

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.¹ 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“.² 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“.³ 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.⁴ 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 16th-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,⁵ 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.⁶ 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.⁷

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.⁸ 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.⁹ 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).¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² Stattdessen erkannte er in den Landschaften Giovanni Bellinis eine „Blickregie“, mit der das Sehen selbst thematisiert wird.¹³

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 Borchhardt 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.¹⁴ Hier wird deutlich, dass die ganzheitliche sensorisch-intellektuelle Perception von Kunst für Hans Aurenhammer nicht nur eine Forschungsfrage darstellt,¹⁵ 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‘¹⁶ – auch dann, wenn er sich wichtigen Vertretern der Kunstgeschichte und ihren Methoden zuwendet.¹⁷

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 Petrarca, 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.¹ 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 Bildpragmatik²) hat es aber nicht gegeben. Der alte Gegensatz von Schrift und Bild wurde weiterhin zugunsten der Schrift entschieden,³ auch wenn man – wenn es rhetorisch angemessen schien – vereinzelt auf den bereits in vorchristlicher Zeit geläufigen Topos der Ebenbürtigkeit von Wort und Bild zurückgriff.⁴ 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.⁵ 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.“⁶ Nicht jeder anspruchsvollere Sakralbau war, wie es das Idealbild der älteren Forschung suggeriert, mit biblischen Szenen oder Heiligengeschichten dekoriert.⁷ 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.⁸ 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“⁹ –, der Glaube an wundertätige Bilder und die Bilderverehrung zur Sprache gekommen.¹⁰ Dass dies nicht der Fall war, offenbart sich jedem Leser der Akten des Zweiten Nizänums.¹¹ 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,¹² 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, ACO² 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.

man großen Wert darauf, auch narrative Bilder argumentativ abzusichern und zu legitimieren. Dies wird bereits am ersten Sitzungstag in einer ikonophilen Stellungnahme deutlich, in der Theodosios, der Bischof von Amorion, seine Abkehr von den Positionen des Konzils von Hiereia bekundete:

„Ich billige in den Kirchen der Heiligen erstens das Bild unseres Herrn Jesus Christus und der Heiligen Gottesmutter aus verschiedenen Materialien – Gold, Silber und jeder Farbe, um seine Wirkung im Fleisch allen bekannt zu machen, und gleichfalls billige ich, dass die Lebensgeschichten der Heiligen und der so berühmten Apostel, Propheten und Märtyrer gemalt werden, damit ihre Kämpfe und ihre Martyrien in Kurzfassung¹³ bekannt werden als Anreiz und zur Bildung der Laien, vor allem der ungebildeten.“¹⁴

Es steht außer Frage, dass von Theodosios ein Bekenntnis zu den zentralen Positionen des Konzils erwartet wurde. Signifikant erscheint, dass er explizit narrativen Darstellungen einen didaktischen Nutzen für einfache Menschen zuweist.¹⁵ Komplementär dazu betont Germanos von Konstantinopel in einem am vierten Sitzungstag verlesenen Brief, gerade die Darstellung Christi im Fleische könne all jenen helfen, denen es an geistigen Fähigkeiten mangle, durch Kontemplation das Mysterium der wahren Menschwerdung Christi zu erfassen.¹⁶

Den Nutzen narrativer Darstellungen von Propheten, Heiligen, Aposteln und Märtyrern sieht das Konzil vor allem im Vorbildcharakter ihres Handelns, dessen bildkünstlerische Darstellung nicht nur an sie erinnert und damit das Wissen festigt¹⁷ sowie zu einem aktualisierten Gedenken aufruft, sondern auch jeden zur Nachahmung ihrer guten Werke anregen kann. Diese adhortative Funktion erfüllen sie nicht nur durch die Aktivierung von Wissensbeständen, sondern auch durch das Auslösen von Affekten.

Real vorhandene Darstellungen wurden auf dem Konzil nicht als Exempla für die Legitimität von Bildhistorien genutzt. Die Konzilsväter erhoben zwar mit allem Nachdruck den Anspruch, der kirchlichen Tradition zu folgen; als Testimonien wurden jedoch fast ausschließlich schriftliche Äußerungen von Kirchenvätern herangezogen, obwohl man immer wieder betonte, dass nicht alles, was man zur christlichen Tradition rechnen müsse, schriftlich niedergelegt worden

13 Zum rhetorischen Hintergrund des Hinweises auf die Kürze der Darstellung vgl. Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 100–105, 142, 148.

14 Ebd., S. 159–160; Lamberz, ACO² III (wie Anm. 11), S. 58–59: Ἀνιστορεῖσθαι δὲ εὐδοκῶ καὶ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις [τῶν ἁγίων] πρωτοτύπως τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς ἁγίας Θεοτόκου ἐκ παντοίας ὕλης χρυσοῦ καὶ ἀργύρου καὶ πάσης χρωματουργίας, ἵνα γνωρίζηται πᾶσιν ἢ ἔνσαρκος αὐτοῦ οἰκονομία, ὁμοίως ἀνιστορεῖσθαι τὰς πολιτείας τῶν ἁγίων καὶ πανευφήμων ἀποστόλων, προφητῶν τε καὶ μαρτύρων, ἵνα γνωρίζωνται οἱ ἄθλοι καὶ οἱ ἀγῶνες αὐτῶν εἰς σύντομον γραφήν καὶ διεγέρσιν καὶ διδασκαλίαν τῶν λαῶν, μάλιστα τῶν ἀπλουστέρων. („Pingi autem consentio in ecclesiis sanctorum principaliter iconam domini nostri Iesu Christi et sanctae dei genitricis ex uaria materia auri et argenti et omni colore, ut carnea dispensatio ipsius omnibus innotescat, similiter pingi conuersationes sanctorum et famosissimorum apostolorum, prophetarum ac martyrum, quo innotescant certamina et agones eorum in breui scriptura ad excitationem ac magisterium populorum maximeque simplicium“).

15 Zur Tradition dieses Arguments vgl. Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 49–59.

16 Lamberz, ACO² III (wie Anm. 11), S. 462; Price 2018 (wie Anm. 11), S. 345.

17 Vgl. hierzu den von Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 93, zitierten Passus aus dem Brief des Germanos an Johannes von Synada.

sei. Nur ein päpstlicher Gesandter wies auf Bilder aus dem Alten und Neuen Testament hin, die Konstantin in der Lateransbasilika in Rom habe malen lassen.¹⁸

Als Autoritäten, die den Gebrauch narrativer Bilder thematisieren, wurden auf dem Konzil frühe Kirchenväter des 4. und 5. Jahrhunderts zitiert (Basilius von Caesarea, [Pseudo-] Johannes Chrysostomus, Gregor von Nyssa, Kyrill von Alexandria, Asterius von Amaseia und Nilus von Ancyra) sowie Autoren des 7. und 8. Jahrhunderts (Leontius von Neapolis, Stephan von Bostra, Germanos von Konstantinopel).¹⁹ In dem Bemühen, zur Stützung der eigenen Position eine von Autoritäten getragene Traditionslinie zu konstruieren, blendete man die sehr unterschiedlichen Entstehungskontexte und Intentionen der Testimonien aus, um sie für die eigene Beweisführung zu adaptieren. Die frühen Autoren verfolgten keineswegs bildapologetische Anliegen, sondern äußerten sich auf Basis ihrer rhetorischen Bildung zuweilen bildaffin;²⁰ die des 7. und 8. Jahrhunderts verfolgten dagegen anlässlich der Abwehr bildkritischer Tendenzen (teilweise in antijüdische Polemik eingebettete) ikonophile Anliegen und untermauerten diese vor allem mit Rückgriffen auf nichtnarrative Bildwerke und Erinnerungsmale des Alten Testaments.²¹

Das Ziel dieses Beitrags ist begrenzt. Mir geht es darum, gestützt auf eine Lektüre der Akten des Zweiten Nizänums, auf den Stellenwert narrativer Darstellungen innerhalb der oströmischen Bilderdebatte aufmerksam zu machen. Eine gründliche Analyse der mit diesem Thema verbundenen vielfältigen Materialien und Forschungsprobleme kann nur in größerem Zusammenhang in Angriff genommen werden. Es ist auch nicht möglich, auf alle inhaltlich relevanten Testimonien des Zweiten Nizänums einzugehen. Notwendig wäre vor allem eine detaillierte Erläuterung der Rezeption des Kanon 82 des *Concilium Trullanum (Quinisextum)* von 692, der körperliche Darstellungen Christi inkarnationstheologisch begründete und nicht nur zur Rechtfertigung von Christusbildern, sondern auch der bildlichen Wiedergabe der Historien des Evangeliums herangezogen wurde.²²

Aus kunsthistorischer Sicht sind zwei frühe Beispiele besonders attraktiv, da sie nicht nur abstrakt-theologische Argumente, sondern auch Bildbeschreibungen enthalten und ihnen auf dem Konzil ein besonderer Stellenwert eingeräumt wurde. Es handelt sich um Zitate aus Texten

18 Price 2018 (wie Anm. 11), S. 286; Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, Bd. 2: *Giovanni in Laterano*, Stuttgart 2008, S. 177.

19 Nicht alle Zuschreibungen waren korrekt. So wurde z. B. für die Johannes Chrysostomus zugeschriebenen Äußerungen Severian von Gabala als Autor ermittelt, siehe Karl Heinz Üthemann. Nochmals zu Stephan von Bostra (CPG 7790) in Parisinus gr. 1115. Ein Testimonium – Zwei Quellen, in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 50, 2000, S. 101–137, hier S. 127; ders., Severian von Gabala in Florilegien zum Bilderkult, in: ders., *Studien zu Anastasios Sinaites. Mit einem Anhang zu Anastasios I. von Antiochien*, Berlin, Boston 2017, S. 138–174, vgl. Thümmel 2005 (wie Anm. 5), S. 115, 162, 205–206.

20 Die in der kunsthistorischen Literatur gängige Apostrophierung der kappadokischen Kirchenväter als erste Vertreter einer „konsequenten Bildbejahung“ (Bredekamp) steht in der Tradition ihrer bildapologetischen Rezeption auf dem zweiten Nizänum. Die Überbewertung der Ikonophilie der Kappadokier findet man bereits angedeutet bei Ernst Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 8, 1954, S. 83–150, hier S. 136.

21 Vgl. Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 617–7, 85–100; Thümmel 1992 (wie Anm. 3), bes. S. 53–65, 73–82, 96–149.

22 Price 2018 (wie Anm. 11) S. 159, 161, Lamberz, ACO² III (wie Anm. 11), S. 126; Price 2018, S. 347, Lamberz, ACO² III, S. 466; Price 2018, S. 448, Lamberz, ACO² III, S. 619; Price 2018, S. 481, Lamberz, ACO² III, S. 678; Price 2018, S. 493, Lamberz, ACO² III, S. 700; Price 2018, S. 503, Lamberz, ACO² III, 718; Price 2018, S. 544, Lamberz, ACO² III, S. 786; Price 2018, S. 582, Lamberz, ACO² III, S. 862; Price 2018, S. 660, Lamberz, ACO² III, S. 968.

von Gregor von Nyssa und Asterius von Amaseia. Beide Textpassagen wurden auf dem Konzil wiederholt zitiert und in ähnlicher Weise kommentiert. Ich konzentriere mich auf die der bildlichen Darstellung der Isaak-Opferung gewidmete Ekphrasis Gregors von Nyssa, da bei deren Analyse auch Zeugnisse der ikonografischen Tradition herangezogen werden können. „Die Euphemia-Rede des Asterios von Amaseia war wohl nur die Übung zu einer Kunstform, ein Geschehen als bildliche Darstellung zu schildern.“²³ Zeitnahe Euphemia-Zyklen sind nicht überliefert.

Gregor von Nyssa ist in seinen Predigten gelegentlich auf bildliche Darstellungen eingegangen.²⁴ Die Analogie der Beredsamkeit von Bild und Wort hat er gemäß der rhetorischen Tradition grundsätzlich anerkannt, aber die Vorzüge verbaler Kommunikation wurden auch von ihm ausführlicher gewürdigt und höher eingestuft.²⁵ Während er im Zusammenhang mit paganen Luxusgegenständen auf das gängige Repertoire ethisch motivierter Bildkritik rekurrierte, nahm er gegenüber narrativen Darstellungen von Heiligenmartyrien eine positive Haltung ein. Einschlägig bekannt ist seine ausführliche Schilderung der bildlichen Wiedergabe des Martyriums des heiligen Theodoros in der Basilika von Euchaita,²⁶ in der er im Einklang mit der antiken Rhetorik den Topos der Malerei als stummer Rede aufgreift: „Denn auch die stumme Malerei an der Wand weiß zu reden, und sehr nützlich zu werden.“²⁷ Am vierten Sitzungstag des Zweiten Konzils von Nizäa wurde jedoch nicht die Beschreibung des Theodoros-Bildzyklus, sondern eine in der Rede *De deitate filii et spiritus sancti et in Abraham* enthaltene Beschreibung einer bildlichen Darstellung der Opferung Isaaks als Testimonium herangezogen.²⁸ Diese Ekphrasis war bereits

- 23 Hans Georg Thümmel, *Ikonologie der christlichen Kunst*, Bd. 1: *Alte Kirche*, Paderborn 2019, S. 230, vgl. auch die unten in Anm. 75 aufgeführte Literatur.
- 24 Zu den einschlägigen Beispielen siehe Thümmel 1992 (wie Anm. 3), S. 56–58.
- 25 Johan Leemans, „Schoolrooms for Our Souls“. The Cult of the Martyrs: Homilies and Visual Representation as a Locus for Religious Education in Late Antiquity, in: *Paedagogica* 36/1, 2000, S. 113–127, hier S. 121–122, 125.
- 26 Vgl. Koch 1917 (wie Anm. 1), S. 71–72; Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a. M. 1975, S. 44; Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, Toronto, Buffalo, London 1986, S. 36–37; Thümmel 1992 (wie Anm. 3), S. 57; Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 32–33; Van Dael 1999 (wie Anm. 3), S. 122–123; Leemans 2000 (wie Anm. 25), S. 124; Carola Jäggi, *Das kontrollierte Bild. Auseinandersetzungen um Bedeutung und Gebrauch von Bildern in der christlichen Frühzeit und im Mittelalter*, in: Sven Grampp, Daniel Meier u. Sandra Rühr (Hg.), *Medien unter Kontrolle*, Erlangen 2009, S. 18–31, hier S. 22; Vasiliki M. Limberis, *Architects of Piety. The Cappadocian Fathers and the Cult of the Martyrs*, Oxford 2011, S. 53–62; Kunibert Bering, *Transformationen der antiken Ästhetik im frühen Christentum. Spätantike und frühmittelalterliche Positionen zu Bildbegriff und Kunstverständnis*, Oberhausen 2016, S. 83–88, 152–153, 177; Morwenna Ludlow, *Art, Craft and Theology in Fourth-Century Christian Authors*, Oxford 2020, S. 44–46, 63–64.
- 27 Übers. Augusti 1841 (wie Anm. 1), S. 140.
- 28 Gregor von Nyssa, *Oratio de deitate filii et spiritus sancti. Cui inserta est laudatio constantis fidei iusti Patriarchae Abrahami*, in: *PG* 46, S. 55–576, bes. S. 566–574; ders., *De deitate filii et spiritus sancti et in Abraham*, edidit Ernestus Rhein, in: *Gregorii Nysseni Sermones, pars III*, hg. v. Friedhelm Mann, Leiden, New York, Köln 1996 (GNO X/2), S. 115–144; Theodor Mahlmann, *Gregor von Nyssa: Isaaks Opferung (Gen 22). Aus dem Griechischen übersetzt*, in: Johann Anselm Steiger u. Ulrich Heinen (Hg.), *Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*, Berlin 2006, S. 773–780; und Volker H. Drecoll, *I.6 De deitate filii et spiritus sancti et in Abraham* (GNO X/2, 117–144 Rhein), in: ders. u. Margitta Berghaus (Hg.), *Gregory of Nyssa: The Minor Treatises on Trinitarian Theology and Apollinarism. Proceedings of the 11. International Colloquium on Gregory of Nyssa (Tübingen 2008)*, Leiden, Boston 2011, S. 71–86. Zur Rezeptionsgeschichte des Abraham-Exkurses siehe Barbara Mahlmann-Bauer, *Abra-*

von Johannes von Damaskus in seinen drei Reden zur Verteidigung der Bilder als ikonophiles Zeugnis in die Bilderdebatte eingebracht worden,²⁹ und Papst Hadrian weist in seinem am zweiten Sitzungstag des Zweiten Nizänums verlesenen Synodalbrief ebenfalls auf sie hin.³⁰ Da durch Zitation dekontextualisierte Aussagen weder inhaltlich noch funktional adäquat erschlossen und gewichtet werden können, sollen die auf dem Konzil verwendeten Testimonien zunächst in ihrem Ursprungskontext analysiert werden, um vor diesem Hintergrund die methodischen Eigentümlichkeiten ihrer Rekontextualisierung und ihre neuen Funktionen besser eruieren zu können.

Gregor von Nyssa hielt die *Oratio de deitate Filii et Spiritus Sancti et in Abraham* im Jahr 383, wahrscheinlich zwischen Ostern und Pfingsten, in Konstantinopel.³¹ Sie ist in seine theologische Auseinandersetzung mit dem Heterousianer Eunomios, Bischof von Kyzikos, einzuordnen, dem Gregor die auf dem Ersten Konzil von Nizäa festgeschriebene Homousie zwischen Vater und Sohn entgegensetzte. Die Narration des Isaak-Opfers fungiert dabei wie eine „Zeugenaussage im Gerichtsverfahren“,³² und soll die Richtigkeit seiner Argumentation belegen. Den Anknüpfungspunkt bietet Hebräer 6,13: „Denn als Gott dem Abraham die Verheißung gab, schwor er bei sich selbst, da er bei keinem Größeren schwören konnte,“ in der sich der Apostel Paulus auf Genesis 22 bezieht. Ob eine Vergegenwärtigung der Isaak-Geschichte notwendig war und sich daraus Rückschlüsse auf Gregors Auditorium ziehen lassen oder ob es sich um rhetorische Topik handelt, ist schwer einzuschätzen.

Gregor bietet weder eine textgetreue Wiedergabe von Genesis 22 noch eine stringente theologische Auslegung, sondern eine freie Nacherzählung, in der er die biblische Handlung modifiziert, dramatisiert und durch Szenen erweitert, die vor allem der psychologischen Reflektion des Geschehens dienen. In imaginierten Gedanken des betroffenen Vaters und einem ebenfalls fiktiven Monolog Sarahs wird die biblische Geschichte durch ihre Psychologisierung auf die Ebene des allgemein Menschlichen transponiert.³³ Die so involvierten Zuhörer werden durch direkte

ham, der leidende Vater. Nachwirkungen Gregors von Nyssa in Exegese und Dramatik (im 16. bis 18. Jahrhundert), in: Steiger, Heinen 2006 (wie oben), S. 309–397, bes. S. 314–324.

29 Johannes von Damaskus zitiert die Isaak-Ekphrasis Gregors in *Oratio I 52, II 48 und III 50*, siehe *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, Bd. 3: *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, hg. v. Bonifatius Kotter O. S. B., Berlin, New York 1975, S. 154–155. Hieronymus Menges, *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*, Kallmünz 1937, S. 152, 171.

30 Lamberz, ACO² III (wie Anm. 11), S. 136, Price 2018 (wie Anm. 11) S. 164–165.

31 Zum historisch-theologischen Hintergrund der Rede siehe Matthieu Cassin, *De deitate Filii et Spiritus sancti et in Abraham*, in: Drecoll, Berghaus 2011 (wie Anm. 28), S. 277–311, hier S. 284–296. Vgl. Mahlmann-Bauer 2006 (wie Anm. 28), S. 314; Mahlmann 2006 (wie Anm. 28), S. 773.

32 GNO X/2 1996 (wie Anm. 28), S. 130; Drecoll 2011 (wie Anm. 28), S. 78.

33 Bereits in der 8. *Homilia in Genesim* des Origines findet sich eine psychologisierende Exegese des Isaak-Opfers. Schon Origines forderte seine Zuhörer in direkten Fragen auf, ihre Gefühle und Gedanken angesichts des göttlichen Befehls zu reflektieren, betonte die Qualen Abrahams, die durch den langen Zeitraum bis zur Opferung noch verstärkt wurden und unterbrach seine ausführliche Nacherzählung für exegetische Exkurse. Die Dramatisierung der Gregor-*oratio* gesteigert durch Sarah-Monolog und Ekphrasis findet sich bei Origines nicht. Seine Rhetorik entspricht dem Stil einer theologischen Vorlesung: *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, hg. v. der Kirchenväter-Kommission der preussischen Akademie der Wissenschaften (GCS), 29, 77–86; Origines, *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 1/2: *Homilien zum Buch Genesis*, eingel. u. übers. v. Peter Habermehl, Berlin, Boston 2011, S. 164–181. Der Bezug zu Hebräer 6,13 findet sich mit anderer Auslegung ebenfalls bei Origines, *Homilia in Genesim* 9, GCS 29, 88,5–89,2; Habermehl 2011 (wie oben), S. 184–185. Zu Origines als möglicher Quelle für Gregor siehe Cassin 2011 (wie Anm. 31) S. 296–297. Zur theatralischen

Fragen aufgefordert, sich mit den handelnden Personen zu identifizieren sowie ihre Liebe, Hingabe und ihr Leid mitzufühlen: Wie Abraham sich dem Willen Gottes hingibt, fügt sich Isaak in den Willen des Vaters. Der Affekt der *συμπάθεια* (*compassio*) mit den Akteuren wird durch den Einsatz gezielter rhetorischer Mittel evoziert und allmählich gesteigert. Die Aufforderung, Isaak zu opfern, steht in logischem Widerspruch zur Verheißung Gottes an Abraham, ihn zum Vater eines Volkes zu machen. Jeder würde mit diesem Paradox und seinen väterlichen Gefühlen, die dem Befehl Gottes entgegenstehen, ringen. Nicht so Abraham. Immer wieder kontrastiert Gregor das natürliche väterliche Gefühl, das auch die Zuhörer teilen, mit dem vorbildlichen Vertrauen Abrahams, der den göttlichen Willen nicht hinterfragt, da seine Liebe zu Gott größer ist als die natürliche Neigung zu seinem Sohn. Die Erzählung Gregors kann als Transformation der biblischen Narration in ein Drama gelesen werden,³⁴ in dem die Ekphrasis einer bildlichen Darstellung der Opferszene den Augenblick der Katastrophe oder Erlösung einer über gleichsam mehrere Akte entwickelten Klimax in Szene setzt:

„Erster Akt“: Das „Exordium“ enthält die Vorgeschichte, begründet die tiefe Bindung der Eltern an den Sohn, dessen postmenopausale Geburt ein wundergleiches Geschenk Gottes darstellt, das die ewig junge Hoffnung des Paares belohnt. Gregor betont die physiologischen Prozesse wider die Natur, um die göttliche Wirkmacht besonders hervorzuheben: Isaaks Leben liegt von Beginn an in der Hand des Herrn.

„Zweiter Akt“: Der Knabe wächst zum Jüngling heran und ist mit seiner Kalokagathie die ganze Freude seiner Eltern. Gregor fordert seine Zuhörer auf, selbst die Gefühle der Eltern, vor allem des Vaters, zu imaginieren, wenn er den jungen, schönen Mann mit seinen Freunden, beim Unterricht oder beim Sport beobachtet. Die Projektion eines antik griechischen Bildungsideals auf die alttestamentliche Figur wird deutlich. Und schon hier bei der Deskription der tiefen naturgegebenen Bindung zwischen Vater und Sohn, aus der die Fallhöhe der *dramatis personae* resultiert, spielt das Visuelle – der „süße Anblick“ des Knaben – eine wichtige Rolle zur Steigerung der *enargeia* der Darstellung. In diesem Glücksmoment ereilt Abraham plötzlich die göttliche Prüfung, die Liebe zu Gott über diese Bindung an das eigene Kind zu stellen. Zur Spannungssteigerung dehnt Gregor den Augenblick des göttlichen Befehls, indem er sein Publikum adressierend den Satz zweiteilt. Denn nach dem Halbsatz „nimm mir deinen geliebten eingeborenen Sohn“ wird die Möglichkeit imaginiert, dass Gott nur die Vermählung des Jünglings anmahnen könnte, damit sich die verheißene Gründung eines Stammes erfülle. Gregor verstärkt die Empathie seiner Zuhörer, indem er die psychologische Wirkung der Worte „geliebten“ und „eingeborenen“ auf Abraham hervorhebt, um dann den Schlag folgen zu lassen: „und bring ihn mir dar auf dem Berg, welchen immer ich dir zeigen werde.“

„Dritter Akt“: An diesem Kippunkt unterbricht Gregor den Handlungsverlauf und fordert von seinem Auditorium, sich in die Eltern einzufühlen und zwischen Elternliebe und Gottesgehorsam abzuwägen: „Was leidet ihr, wenn ihr die Erzählung hört?“ Die Psychologisierung der Situation dient der Retardierung vor der Peripetie. Imaginiert werden dazu nicht nur mögliche Gedanken Abrahams, sondern auch fiktive Anklagen Sarahs, die Gregor sie in einem großen Monolog gegenüber Abraham formulieren lässt. Der Akt aber schließt mit dem Fazit, dass keine

Dimension imaginierter Dialoge (bzw. Monologe) in den Homilien zur Isaak-Geschichte vgl. Eduard Kessler, *Bound by the Bible. Jews, Christians and the Sacrifice of Isaac*, Cambridge 2004, S. 49–50.

34 Mahlmann-Bauer 2006 (wie Anm. 28), S. 317: „Gregors Nacherzählung von Gen. 22,2 (...) ist in sich ein kleines Drama (...)“

der von Normalsterblichen imaginierten Bedenken Abraham bewegen: Ohne Zögern folgt er gegen seine väterliche Natur dem Befehl Gottes. Die Wendung ist vollzogen: Abraham bricht auf zur Opferung seines Sohnes.

„Vierter Akt“: Die Handlung wird wieder aufgenommen. Mit zwei Dienern, dem mit Holz beladenen Esel³⁵ und seinem Sohn macht Abraham sich voller Vertrauen auf den Weg zum Ort der Opferung, den Gott ihm weisen wird. Das letzte Stück geht er mit Isaak allein, damit das Vorhaben, wie Gregor erklärt, nicht durch die sklavischen Gemüter der Diener verhindert werden könne. Aber wieder ertönt eine Stimme, die den Handlungsfortgang retardiert: Isaak fragt seinen Vater, wo das Opfertier sei? Erneut bildet eine psychologische Reflektion das retardierende Moment: Die Zuhörer sollen sich vergegenwärtigen, wie sehr Isaaks ruhige Frage nach dem fehlenden Opfertier Abraham aufwühlen muss und wie beruhigend, ja prophetisch, er dennoch dem Sohn antwortet: „Gott wird sich ein Schaf zum Brandopfer ausersehen.“ Gregor betont, dass er nicht wisse, wen von beiden er mehr bewundern solle, Vater oder Sohn: die Gottesliebe Abrahams, die sich über die Natur erhebt, oder den Gehorsam Isaaks, für den Ungehorsam schlimmer wäre als der Tod.³⁶

„Fünfter Akt“: Die Handlung wird fortgesetzt: „zunächst nun bindet der Vater den Sohn mit Fesseln.“ Das Drama tritt in die letzte Phase: Katastrophe oder Lösung. Für diesen Höhepunkt der Dramatisierung vollzieht Gregor einen Medienwechsel. Während er bisher „so gut er es vermag“ die Geschichte aus dem Alten Testament erzählt hat, wechselt er nun zur Ekphrasis, um den Zuhörer zum mentalen Zuschauer zu machen:

„Oft sah ich auf einem Gemälde ein Abbild des Leidens (πάθος) und konnte nicht ohne Tränen an dem Anblick (θέα) vorübergehen, führt doch die Kunst die Geschichte lebendig vor Augen. Denn Isaak ist dem Vater dargeboten genau am Altar, niedergesunken auf die Knie, die Hände nach hinten herumgeführt. Der aber ist an den Knaben herantreten, hinter die Kniekehle, hat mit der linken Hand den Haarschopf des Knaben zu sich emporgezogen und beugt sich zu dem Antlitz, das erbarmenswert zu ihm emporblickt, und richtet die mit dem Schwert bewaffnete Rechte aus zur Opferung; schon berührt die Schwertschärpe den Leib, da kommt von Gott eine Stimme zu ihm, der Tat zu wehren.“³⁷

35 Dem Septuaginta-Text ist nicht zu entnehmen, dass der Esel das Holz trug. Wolfgang Kraus u. a., *Septuaginta Deutsch: Das griechische Alte Testament in deutscher Übersetzung*, Stuttgart 2009, S. 22: „Abraham aber stand am Morgen auf und bepäckte seinen Esel; er nahm aber zwei Sklaven mit sich und Isaak, seinen Sohn, und nachdem er Holz für das Ganzfeueropfer gespaltet hatte, machte er sich auf und ging und kam an den Ort, den Gott ihm gesagt hatte.“ Einen Beleg für den mit Holz beladenen Esel liefert das Isaak-Opferungs-Wandbild in St. Jakob in Grissian (12. Jahrhundert), siehe Rainer Warland, *Das Opfer Abrahams. Diskurse der christlichen Bildgeschichte um Gehorsam, Opfergabe und physische Gewalt*, in: Helmut Hoping (Hg.), *Die Bindung Isaaks: Stimme, Schrift, Bild*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2009, S. 27, Abb. 10.

36 γλυκὸν θέαμα, GNO X/2 1996 (wie Anm. 28), S. 132; Drecoll 2011 (wie Anm. 28), S. 79.

37 Für die Herstellung des Textes gilt mein großer Dank Markus Stein, Düsseldorf, der statt des in einem Teil der Hss. überlieferten (und in den Edd. gedruckten) κατόπιν τῷ πόδε τῆς ἀγκύλης, dessen acc. dual. τῷ πόδε syntaktisch nicht passt, von den beiden anderen Lesarten (τῷ ποδι bzw. τῷ παιδί) letztere vorschlägt. Der so hergestellte Text ὁ δὲ ἐπιβεβηκῶς κατόπιν τῷ παιδί τῆς ἀγκύλης heißt dann „der aber ist an den Knaben herantreten, hinter die Kniekehle“.

Gregor bezieht seine eigene Reaktion in die *oratio* mit ein und ermöglicht den Zuhörern die Identifikation mit dem Predigenden.³⁸ Die durch die bildkünstlerische Darstellung hervorgerufene Affektlage geht über die durch die Narration evozierte hinaus: Das Dargestellte wird als Leiden (*πάθος*) bezeichnet, und durch die Lebendigkeit der Malerei rührt die Szene Gregor zu Tränen. Aus der Statik des Bildes entsteht in der Ekphrasis ein dramatisierter Handlungsverlauf: Tempuswechsel ins Präsens, Verben der Bewegung, ein Crescendo kürzer werdender Sätze und im Augenblick der größten Todesnähe: die Erlösung. Eine Stimme vom Himmel hält Abraham von der Tat zurück: Er hat die Prüfung bestanden, Isaak wird verschont. Dient die Dramatisierung der Szene ihrer Spannungssteigerung, so ermöglicht ihre Psychologisierung die Vertiefung der Affekte des ‚Betrachters‘, in dem der Unterlegene mit seinem erbarmenswürdigen Blick ein letztes Mal an die Kraft der natürlichen Liebe zwischen Eltern und Kindern appelliert. Der Betrachter empfindet Mitleid mit den seelischen Qualen beider. Vergebens: Abraham zielt, und das Schwert berührt beinahe schon den Leib seines Sohnes. Erst im letzten Augenblick bringt die akustische Intervention, eine Stimme von Gott, die Erlösung. Die Ekphrasis bildet den Höhepunkt einer rhetorisch durchkomponierten, affektevozierenden Dramatisierungsstrategie, was durch den von Gregor verwendeten Begriff *θέα* unterstrichen wird, der nicht nur Anblick, sondern auch das dem Anblick Dargebotene, also das Schauspiel oder die Aufführung bedeuten kann. Das Bild trägt als dramaturgisches Mittel die Nacherzählung zum Gipfel der Spannung, an den Rand der Katastrophe; die Erlösung aber wird nicht bildkünstlerisch imaginiert, sondern durch das Wort vermittelt: Gott der Allmächtige, der Unsichtbare, von dem kein Bildnis zu machen erlaubt ist, wirkt durch das Wort.

Mit dem Ertönen der göttlichen Stimme beendet Gregor die Ekphrasis und kehrt zur Narration zurück: „die Stimme aber war diese“; ein Hinweis zur Visualisierung der göttlichen Intervention ist nicht überliefert. Die Textüberlieferung bricht an dieser Stelle ab, und setzt erst mit der Rückanbindung an die Ausgangsfrage der Abraham-Geschichte aus Hebräer 6,13 wieder ein,³⁹ wo die theologische Deutung des Wortes Gottes als Christus für die Homousie-Frage in Dienst genommen wird. Da es das Wort Gottes ist, das zu Abraham spricht, Christus aber als Wort Gottes verstanden wird, ist es für Gregor Christus, der sagt, er habe bei sich selbst geschworen, da es keinen Höheren gebe. Wenn es aber keinen Höheren gibt als den Sohn, dann beweist Genesis 22,15 für Gregor: Der Sohn ist wesensgleich dem Vater – quod erat demonstrandum. Alle von Gregor eingesetzten rhetorischen Mittel dienen dieser theologischen Beweisführung, sie ist Ziel der Abraham-Erzählung und Abschluss der Erörterungen über die Göttlichkeit des Sohnes, sodass Gregor sich im kurzen Schlussteil der Göttlichkeit des Heiligen Geistes zuwenden kann.⁴⁰

Das Verhältnis von Genesis-Text, ikonografischer Tradition und Ekphrasis des Isaak-Opfers lässt sich genauer nachvollziehen. In der Bibel sind durchaus Elemente dramatischer Erzählung vorhanden, die mit „mit schrecklicher Genauigkeit“⁴¹ einige Einzelheiten der grausigen Szene wiedergeben, aber Gregor überbietet rhetorisch die biblische Schilderung, indem er die bereits

38 Mit diesem psychologischen Ziel thematisierte Gregor auch das Schaudern, das ihn beim Erzählen der Geschichte erfasste: GNO X/2 1996 (wie Anm. 28), S. 133, Drecoll 2011 (wie Anm. 28), S. 79; vgl. Mahlman-Bauer 2006 (wie Anm. 28), S. 317.

39 Dies lässt sich freilich weder aus Hebräer 6,13 noch aus Genesis 22,15 ableiten.

40 Vgl. Kessler 2004 (wie Anm. 33), S. 126; Mahlmann 2006 (wie Anm. 28), S. 323.

41 Gerhard von Rad, zit. nach Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 31; vgl. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, München 1977, S. 9–27.

in der Vorgeschichte der Opferung verfolgte psychologisierende Dramatisierungsstrategie in der Ekphrasis kulminieren lässt. Der Bibeltext (Gen 22,9–12) lautet:

„Nachdem sie aber beide zusammen gegangen waren, kamen sie an den Ort, den Gott ihm gesagt hatte. Und dort erbaute Abraham die Opferstätte und legte das Holz darauf, und nachdem er Isaak, seinen Sohn gebunden hatte, legte er ihn auf die Opferstätte oben auf das Holz. Und Abraham streckte seine Hand aus, um das Messer zu nehmen, um seinen Sohn zu schlachten. Da rief ihm der Bote des Herrn vom Himmel her und sagte zu ihm: Abraham, Abraham. Der aber sagte: Siehe (hier bin) ich. Und er sagte: lege Deine Hand nicht an den Knaben und tue ihm nicht das Geringste an!“⁴²

Den rhetorischen Regeln bildlicher *enargeia* folgend dehnt Gregor von Nyssa motivisch die zentrale Opferhandlung – die drohende Katastrophe, nicht die Rettung – und verstärkt dadurch die bereits retardierende Handlungsregie der biblischen Schilderung.⁴³ Vor allem wird die räumliche Beziehung der Hauptpersonen präziser umrissen und ihr Verhalten auf neuartige Weise bildmotivisch fixiert. Ein genauer Abgleich der Motive ist aufschlussreich:

Genesis 22 (Septuaginta) ⁴⁴	Gregor von Nyssa, <i>De deitate filii</i> (...) ⁴⁵
legte er ihn auf die Opferstätte oben auf das Holz (22,9)	Isaak ist dem Vater dargeboten genau am Altar niedergesunken auf die Knie,
und nachdem er seinem Sohn, Isaak, die Füße zusammengebunden hatte (22,9) ⁴⁶	die Hände nach hinten herumgeführt,
	Der aber ist an den Knaben herangetreten, hinter die Kniekehle,
	hat mit der linken Hand den Haarschopf des Knaben zu sich emporgezogen
	und beugt sich zu dem Antlitz, das erbarmenswert zu ihm emporblickt,
Und Abraham streckte seine Hand aus, um das Messer zu nehmen, um seinen Sohn zu schlachten. (22,10)	und richtet die mit dem Schwert bewaffnete Rechte aus zur Opferung
	schon berührt die Schwertspitze den Leib
Da rief ihm der Bote des Herrn vom Himmel her und sagte zu ihm: Abraham, Abraham. (22,11)	da kommt von Gott eine Stimme zu ihm, der Tat zu wehren

42 Kraus u. a. 2009 (wie Anm. 35), S. 22. Der Unterschied in der Waffe – Messer oder kurzes Schwert –, der die gesamte Bildgeschichte bis in die Neuzeit begleitet, gründet in der Bedeutungsspanne des in der Septuaginta verwendeten *machaira* (μάχαιρα), das Schlacht- oder Opferrmesser, Messer allgemein, aber auch kurzes einschneidiges Schwert oder Dolch bedeuten kann, was die Übersetzung der Vulgata mit *gladium* (Schwert) abdeckt.

43 Vgl. Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 32; Mahlmann-Bauer 2006 (wie Anm. 28), S. 322.

44 *Septuaginta, editio altera*, hg. v. Alfred Rahlfs u. Robert Hanhart, Stuttgart 2006.

45 GNO X/2 1996 (wie Anm. 28), S. 139, Übersetzung Stein/Rombach.

46 συμποδίζειν (die Füße zusammenbinden) generalisiert die deutsche Septuaginta-Übersetzung zu „gebunden hatte“, was sich auch in der Vulgata findet: „cumque alligasset Isaac filium suum.“

Die Unterschiede zum Bibeltext liefern deutliche Indizien dafür, dass Gregor mit einem östlichen Typus der bildlichen Darstellung der Opferung Isaaks vertraut war (Abb. 1–2).⁴⁷ Die Position Isaaks neben dem Altar, sein Knien, seine auf dem Rücken gebundenen Hände, das Ergreifen seiner Haare durch Abraham sowie ein bereits zur Kehle bzw. zum Körper geführtes Messer sind Standardelemente dieses Typus. Es handelt sich um motivische Anleihen aus römischen Menschenopfer- und Hinrichtungsdarstellungen, die zum traditionellen ikonografischen Repertoire der Szene der Isaak-Opferung gehörten und in verschiedenen Varianten kombiniert wurden.⁴⁸ Gregor setzt sich jedoch von den Konventionen der Überlieferung dieses ikonografischen Typus ab. Der Blickkontakt von Vater und Sohn zeigt als neu erdachtes und eigenständiges Hauptmotiv den Höhepunkt der psychologischen Dramatisierung.⁴⁹ Der narrative Nachvollzug des mit dem göttlichen Geheiß einsetzenden alttestamentlichen Dramas kulminiert innerhalb der Ekphrasis in der psychologischen Tragik der Blickbeziehung von Vater und Sohn.

- 47 Literatur zur Ikonografie der Isaak-Opferung: Isabel Speyart van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, in: *Vigiliae Christianae* 15, 1961, S. 214–255; Hans-Jürgen Geischer, *Heidnische Parallelen zum frühchristlichen Bild des Isaak-Opfers*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, 1967, S. 127–144; Ute Schwab, *Zum Verständnis des Isaak-Opfers in literarischer und bildlicher Darstellung des Mittelalters*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 15, 1981, S. 435–494; Joseph Gutmann, *Revisiting the ‚Binding of Isaac‘ Mosaic in the Beth-Alpha Synagogue*, in: *Bulletin of the Asia Institute* 6, 1992, S. 79–85; Robin M. Jensen, *The Offering of Isaac in Jewish and Christian Tradition. Image and Text*, in: *Biblical Interpretation* 2/1, 1994, S. 85–110; Paul C. Finney, *Abraham and Isaac Iconography on Late-Antique Amulets and Seals: The Western Evidence*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 38, 1995, S. 140–166; Elisabeth Panelli, *Die Ikonographie der Opferung Isaaks auf den frühchristlichen Sarkophagen*, Marburg 2001; Romana Gerhard, *Die Opferung Isaaks in der biblischen, jüdischen und christlichen Literatur und in der Kunst des 11. bis 13. Jahrhunderts in Italien*, Diss., Ruhr-Universität Bochum 2002; Kessler 2004 (wie Anm. 33), S. 151–174; Warland 2009 (wie Anm. 35), S. 19–38; Michael Altripp, *Die Bindung des Isaak in der frühchristlichen, jüdischen und byzantinischen Ikonographie: Neue Beobachtungen*, in: *ΔΧΑΕ ΑΣΤ* 2015, S. 35–48, hier S. 41; Shulamit Laderman, *Models of Interaction Between Judaism and Christianity as Seen through Artistic Representations of the Sacrifice of Isaac*, in: Alberdina Houtman, Marcel Poorthuis, Joshua Schwartz u. Yossi Turner (Hg.), *The Actuality of Sacrifice. Past and Present*, Leiden, Bosten 2014, S. 343–376.
- 48 Zur Herkunft der Motivik aus heidnischen Menschenopfer- und Hinrichtungsszenen: Kurt Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1970, S. 174–175, Abb. 173, 175, wies in Verbindung mit der Isaak-Opfer-Darstellung in Paris, BN Cod Graec. 510, fol. 174v, auf antike Telephos-Orest-Bilder hin, die auf der *Telephos*-Tragödie des Euripides basierten; vgl. auch ders., *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960, S. 43–68, bes. S. 58–60, sowie ders., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, hg. v. Herbert Kessler Herbert u. Hugo Buchthal, Chicago 1971, S. 103. Geischer 1967 (wie Anm. 47), bes. S. 128 und 142–143, betonte, dass sich einige Darstellungselemente eher von Hinrichtungsszenen ableiten lassen; zum Motiv der Fesselung als Hinrichtungsmotiv siehe auch Panelli 2001 (wie Anm. 47), S. 61–63; zur frühchristlichen „iconography of Violence“ generell vgl. auch Felicity Harley-McGowan, *From Victim to Victor: Developing an Iconography of Suffering in Early Christian Art*, in: Lee M. Jefferson u. Robin M. Jensen (Hg.) *The Art of Empire. Christian Art in Its Imperial Context*, Minneapolis 2015, S. 114–158, bes. S. 138–151.
- 49 Eine bildliche Anregung ist dabei nicht auszuschließen, da der Blickkontakt vom Opfer zum Henker in der Hinrichtungsikonografie belegt ist, siehe Ralph Mathisen, *Beasts, Burning, and Beheading. Show Executions in Late Antiquity*, in: Cora Dietl u. Titus Knäper (Hg.), *Regeln und Gewalt. Zur Kulturgeschichte der kollektiven Gewalt von der Spätantike bis zum konfessionellen Zeitalter*, Berlin, Boston 2014, S. 1–29, S. 12, Abb. 3; zur Blickführung Abrahams und Isaaks in der jüdischen Exegese vgl. auch Kessler 2004 (wie Anm. 33), S. 123.



Abb. 1 Gregor von Nazianz, Homilien, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Gr. 510, fol. 174v, Ausschnitt



Abb. 2 Topografia Christiana, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 699, fol. 59r

Analog zur Intensivierung des psychologischen Ausdrucks ist die Handlungsdynamik radikal zugespitzt und ebenfalls über den Bibeltext hinausgehend bis zum Äußersten gesteigert. Die in Angriff genommene Opferhandlung ist ganz auf den drohenden Todesmoment zugeschnitten. Das in Gen 22,10 geschilderte Motiv des Ergreifens des Messers mit ausgestrecktem Arm, das zugleich als Halte- und Endpunkt der Opferhandlung fungiert, ist ersetzt durch dessen äußerste, hautnahe Annäherung an den Körper des Opfers. Die Todesnähe wird mit aller Drastik betont.⁵⁰

Die Ekphrasis imaginiert eine Komposition, die allein den Schreckensmoment unmittelbar vor der möglichen Katastrophe des Geschehens fokussiert. Gregor folgt nicht dem Mainstream der ikonografischen Tradition, sondern seinem eigenen rhetorisch-literarischen Konzept. In den überlieferten Bildbeispielen, vor allem in denjenigen, die motivisch eine weitgehende Übereinstimmung mit der Ekphrasis aufweisen,⁵¹ wird die Erlösung in der Opferszene – die Rettung bringende göttliche Intervention – hervorgehoben: figuriert mit einer Drehbewegung des kompositorisch zentralen Abraham zu einem herbeifliegenden Engel (Gen. 22,11) oder zu einer Hand Gottes; gelegentlich auch nur mit einem nach oben gewendeten Blick. Gregor dagegen erwähnt allein die Stimme Gottes, da sie für seine theologische Beweisführung relevant ist.⁵²

Gregor reklamiert eine wirkungsästhetisch legitimierte Lizenz zu freier, dramatisierter Nacherzählung der biblischen Handlung, er inszeniert sich als Protagonist eines emotionalen, zu Tränen rührenden Bilderlebnisses und nutzt das didaktische Potential rhetorisch-fiktiver Bildbeschreibung. Frei wie Gregors Umgang mit Bibeltext und Ikonografie ist auch seine Exegese, die das Isaak-Opfer ohne direkten Rekurs auf dessen typologische Deutung für die Frage nach der Homousie in Dienst nimmt. Dieser thematische Kontext der *Oratio de deitate* blieb unberücksichtigt, als Gregor mit seiner Ekphrasis 400 Jahre später auf dem Zweiten Konzil von Nizäa als Autorität für den Umgang mit Bildern zitiert wurde.

Papst Hadrian rekurrierte bereits in seinem am zweiten Sitzungstag verlesenen Synodalbrief im Rahmen seiner Version des Traditionsbeweises mit einer kurzen Erwähnung auf Gregors Ekphrasis des Isaak-Opfers. Am vierten Sitzungstag wurde die Ekphrasis von Diakon Gregor in einer Reihe von Testimonien prominenter Kirchenväter und Theologen zitiert,⁵³ die deren positive Haltung zu Bildern belegen sollten, um durch Autoritätsbeweis und Traditionskonstruktion das auf dem Konzil verfolgte Ziel einer verbindlichen Bilderverehrung zu stützen.⁵⁴

50 Vgl. Günter Lange, Bildrhetorik – Bildgedächtnis – Bildbeschriftung. Was die Bilderfreunde von den Bildern dachten und wie eine heutige Bilddidaktik dazu steht, in: Alex Stock (Hg.), *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*, St. Ottilien 1990, S. 17–43, S. 23–24.

51 Es genügt hier auf die beiden dem späten 9. Jahrhundert angehörenden Beispiele zu verweisen: die Miniatur im Kosmas Indikopleustes-Manuskript der Biblioteca Vaticana (BAV, Cod. gr. 699, fol. 59r, siehe Weitzmann 1970 [wie Anm. 48], S. 141–142, Abb. 129) und diejenige des Pariser Manuskripts der Homilien des Gregor von Nazianz (Paris, gr. 510, fol. 174v, siehe Leslie Brubaker, *Meaning in Nine-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianus*, Cambridge 1999, S. 328–331, Abb. 23); vgl. hierzu Gutmann 1992 (wie Anm. 47), S. 79; Laderman 2014 (wie Anm. 47), S. 349–351, 360–361; Hans-Jürgen Geischer, *Das Problem der Typologie in der ältesten christlichen Kunst. Studien zum Isaak-Opfer und Jonaswunder*, Berlin 2018, S. 159–162.

52 Den Widder als Ersatzopfer (Gen. 22,13) hat Gregor wohl nicht erwähnt, da er weder eine vollständige Widergabe noch eine typologische Exegese von Genesis 22 intendierte.

53 Lamberz, ACO² III (wie Anm. 11), S. 294; Price 2018 (wie Anm. 11), S. 265.

54 Lamberz, ACO² III (wie Anm. 11), S. 294; Price 2018 (wie Anm. 11) S. 266. „Oft sah ich auf Malerei ein Abbild des Leidens und ich konnte nicht ohne Tränen an dem Anblick vorübergehen, führt doch die Kunst die Geschichte lebendig vor Augen. Denn Isaak ist dem Vater dargeboten genau beim Al-

Gregors Ekphrasis wurde in den Akten des Konzils dekontextualisiert. Der Einbettung der Isaak-Opferung in einen Kontext christologischer Exegese, der rhetorischen Konzeption der narrativen Rekapitulation der Erzählung wie auch den wirkungsästhetischen Regeln und Gestaltungsspielräumen der Ekphrasis wurden keine Aufmerksamkeit geschenkt.⁵⁵ Die von Gregor mit psychologischem Kalkül als Selbstzeugnis kolportierte tränenreiche Bildbetrachtung, d. h. die emotionale Wirkung der bildlichen Darstellung der Isaak-Opferung, fungiert als Dreh- und Angelpunkt der Aussprache.

Sieben Äußerungen sind in den Akten wiedergegeben: eine der kaiserlichen Beamten, des Petronas und Johannes, dann Basilius von Ankyra, Johannes Presbyter, Theodor von Catania, Tarasios sowie zwei dem Konzil pauschal zugeschriebene Bemerkungen:

„Die ehrwürdigsten Beamten sagten: ‚Welche Anteilnahme unseres Vaters (Gregor) an dieser gemalten Historie (ἱστορία), dass er weinen musste!‘

Dann sagte Basileios der aller heiligste Bischof von Ankyra: ‚Häufig las der Vater diese Geschichte, aber wohl ohne zu weinen; doch als er das Bild sah, weinte er!‘

Darauf sagte Johannes, der frommste Mönch, Presbyter und Vertreter der östlichen Patriarchate: ‚Wenn schon einem solchen Gelehrten diese Darstellung Nutzen bringt und Tränen, um wieviel mehr muss sie den Ungebildeten und Schlichten nützlich sein und sie erschüttern!‘

Das heilige Konzil sagte: ‚An verschiedenen Orten haben wir die bildliche Darstellung von Abraham gesehen, wie der Vater (Gregor) sie beschrieben hat.‘

Dann sagte Theodoros, der aller heiligste Bischof von Catania: ‚Wenn der heilige Gregor, der aufmerksam war für göttliche Gedanken, bei der Betrachtung der Abraham-Szene in Tränen ausbrach, um wieviel mehr wird dann der Heilsplan unseres Herrn Christus im Fleische, der unseretwegen Mensch wurde, wenn er gemalt wird, den Betrachtenden nützlich sein und ihnen zum Vergießen von Tränen Anlass geben!‘

Schließlich fragt der Patriarch: ‚Wenn wir ein Bild sähen, das den gekreuzigten Herrn zeigt, würden nicht auch wir in Tränen ausbrechen!‘

Die heilige Synode antwortet: ‚Und wie! Denn in ihm (das heißt im Kreuzigungsbild) erkennt man genau den Höhepunkt der Erniedrigung Gottes, der unseretwegen Mensch wurde.‘⁵⁶

Mehrere Punkte sind beachtenswert:

Das Konzil behandelte die Ekphrasis Gregors nicht als rhetorisches Mittel, sondern als authentischen Erlebnisbericht. Man behauptete sogar, mit Gregors Beschreibung übereinstimmende Bilder gesehen zu haben. Die wirkungsästhetisch fundierte Bearbeitung der biblischen Ereignisschilderung durch Gregor, wie auch seine subtilen Abweichungen von der Bildtradition wurden nicht zur Kenntnis genommen. Da man immer wieder betonte, dass Bilder und Heilige Schrift

tar, niedergesunken auf die Knie, die Hände nach hinten herumgeführt. Der aber ist an den Knaben herangetreten, hinter die Kniekehle, hat mit der linken Hand den Haarschopf des Knaben zu sich emporgezogen und beugt sich zu dem Antlitz, das erbarmenswert zu ihm emporblickt; er hat die Rechte mit dem Schwert bewaffnet und macht sich bereit zur Opferung, schon berührt er mit der Spitze des Schwertes den Körper, da kommt von Gott eine Stimme zu ihm, der Tat zu wehren.“ Der Text des Zitats enthält Varianten, die der Tradition des Codex E des Gregor Textes nahestehen.

55 Lamberz, ACO² III (wie Anm. 11), S. 294–296; Price 2018 (wie Anm. 11) S. 266–267.

56 Übers. Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 161, mit Hinzufügung der von ihm ausgesparten Angaben.