

Julia Saviello und Katharina Bedenbender (Hg.)

# Dramaturgien von Bild und Raum

Festschrift für Hans Aurenhammer

Reimer

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung seitens des ProPostDoc-Programms des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt am Main, der Dr. Marschner Stiftung und der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e. V.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Simon Wachsmuth  
Umschlagabbildung: Paolo Veronese, *Verkündigung*, ca. 1580 © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid  
Satz: Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin  
Schrift: Palatino LT Std

Papier: 115 g/m<sup>2</sup> PrimaSet  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co · Göttingen

© 2024 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01691-5 (Druckausgabe)  
ISBN 978-3-496-03086-7 (PDF)

# Inhalt

Tabula gratulatoria.....	7
Zur Einführung.....	9
<i>Peter Seiler</i> Bilderzählung, Ekphrasis und tränenreiche Bildbetrachtung in den Akten des Zweiten Konzils von Nizäa (787) .....	15
<i>Karin Gludovatz</i> Ambivalente Ordnungen. Fläche und Raum in niederländischen Gemälden der 1420er-Jahre.....	35
<i>Alessandro Nova</i> Donatello und Raffael zwischen Florenz und Padua .....	45
<i>Ulrich Söding</i> Ruinöse Bildarchitekturen in Venedig und auf der Terraferma.....	57
<i>Frank Fehrenbach</i> Die Erde als Geschoss. Leonardos Phantasmagorien der Kraft (Codex Madrid I fol. 0 recto).....	71
<i>Katharina Bedenbender</i> Dattelpalmen in Verona: Girolamo dai Libris <i>Christus und die Samariterin am Brunnen</i> .....	81
<i>Julia Saviello</i> Mit Schwert, Schild und Schellen. Eine <i>rotella</i> aus dem Museo Bardini.....	91
<i>Ulrich Pfisterer</i> Laokoons Auferstehung. <i>Poesia</i> und <i>historia</i> , Bild und Buch, Venedig 1550 .....	99
<i>Bastian Eclercy</i> Sassoferratos Madonnen im Städel. Die Kunst der Replik zwischen <i>devozione</i> und <i>vaghezza</i> .....	107
<i>Elisabeth Oy-Marra</i> Zur Archäologie des kennerschaftlichen Blicks: Sebastiano Resta und Giuseppe Passeri.....	117
<i>Martin Sonnabend</i> Rembrandt inszeniert Landschaft. Eine neu zugeschriebene Zeichnung.....	127

<i>Christine Ott</i>	
Ein kleines dickes Mädchen. Körpernormen und -abnormitäten im 17. Jahrhundert.....	139
<i>Richard Bösel</i>	
Franz Anton Graf Harrachs Straußenei. Pantheon-Paraphrasen eines Wiener Amateurarchitekten um 1800.....	151
<i>Jochen Sander</i>	
Neues zur frühen Sammlungspräsentation der italienischen Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt.....	161
<i>Andreas Nierhaus</i>	
Das Bauwerk als Kulisse. Otto Wagner, Max Dvořák und die Wiener Karlskirche.....	169
<i>Martina Frank</i>	
Die „Idealisten von Ottakring“: Fritz Saxl und die Kunstgeschichte am Volksheim Ottakring in Wien bis zum Ersten Weltkrieg .....	179
<i>Regine Prange</i>	
Architektur als Raumkunst. Die Wiener Schule in Georg Lukács' Ästhetik.....	189
<i>Brigitte Borchhardt-Birbaumer</i>	
<i>Imago noctis urbanae</i> . Die Stadt und die Nacht .....	197
<i>Antje Krause-Wahl</i>	
Klingende Falten – Transformationen in Wu Tsangs <i>Anthem</i> (2021) .....	205
Bildnachweise.....	213

## Zur Einführung

Paolo Veronese versetzt die Verkündigung in seinem Gemälde aus den 1580er-Jahren in ein bemerkenswertes architektonisches Setting (Abb. 1). Die eigentliche Handlung spielt sich in einer verschatteten Loggia im Bildvordergrund ab: Rechts kniet Maria an einem Lesepult neben dem nur flüchtig durch einen Vorhang angedeuteten Bett; von links oben schwebt auf Wolken der Erzengel Gabriel herab und verweist mit schwungvoller Geste auf die Taube des Heiligen Geistes, deren Lichtstrahl den Brustkorb der sich zurückwendenden Jungfrau trifft. Dem *Dazwischen* ist breiter Raum gegeben: Die Architektur im Bild wird zum Akteur. Die polychromen Bodenkacheln des verschatteten *loggiato* im Vordergrund leiten zur Rundbogenöffnung des Portikus im Mittelgrund über, der von Säulen ionischer Ordnung auf hohen Postamenten getragen wird und in dem sich ein Pfau auf einer stützenden Querstange niedergelassen hat. Von dort führt eine Treppe, die durch die abermals nur angedeuteten Handläufe impliziert wird, nach unten auf einen hell erleuchteten Vorplatz. Hier gibt links ein *all'antica*-Portal dorischer Ordnung den Blick auf eine weitläufige, idyllische Landschaft frei. Rechts daneben befindet sich ein zweigeschossiges Gebäude, das mit seiner Superposition der Ordnungen Ionisch und Komposit, dem skulpturalen Schmuck in den Zwickeln der Rundbögen, den gekuppelten Säulen und Pilastern an den Gebäudeecken sowie dem Zahnfries des Architravs an die *all'antica*-Entwürfe Michele Sanmichelis, Andrea Palladios oder Jacopo Sansovinos für eine *renovatio urbis alla romana* Venedigs denken lässt.

Wie in so vielen seiner Gemälde vermeidet Veronese auch in diesem Werk eine räumliche Kontinuität zwischen Vorder- und Hintergrund durch die Betonung bildparalleler Linien, den niedrigen Horizont und den Wechsel im Bodenniveau. Die extremen Staffelungen und Überschneidungen der Architektur ebenso wie die Dynamik des Engels verleihen der Szene einen theatralen Charakter. Der rhythmisierende Wechsel von Hell und Dunkel, von Öffnen und Verschließen – man beachte nur, wie die Säule im Mittelgrund exakt die Fensterachse im Hintergrund verstellt –, all das trägt zu einer regelrechten *Mise en Scène* der *Verkündigung* in venezianischem Ambiente bei. Die Rolle der *Annunciazione* für den sogenannten ‚Mythos von Venedig‘, das der Legende nach am 25. März 421 gegründet worden war, sowie die vielschichtigen Verbindungen der *Venezia* mit der Jungfrau Maria als Teil der Corporate Identity der Lagunenstadt wurden in der Literatur hinlänglich untersucht. Daniel Arasse brachte die Architekturen speziell im Hintergrund von Veroneses Verkündigungen in Zusammenhang mit der Metapher der Jungfrau Maria als (architektonisches) Gehäuse, in dem der Heilige Geist inkarniert wird.<sup>1</sup> An anderer Stelle führte er aus, dass die Inszenierung des Bildraums als theatrale Bühne ein charakteristisches Merkmal venezianischer Verkündigungsdarstellungen insbesondere der zweiten Cinquecento-Hälfte sei – er bezeichnete sie als „théâtre de peinture“.<sup>2</sup> Konkretere Bezüge zwischen der Architektur in Veroneses *Verkündigung* zum Theater stellte David Rosand heraus: Veroneses „mode of dramatic composition“ entspreche Palladios „con-

- 1 Daniel Arasse, *Les associations de Véronèse ou l'atelier de la dévotion*, in: Massimo Gemi (Hg.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venedig 1990, S. 204–213, hier S. 210.
- 2 Ders., *L'Annonciation italienne, un histoire de perspective*, Paris 1999, S. 311, 324.



Abb. 1 Paolo Veronese, Verkündigung, ca. 1580, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

ception of theater space“.<sup>3</sup> An solche Überlegungen anschließend brachte zuletzt Mattia Biffis das zweigeschossige Gebäude in der Kulisse von Veroneses *Verkündigung* mit Jacopo Sansovinos Entwurf für die *Libreria* (1537–1556) an der Piazzetta di S. Marco in Verbindung.<sup>4</sup> Diesem Bauwerk und seinem städtischen Umfeld wurden selbst immer wieder theatrale Qualitäten zugesprochen; nicht nur ließ sich Sansovino in der Fassadengestaltung von antiken Theaterbau-

3 David Rosand, *Painting in Sixteenth-century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven 1982, S. 108.

4 Mattia Biffis, *Gifts from Heaven: Secular Ambitions of the Annunciation in 16<sup>th</sup>-century Venice*, in: Hana Gründler, Alessandro Nova u. Itay Sapir (Hg.), *The Annunciation: Annunciations and Beyond*, Berlin, Boston 2020, S. 139–153, 293–294, hier S. 146.

ten inspirieren,<sup>5</sup> die Piazzetta zählte auch zu den wichtigsten Auftrittsorten für die vielfältigen Inszenierungen der *Serenissima*.

Veroneses *Verkündigung* zeugt somit einerseits von einem direkten Bezug zwischen Theater, Architektur und Malerei, andererseits veranschaulicht sie, dass schon der Strukturierung der dargestellten Handlung eine gewisse Dramaturgie eignet. Der Begriff der Dramaturgie wird längst nicht mehr nur in der Theaterwissenschaft verwendet, um „die Techniken des kompositorischen Aufbaus von Dramen und die damit verbundenen poetologischen Theorien“ zu bezeichnen.<sup>6</sup> Neben dem Film, der natürlich einen naheliegenden Anwendungsbereich darstellt, hat schon der Theaterwissenschaftler Gottfried Fischborn den Begriff auf soziale und politische Ereignisse übertragen, während Werner Hanak-Lettner seine Bedeutung für die Konzeption von Ausstellungen hinterfragt. Der Begriff der Dramaturgie verweist diesen beiden Autoren zufolge auf eine Erzählstruktur oder Geschehensfolge, die sich in verschiedenen Bereichen vollziehen kann – jenseits der Theaterbühne oder des Filmsets etwa auch im Alltag, in der symbolischen Repräsentation oder im Ausstellungsraum – und die sich durch „raum-zeitliche Strukturiertheit (Gestalt) und Kommunikativität“ auszeichnet.<sup>7</sup>

Daran anschließend widmet sich der vorliegende Sammelband den unterschiedlichen Modi des Geschichtenerzählens innerhalb der Künste und ihrer fruchtbaren Verzahnung. Schon im engeren Wortsinn verweist der Begriff der Dramaturgie auf den Transfer einer schriftlichen Vorlage in eine Aufführung, den Sprung vom Text zur strukturierten Handlung in Raum und Zeit. Diese Querbezüge können jedoch noch weiter gefasst werden, um etwa die gegenseitige Durchdringung von Text und Bild, von Malerei und Architektur, von Theater und bildender Kunst zu analysieren. Beleuchtet werden so nicht nur die Narrative bildlicher Darstellungen und ihr Verhältnis zu literarischen Erzählungen, sondern zugleich die unabhängig von solchen unmittelbaren Bezügen ebenfalls wirkenden, gattungsspezifischen Inszenierungsstrategien, die Gestaltung von Raum – ob durch Architektur oder im Bild – und die visuelle Affizierung der Betrachter\*innen durch solche (Bild-)Räume.

Diese Fragestellung nimmt Impulse aus verschiedenen Schriften von Hans Aurenhammer auf, ohne dabei den Anspruch zu erheben, seinen vielfältigen methodischen Herangehensweisen und inhaltlichen Schwerpunkten in Gänze gerecht zu werden. Ob in der Beschäftigung mit der Kunst und Architektur Italiens sowie ihrer theoretischen Reflexion oder bei der Analyse von wichtigen Episoden der Fachgeschichte, um nur einige Aspekte zu skizzieren, stets beweist Hans Aurenhammer ein besonderes Gespür für die erzählerischen Mittel, ihre Bedeutung für die dargestellte Geschichte und Wirkung auf die Betrachter\*innen sowie ihre Resonanz in der Kunstgeschichte. ‚Bühnenraum‘, ‚Dramatisierung‘, ‚Kulisse‘ und ‚Inszenierung‘ sind Begriffe,

5 Eugene J. Johnson, Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the Theatricality of the Piazzetta in Venice, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 59/4, 2000, S. 436–453, hier S. 436–437.

6 Peter M. Boenisch, Drama – Dramaturgie, in: Peter W. Marx (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2012, S. 43–52.

7 Gottfried Fischborn, Theatralität – Dramaturgie – Dramatisierung: Einige fragmentarische Bemerkungen zum Problemfeld [1995], in: ders., *Politische Kultur und Theatralität. Aufsätze, Essays, Publizistik*, Frankfurt a. M. 2012, S. 15–24, bes. S. 16; Werner Hanak-Lettner, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld 2011, S. 13–14; ders., Dramaturgie, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Stuttgart, Wien 2013, S. 156.

die in seinen Schriften immer wieder auftauchen.<sup>8</sup> Auch die auffällig große monochrome Fläche zu Füßen Christi in Giovanni Bellinis *Christus am Ölberg* weiß er im Rekurs auf die Musik, „in der die Pause, das Intervall genauso wichtig ist wie der Klang der einzelnen Töne“, als eine gewollte Leerstelle zu deuten.<sup>9</sup> Allerdings verbirgt sich hinter diesen Querverweisen mehr als nur ein Zeugnis seiner Begeisterung für das Theater, die Oper und das Bühnenbild.

Dem Erzählen von Geschichten im malerischen Bild – *historie* – und ihrer frühneuzeitlichen Konzeptualisierung widmete sich Hans Aurenhammer intensiv am Beispiel von Leon Battista Albertis Traktat *De pictura* (1435).<sup>10</sup> Doch schon in seiner Analyse von Tizians *Pala Pesaro* zog er den Begriff der *historia* heran, um die narrative Anreicherung der Madonna mit Kind sprachlich zu fassen und von Giovanni Bellinis statischeren Altarbildern abzugrenzen.<sup>11</sup> Sind es in der *Pala Pesaro* der perspektivische Bildaufbau und einzelne Architekturfragmente, in denen er die Mittel der Dramatisierung ausmachte, analysierte er in späteren Studien die Landschaftshintergründe in ihrem Verhältnis zu den dargestellten Handlungen – aber auch als Bühnenbilder, die nur noch vage mit dem Narrativ verbunden sind.<sup>12</sup> Stattdessen erkannte er in den Landschaften Giovanni Bellinis eine „Blickregie“, mit der das Sehen selbst thematisiert wird.<sup>13</sup>

Mit der ‚Dramatisierung‘ im engeren Wortsinn, als Bearbeitung eines Textes, beschäftigte sich Hans Aurenhammer eingehend am Beispiel von Dantes *Divina Commedia* und ihren künstlerischen Rezeptionen. Dabei zeigte er für die Landschaftshintergründe in den Illustrationen des Egerton-Codex im British Museum und die Figuren in Michelangelos *Jüngstem Gericht* in der Cappella Sistina gleichermaßen auf, welche beträchtlichen Differenzen zwischen den bildlichen Darstellungen und der textlichen Vorlage bestehen und wie hoch der künstlerische Eigenanteil

- 8 Vgl. exemplarisch: Das Christuskind als tragischer Held? Eine antike Pathosformel in Giovanni Bellinis ‚Lochis-Madonna‘, in: Fritz Bakolmer u. a. (Hg.), *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchardt zum 60. Geburtstag*, Wien 1996, Bd. 2, S. 377–394; ‚Renovatio urbis‘: Architektur und Stadtbild Venedigs zwischen Tradition und Erneuerung, in: Matthias Pfaffenbichler (Hg.), *Venedig. Seemacht, Kunst und Karneval*, Wien 2011, S. 200–209.
- 9 Berge in der Lagune. Die Entdeckung der Landschaft in der venezianischen Renaissancemalerei (1450–1520), in: Barbara Kuhn (Hg.), *Wie sonst nirgendwo... Venedig zwischen Topographie und Utopie*, Würzburg 2017, S. 93–135, hier S. 98.
- 10 *Studien zur Theorie der ‚historia‘ in Leon Battista Albertis ‚De pictura‘. Themen, Begriff, Funktionen*, Habilitationsschrift, Wien 2003; Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie. Zur Theorie von Leon Battista Albertis ‚historia‘, in: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 24, 2005, S. 27–42; Poetische Invention und Allegorie in Leon Battista Albertis ‚De pictura‘, in: Ulrike Tarnow (Hg.), *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, Paderborn 2014, S. 53–75, 182–188.
- 11 *Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext*, Dissertation, Universität Wien, 1985; Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians ‚Pala Pesaro‘, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, S. 13–45; Tizian. *Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild?*, Frankfurt a. M. 1994.
- 12 Aurenhammer 2017 (wie Anm. 9).
- 13 Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis, in: David Ganz u. Stefan Neuner (Hg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, Basel 2013, S. 199–242; Schräge Blicke, innere Landschaften. Räume der ‚Kreuzigung Christi‘ bei Jacopo Bellini, Giovanni Bellini, Antonello da Messina, in: Hans Aurenhammer u. Daniela Bohde (Hg.), *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Bern 2015, S. 335–375. Auch die „Bezugslinie des Sehens“ hat Hans Aurenhammer jüngst einer genaueren Untersuchung unterzogen: ‚Linea centrica‘ und gekrümmter Erdenrand. Horizonte in italienischen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts, in: Lucas Burkhart u. Beate Fricke (Hg.), *Shifting Horizons: A Line and Its Movement in Art, History, and Philosophy*, Basel 2022, S. 167–209.

jeweils anzusetzen ist.<sup>14</sup> Hier wird deutlich, dass die ganzheitliche sensorisch-intellektuelle Perception von Kunst für Hans Aurenhammer nicht nur eine Forschungsfrage darstellt,<sup>15</sup> sondern zugleich und vor allem für die eigene Arbeit zentral ist. Ob in der Auseinandersetzung mit Malerei oder mit Architektur, stets beweist er eine besondere Sensibilität für die ‚Dramaturgien des Visuellen‘<sup>16</sup> – auch dann, wenn er sich wichtigen Vertretern der Kunstgeschichte und ihren Methoden zuwendet.<sup>17</sup>

Der Anlass für die vorliegende Publikation ist der 65. Geburtstag von Hans Aurenhammer. Wir danken allen Autorinnen und Autoren von Herzen dafür, dass sie dieses Projekt mit ihren Beiträgen überhaupt erst denkbar gemacht haben, und allen Kolleginnen und Kollegen, Familienmitgliedern, Freundinnen und Freunden für die großzügige finanzielle Unterstützung, ohne die das Buch ebenfalls nicht hätte realisiert werden können. Bei allen Beteiligten sind wir sofort auf eine große Bereitschaft gestoßen, zu dieser Festschrift inhaltlich oder finanziell beizutragen. Neben den privaten Spender\*innen, deren Namen in einer Tabula gratulatoria erfasst sind, haben das Forschungszentrum Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt a. M., die Dr. Marschner Stiftung und die Benvenuto Cellini-Gesellschaft e. V. mit Druckkostenzuschüssen besonders zum erfolgreichen Ausgang des Publikationsvorhabens beigetragen. Dafür sind wir überaus dankbar. Unser herzlicher Dank gebührt außerdem Veronika Pirker-Aurenhammer, die uns als ‚Spionin‘ stets mit Rat und Tat bei verschiedensten Angelegenheiten zur Seite stand. Bei organisatorischen Dingen konnten wir uns immer an Julia Müllers und Martina Wollweber wenden, und Kristin Böse, Moritz Gagern, Ulrike Kern, Joanna Olchawa, Alberto Saviello und Berit Wagner hatten stets ein offenes Ohr für unsere Fragen oder warfen einen kritischen Blick auf unsere eigenen Texte – für all diese Hilfestellungen sind wir ihnen sehr verbunden. Darüber hinaus danken wir Simon Wachsmuth, der mit seiner wunderbaren Gestaltung des Covers seinen ganz eigenen Beitrag zur Festschrift geleistet hat, und Beate Behrens und Anna Felmy vom Reimer Verlag, die das Buchprojekt von Anfang an mit viel Engagement begleitet haben.

Die Herausgeberinnen

- 14 Gemalte Landschaften im Zeitalter Dantes und Petrarcas, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 92, 2017, S. 66–105; Michelangelos ‚Jüngstes Gericht‘ und Dantes ‚Commedia‘, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 93, 2018, S. 25–56.
- 15 So etwa auch in: Narziss als Erfinder der Malerei. Spiegelungen im Werk Leon Battista Albertis, in: Jiri Kroupa, Michaela Šeferisová Loudová u. Lubomír Konečný (Hg.), *Orbis artium k jubileu Lubomíra Slavicka*, Brno 2009, S. 17–31.
- 16 Vgl. Il ‚Giudizio universale‘ di Michelangelo visto dal Tintoretto: una risposta ambigua, in: Christine Ott, Hans Aurenhammer, Marc Föcking u. Alessandro Nova (Hg.), *Capricci luterani? Michelangelo artista e poeta nel contesto del dibattito religioso del Cinquecento / Michelangelo, Artist and Writer, and the Religious Debates of the Sixteenth Century*, Berlin, Boston 2023, S. 203–237, hier S. 213.
- 17 Vgl. Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49, 1996, S. 9–39, 289–294; Gestörte Form. Gombrich, Giulio Romano und die Neue Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Hans Aurenhammer u. Regine Prange (Hg.), *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*, Berlin 2016, S. 135–162; Raumprobleme. Alois Riegl und die Interpretation der altchristlichen Basilika um 1900, in: Fritz Blakolmer, Martin Seyer u. Hubert D. Szemethy (Hg.), *Angekommen auf Ithaka. Festgabe für Jürgen Borchardt zum 80. Geburtstag*, Wien 2016, S. 281–295.



## Bilderzählung, Ekphrasis und tränenreiche Bildbetrachtung in den Akten des Zweiten Konzils von Nizäa (787)\*

Narrative Bilder spielten seit den Anfängen der christlichen Bildkultur eine wichtige Rolle. Von einigen radikalen Anhängern des alttestamentlichen Bilderverbots abgesehen nahm man sie als Medium der Verkündigung der christlichen Lehre in den „Dienst des Wortes“ (Apg. 6,4) und war bisweilen bereit, bildaffine Positionen öffentlich zum Ausdruck zu bringen. Die ältesten vorhandenen Zeugnisse sind seit langem bekannt.<sup>1</sup> Im lateinischen Westen sind vor allem Prudentius, Paulinus von Nola und Gregor der Große zu nennen. Im griechischen Osten waren es Johannes Chrysostomus, Basilius von Caesarea, Gregor von Nazianz, Gregor von Nyssa oder Asterius von Amaseia, die gelegentlich und zunächst vor allem in Verbindung mit narrativen Bildthemen (biblische Historien und Heiligenviten) eine Aufgeschlossenheit gegenüber bildlichen Darstellungen erkennen ließen. Eine nachdrückliche und theologisch tiefgreifende Wende zum Bild (bzw. zu einer „theoretisch“ und „prinzipiell“ reflektierten pastoralen Bildpragmatik<sup>2</sup>) hat es aber nicht gegeben. Der alte Gegensatz von Schrift und Bild wurde weiterhin zugunsten der Schrift entschieden,<sup>3</sup> auch wenn man – wenn es rhetorisch angemessen schien – vereinzelt auf den bereits in vorchristlicher Zeit geläufigen Topos der Ebenbürtigkeit von Wort und Bild zurückgriff.<sup>4</sup> Wie ikonophil die mit antikem rhetorischem Bildungswissen vertrauten Kirchenväter tatsächlich waren, bleibt letztlich unsicher, da von ihnen auch bildkritische Äußerungen überliefert sind. Die Quellenlage ist lückenhaft, uneinheitlich und vielfach intransparent. Zudem gibt es Belege und Indizien für einander widersprechende Textversionen, auf Grund derer man mit nachträglichen Interpolationen aus der Zeit des Bildstreits des 8. und 9. Jahrhunderts rechnen

\* Mein Beitrag entstand – inspiriert von Hans Aurenhammers Alberti-Studien – im Anschluss an das von der DFG geförderte Forschungsprojekt „Bildkritik und pragmatische Bildkultur im europäischen Mittelalter. Die *Libri Carolini* und die karolingische Bildkunst“. Mein besonderer Dank gilt Ursula Rombach, die Übersetzungen der Quellentexte überprüfte und ergänzte, mich auf philologische Probleme aufmerksam machte und mehrere literaturwissenschaftliche Hinweise zur Interpretation beisteuerte, sowie Markus Stein (Düsseldorf), der Unklarheiten der Textüberlieferung der im Zentrum stehenden Ekphrasis von Gregor von Nyssa zu klären half. Für eine kritische Lektüre des Manuskripts danke ich ebenso Gisela Bungarten, Anna Magnago-Lampugnani, Nadine Stuhlmann und Michail Chatzidakis.

- 1 Johann Augusti, *Beiträge zur christlichen Kunst-Geschichte und Liturgik*, Leipzig 1841, bes. S. 103–179; Hugo Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Göttingen 1917; Walter Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten (nach den Angaben der zeitgenössischen Schriftsteller)*, Leipzig 1930.
- 2 Günter Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1999, S. 13.
- 3 Hans Georg Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin 1992, S. 61; Peter C. J. van Dael, *Biblical Cycles on Church Walls: 'Pro lectione pictura'*, in: Jan den Boeft u. Maria Laetitia van Poll-van de Lisdonk (Hg.), *The Impact of Scripture in Early Christianity*, Leiden, Boston, Köln 1999, S. 122–132.
- 4 Vgl. hierzu Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 13–38.

muss.<sup>5</sup> Einige Autoren (Johannes Chrysostomus, Basilius von Caesarea, Gregor von Nazianz, Amphilocheus von Ikonium sowie Nilus von Ankara) wurden sowohl von bildkritischen Reformern als auch ihren ikonophilen Gegnern als Autoritäten reklamiert.

Man hat allen Grund zu betonen, „dass die Ausbreitung des Bildes in der Kirche gewiss keine gleichmäßige war.“<sup>6</sup> Nicht jeder anspruchsvollere Sakralbau war, wie es das Idealbild der älteren Forschung suggeriert, mit biblischen Szenen oder Heiligengeschichten dekoriert.<sup>7</sup> Gleichwohl ist es problematisch, dass narrativen Bildern in Überblickswerken und Handbüchern zur spätantiken und frühmittelalterlichen Kunst nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Im Vordergrund stehen vor allem seit den 1990er-Jahren Ausführungen zur Genese und Geschichte des christlichen Bildkults, d. h. Phänomene des religiösen Gebrauchs personaler Darstellungen Christi, der Gottesmutter und der Heiligen, kurz alles, was man vorrangig mit dem Begriff ‚Ikone‘ verbindet.<sup>8</sup> Diese imagozentrische Haltung tritt auch in Forschungen zum oströmischen Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts deutlich zutage. Äußerungen zu Bildhistorien und ihren Funktionen finden – wenn überhaupt – nur am Rande Erwähnung. Es wird der Eindruck vermittelt, als seien ausschließlich inkarnationstheologische Fragen des Christusbildes – die „Christologisierung der Bilderfrage“<sup>9</sup> –, der Glaube an wundertätige Bilder und die Bilderverehrung zur Sprache gekommen.<sup>10</sup> Dass dies nicht der Fall war, offenbart sich jedem Leser der Akten des Zweiten Nizänums.<sup>11</sup> Auf dem Konzil wurden *imagines* von Christus, der Gottesmutter und allen Heiligen in der Verteidigung religiöser Bilder zwar in der Regel an erster Stelle genannt, in stereotyper Weise bekannte man sich aber an zweiter Stelle nicht weniger ausdrücklich zu bildlichen Historien. Da das bildkritische Konzil von Hiereia (754) nicht nur die kultische Verehrung personaler Bilder als idolatrisch einstufte, sondern auch den Gebrauch narrativer Darstellungen von Heiligenleben als nutzlos und mit wahrer Christusbildung unvereinbar ablehnte,<sup>12</sup> legte

5 Ein aufschlussreiches Lehrstück bietet der (in zahlreichen älteren und jüngeren Publikationen, häufig nach Koch 1917 [wie Anm. 1], S. 67–68, in Übersetzung zitierte) Brief des Nilus von Ankyra an Olympiodoros. Wie Thümmel zeigen konnte, handelt es sich bei dem auf die bildliche Darstellung biblischer Historien sich beziehenden Passus um einen nachträglichen ikonophilen Einschub, siehe Hans Georg Thümmel, Nilos von Ankyra über die Bilder, in: *Byzantinische Zeitschrift* 71, 1978, S. 10–21, vgl. auch ders. 1992 (wie Anm. 3), S. 78–80, und ders., *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert. Das 7. Ökumenische Konzil von Nikaia 787*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2005, S. 156–158, sowie Paul Speck, Nilos von Ankyra über die Bilder in Kirchen oder ikonoklastische Konzepte für die richtige Kirchengestaltung, in: *Acta Byzantina Fennica* 2, 2003–2004, S. 90–110.

6 Thümmel 1992 (wie Anm. 3), S. 65.

7 Vgl. Peter Brown, *The Rise of Western Christendom. Triumph and Diversity, A.D. 200–1000*, Oxford 2013, S. 388.

8 Man hat sich an Belting orientiert, der in seiner Geschichte des Bildes unter ‚Bild‘ „vornehmlich das personale Bildnis“ verstand, siehe Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 9.

9 Günter Lange, Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia (787), in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. I: *Bild-Konflikte*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2007, S. 171–190, hier S. 173.

10 Gervais Dumeige, *Nizäa II*, Mainz 1985; Thümmel 2005 (wie Anm. 5).

11 *Concilium Universale Nicaenum Secundum, Concilii Actiones I–VII (ACO Series Secunda, Volumen III, Partes 1–3)*, hg. v. Erich Lamberg, Berlin, Boston 2008–2016 (Lamberg, ACO<sup>2</sup> III); *The Acts of the Second Council of Nicaea (787)*, übers., komm. u. eingel. v. Richard Price, Liverpool 2018.

12 Torsten Krannich, Christoph Schubert u. Claudia Sode (Hg.), *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754. Einleitung, Übersetzung und Kommentar ihres Horos, nebst einem Beitrag zur ‚Epistula ad Constantiam‘ des Eusebius von Cäsarea*, Tübingen 2002, S. 52–55, 56–57, 64–65.