Festschrift für Th. Klauser, *Jahrbuch für antike und Christentum, Ergänzungsband 1* (1964) 401–415.

Menschenhand gemachten Bilder, der Acheiropoieten von Edessa und Kamuliana,³⁷ zuhelfe kamen. Unter Justinian II., Ende des 7. Jhs. erscheint ein solches Acheiropoietosbild Christi auf den Münzen.³⁸ Das Christusbild am Eingang zum Kaiserpalast, dessen Entfernung 731 den Auftakt zum Bilderstreit gegeben hat, muß so ausgesehen haben. Das Verklärungs-Mosaik in der Apsis des Sinai-Klosters ist nach 548 erst entstanden. Es zeigt Christus, mehr als Lichterscheinung denn als tatsächlich verkörpertem Logos Gottes.

Ich fühle mich am Ende in Ihrer Schuld, wenn ich keine globale und eindeutige Antwort auf das Problem der Entstehung der Bilder in der Alten Kirche weiß. Ich habe versucht zu differenzieren. Man kann zusammenfassen: Vor dem Jahr 200 gibt es keine dezidiert als christlich anzusprechende Kunst. Während des dritten und eines guten Teils des 4. Jhs. beschränkt sich christliche Kunst auf den Sepulkralbereich, wo sie unverfängliche mythologische Thematik mit vorwiegend alttestamentarischer, in einer späteren Phase zunehmend auch neutestamentarischer Thematik kombiniert. Der Schmuck von oberirdischen Martyrergedächtnisbauten im 4. Jh. hat wohl das Problem des Bildes im eigentlichen liturgischen Raum erst geschaffen. Das Verdikt der Synode von Elvira scheint im Westen bis Ende des 4. Jhs. seine Wirkung getan zu haben, bis andere Überlegungen die Oberhand gewannen. Der Osten erscheint bei der Schöpfung figürlicher christlicher Bilder nicht nur im liturgischen Raum sondern sogar im Sepulkralbereich äußerst zurückhaltend gewesen zu sein, eine Scheu, die erst spät, in der zweiten Hälfte des 6. Jhs., zurückgestellt wurde und die uns ein besseres und unmittelbares Verständnis nahebringt für die Probleme des Bilderstreits.

³⁷ E. von Dobschütz, *Christusbilder. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur* N. F. Bd. III f. 1/4, Leipzig 1899; K. Wessel, *Acheiropoietos, Reallexikon zur byzantinischen Kunst* I, 22–28.

³⁸ M. Restle, *Kunst und byzantinische Münzprägung von Justinian I. bis zum Bilderstreit*, Athen 1964, 118–135.