

„Du sollst dir kein Bild machen“

Trotz Bilderverbot: Darstellungen Gottvaters in der Spätantike

Josephine Kost

Im Ausleben eines Glaubens sind Götter stets ein zentrales Element. Das Darstellen derselben in Abbildern ist dabei von unterschiedlicher Bedeutung: Während es in der Antike für Griechen und Römer vollkommen natürlich war, Bilder ihrer Gottheiten in den Tempeln aufzustellen, galt dies in den abrahamitischen Religionen als Blasphemie, da durch das zweite mosaische Gesetz jegliche Form der Darstellung Gottes verboten wurde. Vor diesem Hintergrund scheint die logische Schlussfolgerung zu sein, es könne in der christlichen Kunst keinerlei Darstellungen Gottvaters, besonders in anthropomorpher Form, geben. Seit dem Mittelalter sind solche Abbildungen hingegen keine Seltenheit mehr. Eines der bekanntesten Beispiele ist Michelangelos ‚Erschaffung Adams‘ in der Sixtinischen Kapelle. Was jedoch in dieser späteren Zeit kaum mehr Anstoß hervorgebracht hat, sorgt in der Forschung der frühchristlichen Kunst für Diskussionen.

In dieser Ausarbeitung soll einerseits aufgezeigt werden, dass es anthropomorphe Darstellungen Gottvaters in der Spätantike gab, andererseits soll der Frage nachgegangen werden, wie deren Existenz trotz des Bilderverbots möglich war. Die Beschäftigung mit diesen Bildern kann nicht erfolgen, ohne dass der Frage nachgegangen wird, wie diese mit dem mosaischen Bilderverbot vereinbart werden konnten. Dieser Streitpunkt wurde schon von den Kirchenvätern exegetisch behandelt, deren Argumente¹ in diesem Beitrag ebenfalls vorgestellt werden sollen. Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind daher bildliche Wiedergaben Gottvaters, die bereits wenige Jahrhunderte nach der vollständigen Übersetzung der Tora in die griechische Sprache entstanden und damit Zeugnisse davon sind, dass das Bilderverbot immer weniger umgesetzt wurde und zunehmend an Bedeutung verlor.

Zunächst wird mit dem mosaischen Bilderverbot, den Ansichten verschiedener Kirchenväter sowie den Konzilien der textliche sowie historische Hintergrund besprochen. Daran anschließend werden Bildbeispiele der Jahrhunderte 4. bis 7. Jhs. n. Chr. beleuchtet, die in den Gattungen der Sarkophagkunst, der Wand- sowie Buchmalerei zu finden sind².

In der Forschung wird das Thema der frühchristlichen Gottesdarstellungen immer wieder aufgegriffen und obwohl es sich überwiegend um ältere Publikationen handelt, stellen sie maßgebliche Grundlagen dar. Darunter sind einige Werke, die es im Folgenden besonders hervorzuheben gilt³. Ein früher Aufsatz von Adolf Krücke beschäftigt sich zwar vorwiegend mit Darstellungen aus dem Frühmittelalter und behandelt lediglich einige wenige frühchristliche Werke, dennoch benennt der Autor elementare Aspekte des Forschungsthemas. Krücke stellt eine grundlegende Problematik der Beschäftigung mit dem Thema

1 Vgl. dazu Dohmen 1987, 22.

heraus: „In vielen Beschreibungen der Denkmäler dieser Zeit wird z. B. die Gottesgestalt alttestamentlicher Szenen Gott-Vater genannt, in anderen einfach Christus; wieder andere reden von Gott-Christus oder vom Logos (Christus-Logos, le Verbe, il Verbo usw.); manche sprechen vorsichtig nur vom Schöpfer oder vom Herrn, und oft gehen bei einem und demselben Erklärer die verschiedenen Bezeichnungen durcheinander“⁴. Wie aus dem Zitat deutlich wird, fehlen oft eindeutige Definitionen bei der Betrachtung der Gottesabbildungen.

Während Dieter Korol vornehmlich die ‚Vertreibung Adams und Evas‘ in der Neuen Katakomben an der Via Latina und die damit einhergehenden Überlegungen zur anthropomorphen Darstellung Gottvaters behandelt und im Zuge dessen kurz die Szene des ‚Opfers von Kain und Abel‘ auf den frühchristlichen Sarkophagen aufgreift⁵, geht Renate Pillinger in ihrem Aufsatz zunächst kurz auf die Entwicklung der symbolisch-allegorischen Darstellung Gottes⁶ sowie das Bilderverbot ein und behandelt dann einige frühchristliche Monumente und Objekte, die im Laufe dieser Arbeit noch vorgestellt werden. Zuletzt sei noch die Bedeutung eines Aufsatzes von Joseph Engemann zu nennen, der sich zwar in erster Linie mit Dreifaltigkeitsdarstellungen befasst, doch muss dafür zwangsläufig auch eine Beurteilung der Figur Gottvaters erfolgen⁷. Durch seine Ausführungen und Erkenntnisse wurde der Blick der Forschungsgemeinde auf dieses Thema maßgeblich verändert.

Ein Blick auf die Forschungsgeschichte macht deutlich, dass dem Thema der Gottesdarstellungen in der Vergangenheit berechtigterweise große Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, jedoch eine aktuelle Ausarbeitung fehlt, die daneben das Thema in seiner Gesamtheit untersucht. In diesem Aufsatz soll unter der Einbeziehung des vorherigen Forschungsstandes und weiteren bisher nicht berücksichtigten Werken ein neuer kompa-

2 Eine Besprechung aller Darstellungen Gottvaters kann in dieser Untersuchung nicht erfolgen. Die behandelten Werke wurden anhand eines im Rahmen meiner Masterarbeit (2021) erstellten Kataloges ausgewählt. Kriterien waren in erster Linie, ob die Darstellungen Gottvaters in anthropomorpher Form als gesichert angesehen werden können sowie der Erhaltungszustand der Monumente. Für die umfangreiche Unterstützung bei der Erstellung meiner Masterarbeit möchte ich Achim Arbeiter herzlich danken. Daher freue ich mich, eine gekürzte Version in dieser Festschrift veröffentlichen zu dürfen.

3 An dieser Stelle sei noch auf das unveröffentlichte und wohl daher in der Forschung bisher kaum beachtete Werk von Correll 1958 hingewiesen, auf das lediglich Pillinger 1998, 172 f. Anm. 18 verwiesen hat.

4 Krücke 1937, 5.

5 Korol 1979. Die Szene der Vertreibung wird in dieser Arbeit ausgespart, da eine weiterführende Diskussion nicht behandelt werden kann. Stattdessen wird unter anderem die Opferszene aufgegriffen und ihr Vorkommen sowie die Darstellungsart auf verschiedenen Bildträgern untersucht.

6 Sie konzentriert sich auf die Männer bei Mamre, den Dornbusch und die Hand Gottes. Siehe dazu insbesondere Pillinger 1998, 171 f.

7 Engemann 1976.

rativer Forschungsansatz vorgelegt werden. Dies soll durch zunächst eindeutig festgelegte Rahmenbedingungen, eine ausführliche Vorstellung der Darstellungen sowie durch eine Auswertung, die all diese Aspekte berücksichtigt, gelingen.

Die Frage der Diskrepanz zwischen der bildlichen Wiedergabe Gottvaters und dem Bilderverbot

Das mosaische Bilderverbot und seine Auslegung

Die genauen Hintergründe des Bilderverbots sind vielfach betrachtet worden, und es wurden zahlreiche Erklärungsversuche zu dessen Umsetzung unternommen. In diesem Rahmen soll lediglich auf die im Alten Testament variierenden Wiedergaben des Dekalogs und die Geschichte des Bilderverbots im Zusammenhang mit den Konzilen und Kirchenvätern eingegangen werden⁸.

Nach dem Auszug der Israeliten aus Ägypten und der Rettung am Roten Meer muss das von Gott auserwählte Volk seine Wanderung durch die Wüste noch für viele Jahre fortsetzen. Währenddessen machen sie auch am Gottesberg Halt, wo Gott sich Mose offenbart und ihm die Worte des Bündnisses anvertraut. Darunter sind auch die Zehn Gebote, der ‚Dekalog‘. Gleich zu Beginn heißt es: „3 *Du sollst neben mir keine anderen Götter haben. 4 Du sollst dir kein Kultbild machen und keine Gestalt von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.*“⁹

Obwohl die Israeliten die Worte Gottes zunächst angenommen haben und versprochen, nach diesen zu leben, kamen sie doch sehr schnell in Versuchung. Als Mose lange Zeit nicht wieder vom Berg zu ihnen hinabstieg, erhielten sie auf ihre Bitte von Aaron das Goldene Kalb, welches sie als Götzenfigur anbeteten¹⁰. Sie waren ein Leben ohne Gottesbilder nicht gewohnt, denn in der zeitgenössischen altorientalischen Umgebung war die jahwistische Religion mit ihrer Bildlosigkeit ein Novum. Die anderen Religionen kannten konträr dazu die Bilder seit jeher auch im kultischen Bereich¹¹. Daher wurde in engem Zusammenhang zum Bilderverbot das Fremdgötterverbot in Vers 3 formuliert. Diese wesentliche Neuerung kam in einer Zeit auf, in welcher die Religion Jahwes intoleranter wurde und sich von fremden Göttern und Kulturen abgrenzen wollte. Dies konnte nur durchgesetzt werden, indem alle Bilder und Symbole verschwanden, sodass der Weg zum Bilderverbot geebnet wurde. Die Einbettung dieser Entwicklung in den religionsge-

8 Eine solche Untersuchung kann in diesem Diskurs nicht geschehen, da dies ein weitgreifendes Thema ist. Dazu sei beispielhaft auf das Werk von Christoph Dohmen verwiesen, der seine Arbeit gänzlich dem Bilderverbot widmete: Dohmen 1987.

9 Ex 20,3-4 par. Dtn 5,7-8, siehe außerdem als Kommentar zum Dekalog Dtn 4,15-18. Die Dekalogfassungen in den Büchern Exodus und Deuteronomium weichen in Details voneinander ab. Die Bibelstellen wurden der Einheitsübersetzung (im Folgenden EU) von 2016 entnommen.

10 Siehe Ex 20 und 32.

11 Dohmen 1987, 15 f.

schichtlichen Kontext formuliert Dohmen in seiner Untersuchung, indem er sagt, dass „das Verbot von Bildern aus dem Willen zur Abgrenzung von anderen Religionen entstanden ist“¹². Darüber hinaus würden beide Gesetze dieselbe Sache formulieren, „die Ausschließlichkeit der JHWH-Verehrung“¹³. Das Verbot wird einmal ‚theoretisch formuliert‘ und einmal ‚praktisch gefordert‘, sodass beides nebeneinander existieren konnte: Erst durch den aufstrebenden Monotheismus trat das Fremdgötter- hinter das Bilderverbot zurück.¹⁴ Dazu formulierte Dohmen folgenden Grundsatz: „Es handelt sich dabei nicht um ein Kunstverbot, sondern um ein reines Kultbildverbot“¹⁵.

Texte zeitgenössischer Kirchenväter zum Bilderverbot

Die schriftlichen Quellen der frühen Kirchenväter aus den ersten Jahrhunderten wurden immer wieder Gegenstand der Untersuchung über das Denken und Leben der ersten Christen in Bezug auf das Bilderverbot. Während einige die Bilder guthießen, lehnten andere sie in mehr oder weniger extremer Form ab. Anhand letzterer Stimmen wurde die These des Kunsthasse der frühen Christenheit formuliert, die vereinzelt in der Sekundärliteratur aufgegriffen wurde¹⁶. Dabei werden die Bilderfrage und die Reaktionen der Kirchenväter behandelt¹⁷. Unter den Kirchenvätern, die sich zu den seit frühester Zeit anzutreffenden biblischen Bildern äußern, finden sich beispielsweise Tertullian und Origenes (beide 2.-3. Jh.), Eusebius von Caesarea (3.-4. Jh.), Epiphanius von Salamis (4.-5. Jh.) sowie Nilus von Ancyra und Paulinus von Nola (Zeitgenossen im 5. Jh., die im Osten und Westen des Reiches lebten und wirkten)¹⁸.

An dieser Stelle sollen nur exemplarisch die Stimmen einiger Kirchenväter herausgestellt werden: Am Beginn steht Tertullian, für den laut Johann C. W. Augusti „jede Kunst

12 Dohmen 1987, 279.

13 Dohmen 1987, 277.

14 Dohmen 1987, 276 f.

15 Dohmen 1987, 273.

16 Knöpfler 1913; Koch 1917; Elliger 1930; von Campenhausen 1952. Trotz der Aussage von Knöpfler 1913, 43, die Meinungen der Kirchenväter müssten in Bezug auf ihre Werke betrachtet und dürfen nicht pauschalisiert werden, deutet er alle bei ihm angeführten Texte dahingehend, dass „die Beweise, die für den angeblichen Kunsthaß der ersten Christen sprechen sollten“, dieser Untersuchung nicht standhalten würden, da „Generell (...) durch das Vorhandensein vieler christlicher Bilder von einem Kunsthasse der ersten Christen wohl kaum zu sprechen sein [kann].“ (Knöpfler 1913, 47).

17 Knöpfler 1913, 42 f.: Noch bei den Bilderstürmen des 16. Jhs. wurden sie als Quellen herangezogen, um die Konsequenzen der Reformation zu rechtfertigen. Als Beweis für Aussagen wie, dass die ersten Christen vehemente Bildergegner gewesen seien, wurde „zunächst das vermeintliche völlige Schweigen über irgendwelche künstlerische Regungen in den ältesten christlichen Kreisen; dann aber ganz besonders angeblich direkt kunstfeindliche Äußerungen bei einzelnen christlichen Schriftstellern der ersten Zeit“ (Knöpfler 1913, 43) angeführt.

18 Zu den Ansichten der Kirchenväter siehe z. B. auch Sternberg 1987 und Jäggi 2009, 20–25.

*nichts anderes [ist] als ein verruchter Götzendienst!*¹⁹. Alois Knöpfler führt diesbezüglich an, dass die Äußerungen des antiken Schriftstellers sich zwar deutlich gegen die Ausübung von Kunst stellten, doch im Nachsatz der Bezug zur Verwendung der Kunst für den Götzendienst hergestellt würde²⁰. Dagegen stellt Hugo Koch heraus, dass „zu den ‚artes‘ bei Tertullian (...) – übrigens nicht bloß bei ihm, sondern im ganzen Altertum – auch Kunsthandwerk und Handwerk überhaupt zählt“²¹. Tertullian spricht über die Kunst und das Handwerk im Allgemeinen, doch bezieht er dies auf das Anfertigen von Idolen und somit auf die Herstellung und Verehrung von Bildern und Skulpturen²². Viele Kirchenväter und Gelehrte formulierten dies in ähnlicher Weise, wobei sie die Bilder bzw. die Verehrung derselben in mehr oder weniger stark ausgeprägter Form verurteilten. Zu den weiteren Bildergegnern zählten zum Beispiel Justin²³ (2. Jh.), Clemens von Alexandrien²⁴ (2.-3. Jh.), Origenes²⁵, Laktanz²⁶ (3.-4. Jh.), Eusebius von Caesarea²⁷ und Epiphanius von Salamis²⁸.

Im 5. Jh. dagegen sah der heilige Nilus von Ancyra die Bilder als ein Erziehungsmittel an, um christliche Glaubensinhalte und Wertvorstellungen zu verdeutlichen. Er schloss sich damit der Ansicht von Basilius von Caesarea²⁹ (4. Jh.), Gregor von Nyssa³⁰ (4. Jh.) und Paulinus von Nola³¹ an. Nilus empfahl sogar ausdrücklich, für die Ausschmückung einer Kirche statt weltlicher Motive biblische Szenen zu verwenden.³² Er schrieb an den Verantwortlichen: „Es wäre knabenhaft und kindisch, durch diese Dinge (Jagd- und Fischfangszenen) das Auge der Gläubigen zu verwirren. Dagegen steht es einem festen und männlichen Geiste an, im Heiligtum gegen den Osten der heiligsten Anlage ein einziges Kreuz aufzustellen – denn durch ein heilbringendes Kreuz wird das Menschengeschlecht gerettet und den Verzagten überall Hoffnung verkündet – und mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen

19 Augusti 1841, 110.

20 Knöpfler 1913, 44.

21 Koch 1917, 7.

22 *Tert. idol.* 3. 4 (Ed. Kellner 1912, 141–143): „Als aber der Teufel Bildhauer, Maler und Verfertiger von Bildnissen aller Art in die Welt gesetzt hatte, da empfing jenes noch in rohen Anfängen befindliche Treiben menschlichen Elends seinen Namen und Fortgang von den Idolen. Von dieser Zeit an ist jeder Kunstzweig, welcher in irgend einer Weise Idole hervorbringt, zu einer Quelle der Idololatrie geworden.“ (Kellner 1912, 141).

23 *Just. Apol.* 1, 9 (Ed. Ulrich 2021, 77–79).

24 *Clem. v. Alex. Strom.* 7, 5 (Ed. Stählin 1938, 33–35).

25 *Origen. Cont. Cels.* 7, 64 (Ed. Barthold 2012, 1310–1313).

26 *Lact. Div. Inst.* 20 (Ed. Hartl 1919, 147–150).

27 *Euseb. Epist.* 2 (Ed. Migne 1857, 1545–1549).

28 Überliefert bei *Hier. Epist.* 51, 9 (Ed. Hilberg 1910, 411).

29 *Basil. Caes. Hom. et ser.* 17, 3. 19, 2 (Ed. Migne 1857, 489 f. 507–510).

30 *Greg. Nyssa. Or. Laud. Mart. Theo.* (Ed. Migne 1863, 737–740).

31 *Paul. Nol. Carmen* 27 (Ed. Kamptner 1999, 286–288, Z. 542–551. 580–592).

32 von Campenhausen 1952, 87; Kollwitz 1957, 57 f.; Jäggi 2009, 21–23.

*Testament von der Hand eines ausgezeichneten Malers den heiligen Tempel auf beiden Seiten auszufüllen, damit die des Schreibens Unkundigen, die auch die heiligen Schriften nicht lesen können, durch die Betrachtung des Bildes an die Rechtschaffenheit der echten Diener des wahren Gottes erinnert und zur Nachahmung der herrlichen und großartigen Tugendwerke angespornt werden (...)*³³. Daraus resultierte, dass die Bilder einem Sinn nach existieren konnten, und so wurde die Bildtradition auch in Kirchenräumen fortgesetzt.

Die exemplarisch angeführten Textstellen zeigen, dass unter den frühen Kirchenvätern zwar negative Meinungen zu finden waren, doch mit der Zeit, und besonders nachdem sich das Christentum etabliert hatte, hauptsächlich die Verehrung dieser Bilder als verwerflich eingestuft wurde und nicht die Existenz von Bildern im Allgemeinen. Sicherlich können die nur vereinzelt erhaltenen Ansichten nicht allgemeingültig auf alle Kirchengemeinden und -mitglieder übertragen werden, doch zeigt sich mit fortschreitender Zeit, dass die Stimmen toleranter wurden, bis sie die Bilder sogar als lehrreich ansahen und sie fortan zuließen.

In der vorkonstantinischen Zeit wird das Bilderverbot weitestgehend wie im Judentum umgesetzt, und auch zur Zeit Konstantins sind kultisch verehrte Bilder untersagt. Doch die Erhebung des Labarums zu einem christlichen Symbol hatte schließlich weitreichende Folgen: Mit der Zeit kamen nicht nur vermehrt die Darstellungen des Kreuzes, sondern auch mehr dekorative und szenische Darstellungen auf. Die Letzteren behandelten besonders biblische und martyrologische Themen, sodass Darstellungen Christi oder der Heiligen nun häufiger vorkamen. Die Wiedergaben Gottvaters blieben nach wie vor selten³⁴: Erst im 4. und 5. Jh. nimmt mit der Entwicklung des Christentums die Zahl langsam zu, doch eine Verehrung der Bilder ist in dieser Zeit nicht belegt³⁵. Diese beginnt erst im

33 Zitiert nach Jäggi 2009, 22; *Nil. Ancyr. Epist. ad Olympiod. Eparch. 4, 61* (Ed. Migne 1865, 577–580): „[...] *narrationibus porro ex veteri novoque foedere quaquaversum manu pictoris optimi aedem sacram completo, ut litterarum rudes, et divinarum Scripturarum lectionis nescit figurae conspectu rerum optime gestarum eorum, qui vero Deo legitime deservierunt, teneant, et ad eorum res gloriosas atque praeclaras, per quas terram pro coelo, et visibilibus invisibilia praeferentes certatim properent. [...]*“. Vgl. auch Kollwitz 1957, 57 f. Anm. 4 und Thümmel 1978, 10–21: Hier berichtet Thümmel über zwei Versionen des Briefes, die beim 7. Ökumenischen Konzil von Ikonoklasten und Ikonodulen vorgelegt wurden. In einem späteren Beitrag (Thümmel 1992, 78–80) geht Thümmel erneut auf die Briefe ein, um die „*allgemeine Position gegen Bilder*“ des Nilus von Ankyra zu bekräftigen (Thümmel 1992, 78). In diesem Zusammenhang gibt er aber die relevante Stelle in der Version der Ikonoklasten wieder, ohne dies eindeutig zu benennen: „[...] *(Die Wände des Presbyteriums aber lasse von bildlichen Darstellungen frei und tünche sie nur. (So mögen am passendsten die Gläubigen an diesem den Märtyrern geweihten Ort) an die Tapferkeit derjenigen erinnert werden [...]*“. (Thümmel 1992, 79). Er führt dies als Argument für Nilus Bilderablehnung an. Unter Hinzuziehung des Originaltextes muss darauf hingewiesen werden diesen jüngeren Text mit Vorsicht zu betrachten.

34 Von Campenhausen 1952, 83 f.

35 Jäggi 2009, 24.

6. Jh., als auch die Menge an Bildern deutlich steigt. In dieser Zeit sind die Bilder nicht mehr bloß als lehrreiche Werke anzusehen, sondern sie werden selbst zu den Objekten der Verehrung³⁶. Johannes von Damaskus schreibt am Ende des 7. Jhs. in Bezug auf diese Verehrung: „Wenn das Bild des Königs so gut ist wie der König selbst, so ist auch das Bild Christi so gut wie Christus und das Bild des Heiligen so gut wie der Heilige. Weder Gewalt noch Ehre wird hierdurch geteilt, denn die dem Bilde gezollte Verehrung gilt der dargestellten Persönlichkeit“³⁷. Die bildliche Wiedergabe von Heiligen sowie von Christus wurde akzeptiert, während die Möglichkeit der Darstellung des höchsten Gottes von den Kirchenvätern nicht hinterfragt wurde.

In späterer Zeit fanden Konzilien statt, die sich mit Fragen zu den Aufgaben der Bischöfe oder der Lehre im Allgemeinen beschäftigten, und in deren Zuge auch das Bilderverbot besprochen wurde. Allein die Initiierung und die Ergebnisse dieser Konzilien machen deutlich, dass das Bilderverbot und seine Auslegung nicht eindeutig waren und von verschiedenen Personen, zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten differenziert betrachtet wurden³⁸.

Insgesamt zeigen also die Diskussion um das Bilderverbot, die Meinungen der Kirchenväter, die späteren Konzilien sowie der Bilderstreit auf, wie umstritten anthropomorphe Darstellungen der göttlichen Gestalten, insbesondere Gottvaters, bzw. deren Verehrung waren.

Anthropomorphe Verbildlichung von Gottvater

Im Folgenden sollen die bildlichen Wiedergaben Gottvaters näher betrachtet und untersucht werden. Dazu werden die in Form von Sarkophagplastik, Mosaik und Wand- sowie Buchmalereien ausgeführten Werke anhand ihrer ikonographischen Sujets geordnet. In figürlicher Gestalt tritt Gottvater vor allem bei den Erzählungen von Adam und Eva sowie Kain und Abel auf. Eine seltener anzutreffende Szene, in der ebenfalls eine anthropomorphe Gestalt Gottes abgebildet wird, ist ‚Jakobs Traum von der Himmelsleiter‘³⁹.

36 Kollwitz 1957, 62 f. 66; vgl. auch Jäggi 2009, 23 f.

37 Zitiert nach Kollwitz 1957, 68. 75 Anm. 56; *Ioa. Dam. Imag. Ora. I 321* (Ed. Migne 1864, 1264): „*Ei ἡ εἰχὼν τοῦ βασιλέως ἐστὶ βασιλεὺς, καὶ ἡ εἰχὼν τοῦ Χριστοῦ, Χριστὸς, καὶ ἡ εἰχὼν τοῦ ἁγίου ἅγιος. Καὶ οὔτε τὸ κράτος σχίζεται, οὔτε ἡ δόξα διαμερίζεται, ἀλλ’ ἡ δόξα τῆς εἰχόνης, τοῦ εἰχονιζομένου γίνεται.*“

38 Trullanische Synode, Konstantinopel 692; Synode von Hierea, 754; 7. Ökumenisches Konzil, Nikäa 787; zu den Konzilien siehe z. B. Krannich u. a. 2002; Thümmel 2005.

39 Daneben wird Gott in der Bibel im Zusammenhang seines Handelns häufig mit menschlichen Attributen wie Händen, Füßen, Fingern, Mund, Rücken, Kopf oder Stimme beschrieben: Ex 24,1-18. 31,18. 32,15-16. 32,31. 33,18-23. 43,1-2; Num 12,8; Dtn 9,9-29; Sach 14,4; Ez 2,9-10; Jes 5,25; Jer 1,9; Ps 97,5. Indirekt oder im übertragenen Sinn zählen auch Am 4,13; Hab 3,5-6; Ps 18,8-16 par. 2. Sam 22,8-16 und Jes 30,27-31 dazu. In Bildern umgesetzt wurde von diesen

Die Erschaffung der Menschen auf Sarkophagen

Auf den überwiegend aus dem 4. Jh. stammenden Sarkophagen haben sich etliche Schöpfungsszenen erhalten. Dabei handelt es sich ausschließlich um die ‚Erschaffung der Menschen‘.

Der wichtigste frühchristliche Sarkophag für dieses Bildthema ist der ‚Dogmatische Sarkophag‘ (Rep. I, 43; Abb. 1) aus dem 2. Viertel des 4. Jhs.⁴⁰ Die für den Sarkophag namensgebende Szene zeigt die ‚Erschaffung des Menschen‘ bzw. Evas am linken Rand des oberen Frieses nach Gen 2,21-23⁴¹. Der unbedeckte Adam liegt schlafend auf dem Boden, während Eva bereits erschaffen wurde und vor Gottvater sowie zwei weiteren bärtigen Figuren steht. Als Vorbild für die Szene gelten die antiken Darstellungen, welche die Schöpfung des Menschen durch Prometheus sowie die Beseelung durch Athena zeigen; in diesem Zusammenhang sind besonders die ‚Prometheus-Sarkophage‘ zu nennen⁴².

Während die Deutung der Szene an sich kaum einen Widerspruch hervorbrachte, ist die Interpretation der drei bärtigen Figuren schwieriger und verursachte eine rege Diskussion in der Forschungsgemeinschaft. Trotz Problemen bei der Benennung haben die variierenden Deutungsansätze eines gemeinsam: Der Thronende wird überwiegend als Gottvater gesehen⁴³. Dessen Funktion als Hauptfigur der Szene kann durch mehrere

Merkmale lediglich die Hand Gottes, die eine weitläufige Geschichte in der Kunst hat (siehe dazu z. B. Kirigin 1976) und wegen der Fülle an Darstellungen an dieser Stelle nicht weiter behandelt wird.

- 40 Bovini – Brandenburg 1967, 40 f. In der nachfolgenden Literatur wird der Sarkophag in das erste Drittel des 4. Jhs. datiert (Engemann 1976, 167; Kaiser-Minn 1981).
- 41 In Gen 1,1-2,3 sowie in Gen 2,4-25 werden zwei unterschiedliche Varianten der Erschaffung der Menschen beschrieben. Im ersten schuf Gott „27...den Menschen als sein Bild, als Bild Gottes erschuf er ihn. Männlich und weiblich erschuf er sie.“ Beide Geschlechter werden also von Gott gemeinsam erschaffen und beide nach seinem Bild. Eine eindeutige Aussage über die Anzahl der Menschen fehlt hier. Im zweiten und älteren Bericht (Gen 2,4-25) formte Gott zunächst den Menschen, indem er ihm den Lebensatem in die Nase blies. Hier erfolgt zunächst keine eindeutige Benennung als Mann oder Frau. Erst im Verlauf der Erzählung erschafft er aus einer Rippe des Menschen die Frau (V. 21-23). Dies tut er, damit der Mensch (also der Mann) eine ihm ebenbürtige Hilfe hat und nicht mehr allein ist. Hier ist die Erschaffung von zwei Individuen deutlich herauszulesen.
- 42 Vergleichbare Aspekte sind zunächst die generelle Anordnung der Szenen und außerdem die Haltung des Schöpfers sowie die minimierte Darstellung der erschaffenen Menschen. Ein letzter Punkt betrifft die Auflegung der Hand auf Evas Kopf, die laut Schultze in der späteren Szene des christlichen Sarkophags keine Bedeutung hat und erst durch den Vergleich mit dem älteren Stück eine Erklärung in der Beseelung des Menschen findet (Schultze 1880, 151). Siehe dazu auch Kaiser-Minn 1981, 43–48.
- 43 Abeken 1838, 238; Schultze 1880, 150 f.; Engemann 1976, 169 f.: Gottvater thronend mit zwei mitschaffenden Engeln; de Rossi 1865, 67–70; Kraus 1879, 354 f.; Wilpert 1932, 226; Gerke 1940, 196 Anm. 4; Grabar 1968, 112; Marrou 1974, 276 f. und Russo 1978, 160: Trinität (Gott-

Punkte begründet werden: Erstens vollführt er mit seiner rechten Hand den Redegestus und ist somit der Ausführende bei der Erschaffung Evas. Zweitens ist er durch seine Position auf dem Thron den Stehenden gegenüber höher gestellt. Und drittens ist er, obwohl thronend dargestellt, isokephal zu den neben ihm stehenden Personen, sodass er auch erheblich größer ist als diese⁴⁴. Engemann nennt neben dem Redegestus als weitere Gründe für eine Deutung als Gottvater die singuläre Frisur, welche die Ohren bedeckt und sonst auf dem ganzen Sarkophag bei keiner bärtigen Figur zu finden ist, sowie die hervorgehobene Position⁴⁵ und die Schöpfertätigkeit, die durch den Kontext und den Vergleich mit den vorgehenden Prometheus-Sarkophagen ersichtlich wird⁴⁶.

Wenn also im einzelnen Fall eine Darstellung Gottvaters als gesichert angenommen werden darf, ist es naheliegend, dies auch für weitere Stücke festzuhalten. Sobald sich ein ikonographisches Thema etabliert hatte, wurde es häufig für andere Werke adaptiert, weshalb eine einheitliche Deutung erfolgen kann. Natürlich konnte es dabei auch zu Verständnisproblemen oder kleineren ikonographischen Abweichungen kommen, da dennoch jeder Künstler oder jede Werkstatt einen eigenen Stil vertrat.

vater thronend; Christus Logos handauflegend; Heiliger Geist hinter der Kathedra); Garrucci 1879, 96 und 1881, 135; Ferrua 1991, 21: Trinität (Gottvater, der durch den Sohn und Heiliger Geist wirkt, steht hinter der Kathedra; Christus Logos thronend; Heiliger Geist handauflegend und dadurch Eva „*durch seine Gaben perfektionierend*“); Weigand 1941, 150; Grabar 1968, 112: Trinität (drei göttliche Personen) ohne weitere Zuordnung; Kaufmann 1913, 369 und 1922, 356; Bovini – Brandenburg 1967, 39–41: Gottvater thronend, Stehende nicht weiter benannt (Bovini – Brandenburg benennen sie immerhin als 2. und 3. göttliche Person); Schultze 1880, Kaufmann 1913, 369 aufgegriffen von de Bruyne 1943, 179; Engemann 1976, 161 f. sprechen sich mit der Nennung unterschiedlicher Argumente gegen die Interpretation als Trinität aus; Ficker 1890, 44: Thronender und Handauflegender als Gottvater in den Momenten in denen Adam in den Schlaf versetzt wird bzw. Eva erschaffen wird sowie der Beseelung Evas; Füllfigur hinter der Kathedra stehend; Stuhlfauth 1897, 254; de Bruyne 1943, 176; Korol 1979, 187 Anm. 72: Gottvater thronend; Christus Logos handauflegend; Abschluss-/Assistenzfigur hinter der Kathedra (Korol benennt die beiden linken Figuren, während er die handauflegende Figur unerwähnt lässt); Pillinger 1998, 176 f.: Gottvater thronend, Engel (oder präexistenter Christus) handauflegend, Assistenzfigur hinter dem Thron stehend; Russo 1978, 160 f.: Gottvater thronend, Christus handauflegend, 3. Person nicht erwähnt.

Zweifel an der Deutung als Gottvater wurden laut Engemann 1976, 168 Anm. 69 nur von Wulff 1914, 124; Heilmair 1920, 24–28 und Hackel 1931, 33 geäußert. Letztere Angabe konnte leider im Zuge dieser Arbeit nicht überprüft werden. Wulff benennt den Thronenden zwar zunächst auch als Gottvater, schreibt dann jedoch: „*Bei so handwerksmäßiger Arbeit wäre es gewagt, in der bärtigen Erscheinung des Schöpfers einen allgemeingültigen Typus Gottvaters oder Christi zu erblicken.*“ Er lehnt die Deutung daher nicht generell ab, will sich aber auch nicht bei allen Stücken mit einer Szene dieser Ikonographie zu dieser Deutung bekennen (Wulff 1914, 123 f.).

44 Pillinger 1998, 175.

45 Siehe dazu auch Kaiser-Minn 1981, 12–14.

46 Engemann 1976, 163. Für die Frisur siehe außerdem Engemann 1976, 160 f.

In diesem Fall wird die Deutung auch durch den Vergleich mit einem weiteren Sarkophag untermauert, der die Schöpfung zeigt (Rep. III, 38, um 325; Abb. 2)⁴⁷. Der 1974 bei Straßenarbeiten entdeckte Sarkophag aus Arles weist neben dem ‚Dogmatischen Sarkophag‘ die am besten erhaltene Szene der Schöpfung der Menschen auf, die in ihrer Ikonographie gleichzeitig mit großer Ähnlichkeit und großen Unterschieden zu dem römischen Beispiel erscheint⁴⁸.

Obwohl die Szene grundsätzlich in ihrem Aufbau der des ‚Dogmatischen Sarkophags‘ ähnelt, und die beiden bärtigen Figuren, welche die Szene begrenzen, in direktem Vergleich zu den Assistenzfiguren desselben stehen, ist dennoch bei dem Arleser Stück durch die vierte jugendlich und bartlos dargestellte Person eine andere Ausgangslage für die Interpretation gegeben, da diese den Akt der Handauflegung übernimmt. Durch die Möglichkeit des Vergleichs mit anderen Szenen des Sarkophags, die ausschließlich neutestamentliche Geschichten und darunter viele Wunder Christi zeigen, kann die Figur eindeutig als Christus bzw. *Christus Logos* identifiziert werden. Infolgedessen ist eine Deutung des Thronenden als Gottvater wahrscheinlich, der in jedem Fall durch die auf diesem Sarkophag ausgeführte isokephale Wiedergabe der Figuren wesentlich größer als die anderen erscheint und daher als Hauptfigur der Szene interpretiert werden kann⁴⁹.

47 Christern-Briesenick 2003, 23–25, Taf. 12 f.; Engemann 1976, 163, Taf. 12 a.

48 Neben diesen beiden Hauptwerken der Schöpfungsdarstellung auf Sarkophagen gibt es etliche mehr oder weniger fragmentierte Stücke, die eine solche Wiedergabe – teilweise in abweichender Ikonographie – aufweisen: Rep. I, 86. 176. (383). (606); Rep. II, 101. 180; Rep. III, 228. (317). (398). 456.

49 Auch hier hat die Ikonographie verschiedene Meinungen bezüglich der allgemeinen Deutung hervorgebracht: Rouquette 1974, 268 f.: Trinität (drei Figuren links); Erwähnung des bärtigen Mann rechts ohne Deutung; Marrou 1974, 276 f.: Trinität (Deutung des bartlosen Mannes als Christus); Deutung der 4. Person rechts als weitere Darstellung Gottvaters bei der Zusammenführung von Adam und Eva; Christe 1975, 76. 78 f.: Gottvater thronend, Christus handauflegend; Petrus und Paulus an den Seiten (Vergleich mit der ‚Verleugnungsankündigung‘ am rechten Rand desselben Registers und Unterstützung seiner Deutung durch den Hinweis, dass diese Typen im 4. Jh. vermehrt auftraten und vornehmlich für die Apostelfürsten verwendet wurden). Dagegen Engemann 1976, 165–167; Kaiser-Minn 1981, 23 f.; Engemann 1976, 168–170: Thronender ohne Deutung; Christus handauflegend, dadurch eine solche Deutung auch für Rep. I, 43 möglich (trotz ikonographischer Abweichung zu anderen Christusdarstellungen auf dem Sarkophag); links und rechts Assistenzfiguren oder Engel (auf dem Sarkophag in Rom sei der Engel, der Adam heranzuführt, fortgefallen, da dieser auf dem Boden liegt und schläft). Engemann 1976, 170: „Eine anthropomorphe Darstellung des dreifaltigen Gottes liegt in keinem der beiden Sarkophagbilder vor.“ Daran anschließend Christern-Briesenick 2003, 25; vgl. auch Kaiser-Minn 1981, 23. Einzig Beck 1983, 680 f. bezeichnet die Figuren als Gottvater, dem Engel assistieren.

Das Schöpfungsfolio des Ashburnham Pentateuchs

Während in der heute nicht mehr erhaltenen Cotton Genesis aus dem 5. Jh. und den diese rezipierenden Mosaiken der Schöpfungskuppel von San Marco⁵⁰ aus dem 12. Jh. die Schöpfergestalt durch einen Kreuznimbus als der präexistente *Christus Logos* gesehen werden muss, gibt eine andere Buchmalerei zweifelsohne Gottvater wieder⁵¹: Der Ashburnham Pentateuch⁵² aus dem 7. Jh.⁵³ präsentiert gleich zu Beginn auf *fol. 1^v* einen Teil der Schöpfungsgeschichte. Die Miniatur (Abb. 3) zeigt in vier Szenen die ‚Erschaffung des Himmels und der Erde‘, die ‚Scheidung von Licht und Finsternis‘, die ‚Trennung der Wasser‘ sowie die ‚Sammlung des Wassers, damit die Erde zum Vorschein kommt‘ (Gen 1,1-10)⁵⁴.

Von den acht Figuren, die ursprünglich auf der Miniatur zu sehen waren, wurden im 9. Jh. vier übermalt. Es wurde jeweils der rechts stehende Schöpfer entfernt, wodurch in den ersten drei Szenen Christus und in der letzten die Figur Gottvaters verdeckt wurde⁵⁵. Das Schöpferpaar ist in allen vier Szenen gleichermaßen angeordnet: Sie stehen mit ausgestrecktem rechtem Arm in Dreiviertelansicht hintereinander, wobei der bärtige Gottvater jeweils hinter dem bartlosen Christus steht. Während sich das Paar in den ersten drei Szenen nach rechts wendet, ist die vierte Szene nach links ausgerichtet. Dieser Richtungswechsel könnte die Erklärung für eine Übermalung Gottvaters in der vierten Szene sein.

Alle acht Figuren sind mit der Beischrift *omnipotens* bezeichnet⁵⁶, woraus eine Gleichstellung von Vater und Sohn resultiert. Sie werden nebeneinander als Schöpfer gezeigt, was von Narkiss als Binität bezeichnet wird; als Vergleich dazu nennt er den Sarkophag

50 Zur Analyse der Kuppel siehe speziell Demus 1984, 144–147.

51 Narkiss 2007, 527–533; Pillinger 1998, 178. Und ausnahmsweise schließt sich sogar Krücke 1937, 13 f. dieser Meinung an, obwohl er in den frühchristlichen Darstellungen sonst immer den präexistenten Christus sieht.

52 Bibliothèque nationale de France, Biblia Pentateuchus Nouv. Acq. Lat. 2334.

53 Narkiss 2007, 513 f. 647–650. 694 datiert als bisher einziger den Pentateuch in das 4.–5. Jh. und verbindet dies mit historischen Eckpunkten und stilistischen Besonderheiten. Eine Überprüfung dieser Überlegungen hat bisher nicht stattgefunden, sodass diese Meinung weder zustimmend noch ablehnend behandelt wurde.

54 Weitere Szenen des Ashburnham Pentateuchs, deren Umsetzung eine (wahrscheinlich) anthropomorphe Wiedergabe Gottvaters beinhalten sind ‚Jakobs Traum von der Himmelsleiter‘ (*fol. 25^r*; vgl. auch Rep. I, 183), ‚die Tötung der Erstgeburt‘ (*fol. 65^v*) sowie ‚die Gesetzesübergabe auf dem Sinai‘ (*fol. 76^r*).

55 Fraglich ist, ob dies absichtlich oder versehentlich geschah. Da bereits drei Mal die rechte Figur übermalt wurde, um Christus aus der Darstellung zu entfernen, wurde möglicherweise ohne genaueres Hinsehen auch das vierte Mal die rechte Figur gewählt. Ebenso wurde auch der Geist Gottes in der Gestalt eines Engels unkenntlich gemacht, der in der ersten Szene über dem Wasser schwebte (Narkiss 2007, 527). Während die Füße und Flügel von letzterem nur unter ultraviolettem Licht sichtbar werden, können die vier übermalten Figuren auf der Rückseite (*fol. 1^r*) deutlich ausgemacht werden (Narkiss 2007, 518).

56 Narkiss 2007, 527.

aus Arles (Rep. III, 38)⁵⁷. Vergleichbar mit der Darstellung auf dem Sarkophag ist auch der Redegestus, den laut Narkiss alle acht Figuren im Ashburnham Pentateuch ausführen⁵⁸. Meines Erachtens kann er nur für die Gestalt Christi in der vierten Szene benannt werden; die Figur Gottvaters in der zweiten und dritten Szene hebt zwar den Arm, führt jedoch keinen Redegestus aus. Dieses Detail ist interessant, da scheinbar Christus derjenige war, der mit dem Gestus des Sprechens die Schöpfung ausführte⁵⁹. Eine Erklärung könnte sein, dass der hinter ihm stehende Gottvater durch *Christus Logos*, also das Wort Gottes, wirkt. Der Sarkophag zeigt ein ähnliches Schema, indem Gottvater auf dem Thron sitzend den Redegestus ausführt, dessen Wort aber durch *Christus Logos* wirkt, der seine Hand auf Evas Kopf gelegt hat.

Der Bilderzyklus im Langhaus von San Paolo fuori le mura (Kopien)

Im 17. Jh. förderte die Familie Barberini etliche Restaurierungsprojekte für römische Sakralbauten der frühchristlichen Zeit. Darüber hinaus gab Francesco Barberini die Anfertigung von Aquarell-Kopien von mittelalterlichen Wandbildern und Grabskulpturen aus römischen Kirchen in Auftrag⁶⁰. Unter den dokumentierten Gebäuden befindet sich auch die ursprünglich aus dem 5. Jh. stammende Kirche San Paolo fuori le mura⁶¹. Sie verfügte über einen reichen Bildschmuck, der, ebenso wie der Rest des Baus, nur bis 1823 bestand, als die Kirche bei einem Brand stark beschädigt wurde⁶². Die detaillierte Dokumentation des narrativen Bildschmucks an den Mittelschiffswänden von San Paolo ist im Codex Barb. lat. 4406⁶³ sowie im Codex Vat. lat. 9843⁶⁴ festgehalten, sodass die Bildthemen und ihre Ikonographie überliefert und eine Rekonstruktion ermöglicht wurde⁶⁵. Die ursprüngliche freskale Ausgestaltung des 5. Jhs.⁶⁶ war allerdings teilweise im letzten Viertel des 13. Jhs. durch Pietro Cavallini überarbeitet worden⁶⁷.

57 Narkiss 2007, 612 f.

58 Narkiss 2007, 527.

59 Dessen Gestus ist, wenn auch nur schwach, in der stark abgeriebenen Darstellung der vierten Szene erkennbar.

60 Garber 1918, 5; Osborne 1996, 47; Proverbio 2016, 54.

61 Im Folgenden nur ‚San Paolo‘ genannt.

62 Müntz 1898, 1; Proverbio 2016, 53. Zur Geschichte von San Paolo siehe Müntz 1989, 1–3.

63 Biblioteca Apostolica Vaticana; fol. 24, 25, 26, 28, 29, 32 und 33.

64 Biblioteca Apostolica Vaticana; fol. 39^v und 59^r.

65 Garber 1918, 17 f.; Proverbio 2016, 53. 58.

66 Müntz 1898, 2. Die Datierung durch Müntz ist in der Forschung bis heute unumstritten, siehe z. B. Garber 1918, 57 f.; Waetzoldt 1964, 56.

67 Müntz 1898, 10 Anm. 2; Garber 1918, 66–70. 76 (zunächst Eingrenzung auf ca. 1270–1290, später erfolgte die Präzisierung: Apostelzyklus [Nordwand] von 1270–1279; Zyklus des Alten Testaments [Südwand] von 1282–1290); White 1956, 85: Ausführung der ersten Bilder zwischen 1277 und 1279.

Unter den Aquarellen finden sich mehrere Bilder zur Schöpfung und den Geschehnissen im Garten Eden, beginnend mit der ‚Schöpfung von Tag und Nacht‘ (Gen 1,4-5; Abb. 4) auf *fol.* 23^r. In dem horizontal in Himmel und Erde unterteilten Bildfeld wird die vertikale Mittelachse durch eine trinitarische Darstellung gebildet: eine Büste Gottvaters⁶⁸ in einem Halbkreissegment am Himmel – Christus in der Gestalt des *Agnus Dei* auf einem Hügel stehend – der Heilige Geist in der Darstellung der Taube⁶⁹.

In der frühchristlichen Kunst sind keine direkten Vergleiche für diesen außergewöhnlichen ikonographischen Typus anzutreffen. Da für die Malereien in San Paolo aber eine Vorlage in der Buchmalerei angenommen wird,⁷⁰ kann als Vergleich die Darstellung in der Genesiskuppel in San Marco herangezogen werden. Dort ist der Schöpfer eindeutig als *Christus Logos* zu identifizieren, da er bartlos erscheint und sein Nimbus mit einem Kreuz versehen ist. Fraglich ist daher, ob der Zyklus von San Paolo sich an einer Handschrift orientierte, in welcher der Schöpfer entgegen der ‚Cotton Genesis‘ bärtig und ohne Kreuznimbus wiedergegeben war, sodass eine Deutung als Gottvater naheliegender wäre, oder,

Garber 1918, 58–65. 70. 74 stellte nach eingehender Analyse fest, dass es sich bei den Feldern, die auf *fol.* 37–40 und *fol.* 55–60 des Cod. Barb. lat. 4406 wiedergegeben sind, um Bilder der originalen Ausstattung handeln muss. Wohingegen *fol.* 23–36 sowie *fol.* 41–54 die Cavallini-Bilder zeigen. Er erklärt dies mit der Vorgehensweise Cavallinis beim Überarbeiten der Bildfelder: Dieser begann im Osten am Triumphbogen und bearbeitete immer das obere und das untere nacheinander. Dadurch bearbeitete Cavallini nur die Bilder bis zur 14. Säule. Danach fehlen im oberen Register drei und im unteren ein Bild, die bereits bei Anfertigung der Kopie im 17. Jh. zerstört waren, wie der Zeichner des barb. Codex auf *fol.* 36 und 54 anmerkt. Die folgenden Felder von der 16. Säule bis zum Eingang blieben in ihrem alten Zustand erhalten und gaben somit bis zu ihrer Zerstörung im 19. Jh. die frühchristlichen Malereien wieder.

Obwohl bei der Betrachtung der Bildfelder des alttestamentlichen Zyklus deutliche stilistische Unterschiede auffallen, wird im Vergleich der alten Bilder mit denen von Cavallini ebenfalls deutlich, dass der Künstler sich an den bereits vorhandenen Werken orientierte, indem er die Komposition der alten Bilder vollständig übernahm. Eindeutig festzuhalten ist dies besonders durch die Tatsache, dass Cavallini ein Bildthema an anderer Stelle als zuvor malte, sodass sich zwei Felder mit der ‚Tötung der Erstgeburt‘ erhalten haben (*fol.* 54 und 60). Cavallinis Ausführung hält sich jedoch im ikonographischen Bestand exakt an das Original und da es sich dabei um ein ausgesprochen seltenes Schema für dieses Thema handelt, ist es wahrscheinlich, dass Cavallini das alte Bild beim Malen vor Augen hatte. Seine Orientierung am Vorgänger dieses Bildes kann daher mit Sicherheit auf die anderen übertragen werden (Garber 1918, 70 f.; Waetzoldt 1964, 56).

68 Müntz 1898, 4–8: in den Szenenbeschreibungen nennt er an den betreffenden Stellen jeweils den „*Père éternel*“. Deutung als Gottvater auch bei Pillinger 1998, 178. Krücke 1937, 9 sieht in der Figur den präexistenten Christus.

69 Weiteres Bildpersonal: Seitlich des halbrunden Segments sind rechts die Sonne und links der Mond in symbolischer Form dargestellt und mit Beischriften versehen (SOL LVCEM bzw. LVNA TENEBRAS). Darunter befindet sich jeweils eine nackte Figur, die von einer roten (Sonne) oder blauen (Mond) Mandorla umgeben ist (vgl. Proverbio 2016, 178 f.). Die Figuren werden als Personifikationen von *Sol* und *Luna* identifiziert.

70 Garber 1918, 49–52.

ob Cavallini bei der Kopie des altchristlichen Zyklus Veränderungen vorgenommen hat, um die Schöpfung der Trinität zuzuschreiben.

Die folgenden Folia des Codex Barb. lat. 4406 zeigen mit den Szenen der ‚Erschaffung Adams‘ (fol. 24^r; Abb. 5) und Evas (fol. 25^r; Abb. 6) sowie der ‚Entdeckung der Sünde‘ (fol. 27^r; Abb. 7) und der ‚Schuldzuweisung‘ (fol. 28^r; Abb. 8) die Geschehnisse von Gen 2,7-3,19⁷¹. Alle vier Bilder sind in ähnlichem Schema aufgebaut: links sitzt oder steht Gottvater auf / bei einer Weltkugel, während die Mitte und die rechte Seite von Adam und / oder Eva eingenommen werden. Der in Himmel und Erde unterteilte Hintergrund zeigt verschiedene Bäume, wodurch die Szenerie im Garten Eden verortet werden kann. Während Gottvater also in fol. 23^r noch als Büste erscheint, wird er in anthropomorpher Ganzfigur eine Konstante für die Szenenfolge im Garten Eden.

Obwohl sich Adam und Eva laut textlicher Grundlage beim Sündenfall verstecken, weil sie Gottes Schritte hören – was die tatsächliche Anwesenheit Gottes als Person im Garten voraussetzt –, gibt es kaum Darstellungen, in denen diesen Szenen überhaupt eine Begleitfigur zugegeben ist. Häufig ist dies der Fall, wenn eine Zusammenziehung von Sündenfall und Arbeitszuweisung vorliegt. Überwiegend geben die Abbildungen eine jugendliche Figur⁷² wieder und nur in sehr wenigen Ausnahmen ist eine bärtige, d. h. alte Figur zu sehen, sodass eine Deutung als Gottvater in Betracht gezogen werden kann⁷³.

Sowohl die ‚Erschaffung Adams‘ als auch Evas⁷⁴ treten in der frühchristlichen Kunst vornehmlich im Sepulkralkontext auf, wie z. B. die Darstellungen auf den angeführten Sarkophagen zeigen. Auf diesen wird die Schöpfung meist durch mehrere Personen mit

71 Lediglich auf fol. 26^r, das den ‚Sündenfall‘ zeigt, ist keine Gottesfigur zu sehen, was durch den Umstand zu erklären ist, dass Gott beim Sündenfall auch laut Bibeltext nicht anwesend ist und erst in der Folge den Garten betritt.

72 Durch Vergleiche kann dabei in vielen Fällen von Christus Logos gesprochen werden (z. B. San Marco), während in anderen Fällen deutlich wird, dass es sich hier nicht um Christus handeln kann und darin vielleicht eher ein Engel gesehen werden muss (z. B. Rep. II, 20; Rep. III, 107 [Deckel]).

73 Neben den Malereien in San Paolo gibt es noch einen Sarkophag (Rep. I, 176), bei dem der Sündenfall in Anwesenheit Gottvaters überlegt werden kann, da am rechten Rand eine Person auf einer Kathedra sitzt, während sich direkt rechts daneben die unteren Partien zweier unbedeckter Figuren und eines Baumes mit Schlange in ihrer Mitte anschließen. Diese Kathedra erscheint innerhalb der Sarkophagkunst in den Szenen der Schöpfung sowie des Opfers von Kain und Abel mit einer bärtigen, alten Figur, die wahrscheinlich als Gottvater gedeutet werden kann. Die sitzende Figur wird stets bärtig dargestellt, weshalb auch bei Rep. I, 176 davon ausgegangen werden kann.

74 Kötzsche 2004, 124 f. sieht einen ikonographischen Zusammenhang der Szene der ‚Erschaffung Evas‘ mit der ‚Beseelung der Stammeltern‘ auf dem Riggisberger Behang aus dem 4. Jh. Die Beseelung des Menschen durch Psyche ist ein bekanntes antikes Bildthema im Zusammenhang der Schöpfung durch Prometheus (vgl. z. B. die Prometheus-Sarkophage, dazu Kötzsche 2004, 127–130). Die Figur der Psyche macht den Deutungsunterschied aus: während durch sie auf dem Behang die Beseelung gezeigt wird, verbildlicht Gottvater an dieser Stelle den Schöpfungsakt *per se*.

unterschiedlichen Funktionen ausgeführt. Außerdem besteht zwischen einer dieser Personen und Adam bzw. Eva ein Körperkontakt in Form der Handauflegung. Auch auf den häufig als Vorlagen angenommenen ‚Prometheus-Sarkophagen‘⁷⁵ besteht stets ein Körperkontakt zwischen Prometheus und den Menschen, während in San Paolo eine Berührung nur durch die Bewegung der Arme angedeutet wird und die Schöpfung durch Gottvater allein vollzogen wird. Garber nimmt daher für die gesamte Ausstattung von San Paolo eher eine Orientierung an einer buchmalerischen Vorlage an⁷⁶.

The next generation: Kain und Abel

Neben den vorangehenden Geschehnissen um Adam und Eva fungierten auch die Erzählungen von Kain und Abel vermehrt als Vorlagen für Bildwerke. Die Brüder erscheinen dabei unabhängig von ihren Eltern, weshalb hier eine separate Betrachtung erfolgen soll. Auf der einen Seite handelt es sich um das ‚Erstlingsopfer‘, bei dem Gott die Gabe von Abel annimmt, während er die von Kain nicht würdigt. Auf der anderen Seite werden die folgenden Ereignisse des Brudermords und der Unterhaltung zwischen Kain und Gott betrachtet.

Opfer und Mord in der Kirche San Paolo fuori le mura (Kopien)

In San Paolo wird weiterführend auch die Geschichte von Kain und Abel wiedergegeben: auf *fol. 31^r* ist das ‚Opfer von Kain und Abel‘ (Abb. 9) und auf *fol. 32^r* der ‚Brudermord‘ (Abb. 10) zu sehen⁷⁷. Die Darstellungen greifen dabei das Schema von *fol. 23^r* auf, indem Gottvater in Gestalt einer Büste wiedergegeben ist, statt die Form der Ganzfigur aus der Schöpfungsgeschichte aufzunehmen. Einzigartig im Codex Barb. lat. 4406 sind die physiognomischen Merkmale Gottvaters: Er trägt einen vollen, aber kurzen Bart und hat eine Halbglatze. Lediglich vorne auf der Stirn und an den Seiten sind wenige Haare einge-

75 Proverbio 2016, 182. Vgl. dazu Kaiser-Minn 1981, 32–48. Eine Anlehnung an das grobe Schema kann durchaus bestätigt werden, da die Komposition durch das Fehlen einer Person am rechten Rand unausgewogen erscheint und hier etwa die Athena der Prometheus-Sarkophage zu verorten wäre.

76 Garber 1918, 49–52.

77 In der spätantiken Kunst werden beide Ereignisse dargestellt, wobei das ‚Opfer von Kain und Abel‘ vermehrt auftritt. Dabei fehlt eine Darstellung Gottvaters häufig ganz oder seine Anwesenheit wird in Form der Hand Gottes symbolisch dargestellt. In der Katakombenmalerei an der Via Latina bringen Kain und Abel ihre Gaben beispielsweise nicht vor Gott, sondern präsentieren sie vor ihren Eltern (Korol 1979, 187 vermutet hierin eine Zusammenführung zweier ursprünglich separat stehender Szenen). Der sonst für viele Darstellungen anzuführende Ashburnham Pentateuch gibt zwar auf *fol. 6^r* die Geschichte von Kain und Abel wieder, doch wird Gottes Anteilnahme hier durch die Hand angedeutet. In der frühchristlichen Malerei ist die Hand die vorherrschende Art Gottes Anwesenheit und/oder sein Eingreifen darzustellen, siehe dazu Kirigin 1976.

zeichnet. Außerdem wird sein Kopf von einem Dreieck hinterfangen⁷⁸. Seine Augen sind nach unten gerichtet und durch eine leichte Drehung des Kopfes blickt er auf Abel und dessen Opfergabe, das Lamm⁷⁹.

Fol. 32^r zeigt in kontinuierender Darstellung die zwei aufeinanderfolgenden Phasen der Tötung Abels und des Vorwurfs Gottes an Kain (Gen 4,8-12). Durch den fortlaufenden Charakter des Bildes lassen sich in den spätantiken Bildwerken nur schwierig bis gar keine Vergleiche finden. Im Narthex von San Marco werden die beiden Szenen getrennt wiedergegeben⁸⁰. In ihrer Ausgestaltung stimmen sie weitestgehend mit San Paolo überein, doch ist der größte Unterschied, dass in San Marco die Anwesenheit Gottes bei seinem Gespräch mit Kain lediglich durch die Hand symbolisiert wird, während in San Paolo in der rechten oberen Ecke eine kleine Gottesfigur⁸¹ anscheinend eilig zu Kain herankommt und die Hände bereits in dessen Richtung ausstreckt⁸².

Dieses ist in der Reihe von San Paolo das letzte Bild, das eine anthropomorphe Gottesdarstellung zeigt. Cecilia Proverbio stellt fest, dass die Ausführung der Gestalt Gottes in Vollfigur nur im Zusammenhang des Schöpfungszyklus erscheint und eine präzente Rolle im Vordergrund der Bilder einnimmt. Die Autorin formuliert den Verdacht, dass die ganzfigurige Darstellungsweise Gottvaters als nachträgliche Veränderung in das Bildschema eingefügt worden sei. Die mittelalterlichen Kopien Cavallinis zeigen in Anlehnung an St. Peter die Variante mit dem Kreisbogen, wodurch nahe liegt, dass bei einer der zahlreichen Restaurierungen die Figuren in San Paolo durch die Ganzfiguren ersetzt worden sind. Darüber hinaus werden Visionen oder das göttliche Eingreifen generell durch einen Kreisbogen am Himmel symbolisiert, der in einigen Fällen durch die Hand Gottes erweitert wird⁸³.

78 In allen vorangegangenen Bildern hat Gottvater einen komplett ausgemalten Nimbus. Außerdem trägt er, wenn auch in Länge und Ausführung variierend, volles Haar.

79 Vgl. Proverbio 2016, 203 f.; Kötzsche 2004, 143: Die pyramidale Anordnung des Bildpersonals steht in deutlichem Kontrast zu dem Schema, das die Sarkophage wiedergeben. Diese hatten mit der vorgegebenen Ikonographie auch einen festgelegten Platz, da die Reihe der Bilder nicht durch einen mittig platzierten sitzenden Mann unterbrochen werden sollte.

80 Für die Beschreibung der Mosaik siehe Demus 1984, 79 f. und Taf. 135. 141.

81 Als Vergleich der Büstenform führt Proverbio 2016, 210 die Darstellungen von Santa Maria Maggiore an. Sie sieht in den anthropomorphen Darstellungen von San Paolo nachträgliche Veränderungen, wodurch der ursprüngliche vorhandene Kreisbogen durch eine kleine Wiedergabe Gottvaters ersetzt worden sei.

82 Proverbio 2016, 210.

83 Proverbio 2016, 210.

Opfergaben für den thronenden Gottvater auf Sarkophagen

Auf den spätantiken Sarkophagen findet sich die Darstellung des Opfers vor Gott sowohl auf Deckeln als auch Kästen und sie nimmt ausschließlich Plätze am Rand ein. Die Szene findet sich deutlich häufiger als jene der Schöpfung⁸⁴.

Einer der ältesten gänzlich erhaltenen Sarkophage aus dem 2. Drittel des 4. Jhs. (Rep. I, 25; Abb. 11) zeigt in einer Zone eng an eng verschiedene alt- und neutestamentliche Szenen. Das Opfer von Kain und Abel an der linken Außenkante beginnt mit einer alten, bärtigen Figur, die mit den Füßen im Profil und mit dem restlichen Körper frontal auf einem perforierten Felsen sitzt. Die rechte Hand ist im Redegestus erhoben. Obwohl die Gestalt sitzend gezeigt ist, ist der Kopf in Isokephalie zu allen anderen Figuren dargestellt. Dadurch ist sie größer als diese, was sie in ihrer Bedeutung hervorhebt. Vor dem Mann stehen zwei ihm zugewandte Jünglinge, die dem Sitzenden Gaben darbringen.

Ein interessantes Detail ist, dass Gottvater hier, im Gegensatz zu den Darstellungen der Schöpfung Adams und Evas auf den Sarkophagen, nicht auf einem Stuhl, sondern auf einem einfachen Felsblock Platz nimmt. Die Deutung als Gottvater in der Szene des Erstlingsopfers lässt sich daher einfach anhand dieses Vergleiches begründen. Wie bereits bei der Schöpfungsszene des ‚Dogmatischen Sarkophags‘ ist in der benachbarten Szene die Kombination von ‚Sündenfall und Arbeitszuweisung‘ dargestellt, in welcher der jugendlich bartlose *Christus Logos* neben Adam und Eva steht. Dessen Identifizierung erfolgt durch einen Vergleich mit den Wunder- und Heilszenen des Sarkophags, in denen Christus in derselben Ikonographie erscheint. In dem Thronenden beim ‚Opfer von Kain und Abel‘ ebenfalls eine Christusgestalt sehen zu wollen erscheint also abwegig.⁸⁵ Dennoch war die Deutung der thronenden Gestalt in der Forschung lange umstritten.⁸⁶ Korol kommt bei seiner Beschäftigung mit diesem Thema zu dem logischen Schluss, dass die Darstellungen des Bärtigen beim Opfer im Vergleich mit den durch Engemann⁸⁷ gesicherten Gottvaterdarstellungen der Schöpfung ebenfalls diesen abbilden müssen⁸⁸. Ein Detail, das er zur Unterstützung dieser Ansicht anführt, ist die Frisur des Thronenden: *„Der Bärtige trägt dagegen in sieben Fällen eine Frisur, die ähnlich wie bei den gesicherten Gottvaterdarstellungen auf den Sarkophagen in Arles und Rom die Ohren bedeckt.“*⁸⁹

84 Auf Rep. I, 25 und Rep. III, 38 gut erhalten. Die Szenen auf weiteren Sarkophagen sind in mehr oder weniger fragmentiertem Zustand erhalten: Rep. I, 61. 183. 188. 215. 360. 384. 902. 924. 935a. 965,1. 1010 ; Rep. II, 142. 152. 224 ; Rep. III, 40. 118. 231. 232. (398). 427.

85 Engemann 1976, 165. 171; Korol 1979, 187 Anm. 72; vgl. auch Rep. I, 183.

86 Wilpert 1932, 229: Dio Padre; Krücke 1937, 13: präexistenter Christus; Gerke 1940, 107: Gottvater; Sotomayor 1962, 163: Dios; Henderson 1968, 7: Gott; Kötzsche-Breitenbruch 1976, 51 Anm. 309: eher Engel; Pillinger 1998, 174. 181–183 sieht in dem sitzenden Bärtigen sowohl bei der Erschaffung als auch bei Kain und Abel einen „speziell für Gott-Vater geschaffenen Bildtypus“.

87 Engemann 1976, 159–164.

88 Korol 1979, 188 f.

Ein weiterer Bildträger ist der Deckel des im Zuge der Analyse von Schöpfungsszenen bereits behandelten Sarkophags Rep. III, 38 (vgl. Abb. 2). Während es sich bei der linken Person wohl nur um eine Füllfigur handelt, stellen die drei auf der rechten Seite Kain und Abel vor Gottvater dar. Dessen Kopf befindet sich trotz der sitzenden Position auf gleicher Höhe wie die der anderen, sodass er eine Bedeutungsgröße annimmt. Diese Deutung des Sitzenden als Gottvater wurde von Jean-Maurice Rouquette festgelegt⁹⁰ und ist in der Forschung weitestgehend akzeptiert worden⁹¹. Interessant an der Darstellung ist die bisher wenig beachtete Tatsache, dass Kains Gabe von Gott angenommen wird⁹². Anhand dieses Umstandes versucht Anna Ulrich eine andere Deutungsmöglichkeit für die gesamte Szene zu finden, da dieses Detail der ikonographischen Umsetzung nicht dem Bibeltext entspräche (Gott verschmäht Kains Gabe, während er Abels annimmt; Gen 4,4 f.). Ulrich kommt über eine jüdische Erzählung zu der Interpretation, in der Szene sei dargestellt, wie Adam seine Söhne lehrt, zu opfern.⁹³ Die Autorin legt überzeugend dar, weshalb sie den Blick auf eine neue Deutung richtet, doch da alle anderen Szenen dieses Sarkophags – und vieler anderer – ausschließlich aus dem Alten und Neuen Testament stammen und keine jüdischen Legendendarstellungen wiedergeben, ist diese These meines Erachtens nicht weiter zu verfolgen.

Anhand der Darstellungen des ‚Opfers von Kain und Abel‘ vor Gottvater konnte eine feststehende Ikonographie erkannt werden, bei der Gottvater auf einem Felsen (oder seltener auf einem Thron) an der Außenseite sitzt, was sowohl am linken als auch am rechten Rand des Sarkophags sein kann. Kain und Abel stehen mit ihrer jeweiligen Gabe vor ihm, wobei Kain als der Ältere an vorderer Stelle sein Geschenk vorbringt und Abel hinter ihm positioniert ist. Abel wird aber dennoch in den Fokus gerückt, da er auf Sarkophagen häufig im Vordergrund steht und Kain überschneidet.

89 Korol 1979, 188 Anm. 77. Von fünf Sarkophagen gibt Korol die Nummern im Repertorium an. Es handelt sich um die Stücke Rep. I, 25. 215. 360. 902 und 924; vgl. auch Engemann 1976, 160 f. 163 Anm. 47 zum ‚Dogmatischen Sarkophag‘.

90 Rouquette 1974, 267.

91 Es seien nur als Beispiele genannt Engemann 1976, 171; Beck 1983, 681 Kat.-Nr. 258. Für weitere Literatur siehe Christern-Briesenick 2003, 25.

92 Dies wird lediglich von Korol 1979, 187 Anm. 69 erwähnt, der jedoch keinen Erklärungsversuch unternimmt.

93 Ulrich 1981, 46 f.: Zum Zeitpunkt des Passahfestes sagte Adam zu seinen Söhnen, dass zukünftig an diesem Abend das Passahopfer dargebracht werden wird und daher auch sie dem Schöpfer ein Opfer darbringen sollten. Also brachte Kain Getreide dar, während Abel eines der Lämmer aus seiner Herde auswählte. Gott aber nahm das Lamm an, während er das Getreide ablehnte (*Elie. 21* [Ed. Friedlander 1916]).

Schlussbetrachtung

Obwohl die Aussage, es gebe anthropomorphe Darstellungen Gottvaters in der frühen Zeit, seltsam erscheint, wurde doch ausführlich dargelegt, dass solche Bilder existierten. Besonders die Wiedergaben der ‚Schöpfung‘ und des ‚Opfers von Kain und Abel‘ auf den Sarkophagen sowie in San Paolo fuori le mura haben gezeigt, dass bereits im 4. und 5. Jh. solche Darstellungen im Bildschmuck der christlichen Kunst vorhanden waren, und zwar sowohl im sepulkralen als auch im kirchlichen Kontext.

Wie passen aber das Bilderverbot und die Darstellungen Gottvaters zusammen? Der Grundsatz, dass „es (...) *sich dabei [bei dem Bilderverbot] nicht um ein Kunstverbot, sondern um ein reines Kultbildverbot*“⁹⁴ handelt, gibt wieder, was bereits in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten von den Kirchenvätern formuliert wurde. Unter diesem Gesichtspunkt waren also die Darstellungen auf Monumenten der Spätantike gestattet, da sie nicht der Verehrung Gottes an sich dienten. Die Bilder in den Kirchen befanden sich zwar an Versammlungsorten der Christen, doch halfen sie häufig Menschen mit einem geringeren Bildungsniveau, die Geschichten aus den Predigten besser zu verstehen. Aus diesem Grund wurde die Ausstattung der Kirchenräume mit Bildern biblischen Inhalts ab dem 5. Jh. von den Kirchenvätern sogar empfohlen, und so ist auch das Vorhandensein von Darstellungen Gottvaters im Repertoire der spätantiken Künstler, besonders im Westen des Reiches, nachvollziehbar – auch wenn sie verhältnismäßig selten blieben.

Die meisten Darstellungen mit Gottvater finden sich im 4. Jh. in der Gattung der Reliefkunst an den frühchristlichen Sarkophagen. Darüber hinaus geben einige Monumente Bilderzyklen wieder, die den höchsten Gott ebenfalls in anthropomorpher Gestalt zeigen: Dazu zählen vor allem die Malereien von San Paolo fuori le mura (5. Jh.) sowie die Miniaturen des Ashburnham Pentateuchs (7. Jh.).

Innerhalb einer Gattung oder eines Monuments bleibt die Ikonographie weitgehend gleich. Und auch insgesamt ist der heute geläufige Typus des alten Mannes mit langem Haar und Bart bereits in der spätantiken bzw. sogar in der antiken Kunst etabliert, nach deren Vorbild zumindest die Reliefs der christlichen Sarkophage gearbeitet wurden (z. B. die Prometheus-Sarkophage). Auf den Sarkophagen besteht allerdings eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der ikonographischen Umsetzung Gottvaters mit jener der Engel. In einigen Fällen ist eine Unterscheidung nicht zweifelsfrei möglich, sodass in der Forschung unterschiedliche Meinungen vorherrschen. Bezüglich der Gottvaterdarstellungen an sich gibt es spätestens seit der Untersuchung Engemanns keine Unstimmigkeiten mehr, konnte er diese Deutung doch für den Arleser Sarkophag durch den ikonographischen Vergleich des Handauflegenden in der Schöpfungsszene mit Christus in den Wunder- und Heilsszenen festlegen. Daraufhin wurde der Thronende eindeutig als Gottvater identifiziert, was dieselbe Deutung auch für den ‚Dogmatischen Sarkophag‘ sowie alle weiteren Schöpfungsdarstellungen wahrscheinlich machte. Ebenfalls anhand eines Vergleichs mit

94 Dohmen 1987, 273.

dem Thronenden der Schöpfungsszenen ist für das ‚Opfer von Kain und Abel‘ die Identifizierung des Sitzenden als Gottvater anzunehmen.

Dessen Wiedergabe in den Bildern von San Paolo fuori le mura (Codex Barb. lat. 4406) ist trotz leicht differenzierender Physiognomie in den sieben Szenen insgesamt ebenfalls dem bekannten Typus zuzuweisen. Anhand dieser unterschiedlichen Wiedergaben der Figur Gottvaters kann die Ansicht unterstützt werden, dass der Codex aus mehreren Händen stammen muss – gleichwohl ist nicht abzustreiten, dass in allen Szenen Gottvater gemeint ist.

Im 7. Jh. gibt es in der Buchmalerei – im Ashburnham Pentateuch – ein Konvolut an Darstellungen Gottvaters. Am eindrucksvollsten ist das *fol.* 1, das die Schöpfung der ersten Tage zeigt, die durch das Schöpferpaar Gottvater und *Christus Logos* gemeinsam ausgeführt wird. Da in karolingischer Zeit vier der acht Figuren übermalt wurden und das Gesicht des einen erhaltenen Christus ebenfalls nicht erhalten ist, können über die Physiognomien keine vergleichenden Aussagen getroffen werden. Die drei erhaltenen Ausführungen Gottvaters zeigen ihn im bereits bekannten Typus mit langen Haaren und einem ebensolchen Bart.

Mit diesen Ausführungen kann für die Kernfrage dieses Artikels, ob es anthropomorphe Darstellungen Gottvaters gab, eindeutig ein positives Resultat gezogen werden, auch wenn die Darstellungen im Allgemeinen nur in geringer Ausbreitung zu finden sind. Die Figur Gottvaters tritt entweder in einem Werk mehrfach auf (San Paolo, Ashburnham Pentateuch) oder ist in einem etablierten ikonographischen Schema auf mehreren Stücken zu sehen (Sarkophage).

Der zweite Teil der Frage beschäftigte sich mit dem Zusammenspiel dieser Darstellungen mit dem biblischen Bilderverbot, das zunächst sehr strikt befolgt worden war. Doch nachdem das Verbot im 3. und 4. Jh. gelockert wurde und Gottesdarstellungen als typologische Darstellungen generell einen Aufschwung erfuhren, waren im 4. und 5. Jh. nach und nach auch anthropomorphe Darstellungen zu finden, was wohl auch mit der Legalisierung des Christentums, seiner Erhebung zur Staatsreligion und den moderater werdenden Ansichten der Kirchenväter zusammen hing.

Zusammenfassung / Summary

Darstellungen Gottvaters generell und insbesondere in anthropomorpher Gestalt dürften gemäß des zweiten Gebots Gottes nicht existieren. Dennoch finden sich bereits in den frühen Jahrhunderten unserer Zeit einige Darstellungen, die eine solche anthropomorphe Vollfigur zeigen – ob auf Sarkophagen, in Wand- oder Buchmalerei. Die Deutung solcher selten vorkommenden Darstellungen geht dabei in der Forschung häufig auseinander und führt zu regen Diskussionen: Gottvater – *Christus Logos* – Engel? Diese Ausarbeitung beschäftigt sich mit den Interpretationen sowie der Art und Weise des bildlichen Vorkommens der Gottesfiguren. Es werden Zusammenhänge dieser Darstellungen mit dem mosa-

ischen Bilderverbot, den frühen Kirchenvätern und Konzilien besprochen. Es handelt sich um eine kontextualisierte Arbeit zu den bestehenden Bildern im Zusammenhang mit dem mosaischen Bildverbot, den Texten der frühen Kirchenväter und den Konzilien. Durch die Beschäftigung mit dem Thema konnte dargelegt werden, dass aus dem Bilderverbot eine jahrhundertelange Diskussion über anthropomorphe Darstellungen Gottvaters resultierte und solche Bilder bereits in früher Zeit im sepulkralen wie im kirchlichen Kontext existieren.

Schlüsselworte: Gottvater, Ikonographie, Bilderverbot, Spätantike

Depictions of God the Father in general and in particular in an anthropomorphic form should not exist according to God's second commandment. Nevertheless, there are already some representations in the early centuries AD that show such an anthropomorphic full figure – whether on sarcophagi, in wall or book paintings. The interpretation of such rare representations often differs in the research community and leads to lively discussions: God the Father – *Christ Logos* – angels? This paper deals with the interpretations and in which way the figure of God appears in images. This will be a contextualized work on the existing images cohesive to the Mosaic ban on images, the texts of early church fathers and councils. By dealing with the subject, it was possible to show that the ban on images resulted in a centuries-long discussion about anthropomorphic representations of God the Father and that such images have existed in the sepulchral as well as in the church context almost from the beginning.

Keywords: Godfather, iconography, ban on images, late antiquity

Literaturverzeichnis

Quellen:

- Basil. Caes. Hom.* (Ed. Migne 1857): J.-P. Migne (Hrsg.), *Basilus Caesariensis Homiliae et sermones. Patrologia Graeca 31*, Paris 1857;
- Clem. v. Alex. Strom.* (Ed. Stählin 1938): O. Stählin (Hrsg.), *Des Clemens von Alexandria Tepiche wissenschaftlicher Darlegungen entsprechend der wahren Philosophie (Stromateis)*. Buch VII, Register zu Band III–V, Bibliothek der Kirchenväter 2. Reihe 20, 5, München 1938;
- Elie.* (Ed. Friedlander 1916): G. Friedlander (Hrsg.), *Pirkê de Rabbi Eliezer, the Chapters of Rabbi Eliezer the Great. According to the Text of the Manuscript belonging to Abraham Epstein of Vienna*, London 1916;
- Euseb. Epist.* (Ed. Migne 1857): *Eusebii Pamphili Epistulae*, in: J.-P. Migne (Hrsg.), *Eusebii Pamphili opera omnia 2. Patrologia Graeca 20*, Paris 1857, col. 1533–1550;

- Greg. Nyss. Or. Laud. Mart. Theo.* (Ed. Migne 1863): *Gregorius Nyssenus Oratio Laudatoria Martyris Theodori*, in: J.-P. Migne (Hrsg.), *S. P. N. Gregorii Nysseni opera 3. Patrologia Graeca 46*, Paris 1863, col. 735–748 ;
- Hier. Epist.* (Ed. Hilberg 1910): I. Hilberg (Hrsg.), *Sancti Eusebii Hieronymi Epistulae. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 54*, Wien 1910;
- Joa. Dam. Imag. Ora.* (Ed. Migne 1864): *Pro sacris Imaginibus Orationes tres*, in: J.-P. Migne (Hrsg.), *Joannis Damasceni opera omnia 1. Patrologia Graeca 94*, Paris 1864, col. 1231–1284;
- Just. Apol.* (Ed. Ulrich 2021): J. Ulrich (Hrsg.), *Justin, Apologiae. Fontes Christiani 91*, Freiburg i. Br. 2021;
- Lact. Div. Inst.* (Ed. Hartl 1919): A. Hartl (Hrsg.), *Des Lucius Caelius Firmianus Lactantius Schriften von den Todesarten der Verfolger, Vom Zorne Gottes, Auszug aus den Göttlichen Unterweisungen. Bibliothek der Kirchenväter 36*, München 1919;
- Nil. Ancy. Epist. ad Olympiod. Eparch.* (Ed. Migne 1865) : *S. Nili Epistolae. Liber Quartus*, in : J.-P. Migne (Hrsg.), *S. P. N. Nili abbatis opera I. Patrologiae Graeca 79*, Paris 1865, col. 543–582;
- Origen Cont. Cels.* (Ed. Barthold 2012): C. Barthold (Hrsg.), *Origenes, Contra Celsum. Gegen Celcus. Fontes Christiani 50/5*, Freiburg i. Br. 2012;
- Paul. Nol. Carmina* (Ed. Kamptner 1999): M. Kamptner (Hrsg.), *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Carmina. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 30*, Wien 1999;
- Tert. Idol.* (Ed. Kellner 1912): K. A. H. Kellner (Hrsg.), *Tertullians private und catechetische Schriften. Bibliothek der Kirchenväter 7*, München 1912.

Sekundärliteratur:

- Abeken 1838: W. Abeken, *Antiker Torso – Tabularium – Christlicher Sarkophag aus S. Paolo f. l. m.*, *Morgenblatt für gebildete Stände. Kunstblatt 19*, 1838, 237 f.;
- Augusti 1841: J. C. W. Augusti, *Beiträge zur christlichen Kunst-Geschichte und Liturgik 1*, Leipzig 1841;
- Beck 1983: H. Beck (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main 1983*;
- Bovini – Brandenburg 1967: G. Bovini – H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 1. Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967;
- de Bruyne 1943: L. de Bruyne, *L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste*, *Rivista di archeologia cristiana 20*, 1943, 113–278;
- Demus 1984: O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice 1: The Eleventh and Twelfth Centuries*. Text, Chicago 1984, 144–147;

- von Campenhausen 1952: H. von Campenhausen, Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche, Zeitschrift für Theologie und Kirche 49, 1952, 33–60;
- Christe 1975: Y. Christe, À propos du sarcophage à double registre récemment découvert à Arles, Journal des savants, 1975, 76–80;
- Christern-Briesenick 2003: B. Christern-Briesenick, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage 3. Frankreich. Algerien. Tunesien, Mainz 2003;
- Correll 1958: I. Correll, Gottvater. Untersuchungen über seine bildlichen Darstellungen bis zum Tridentinum, zugleich ein Beitrag zur östlichen und westlichen Bildauffassung, Heidelberg 1958;
- Dohmen 1987: C. Dohmen, Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament, Bonner Biblische Beiträge 62, Frankfurt a. M. ²1987;
- Elliger 1930: W. Elliger, Die Stellung der Alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten (Nach den Angaben der zeitgenössischen kirchlichen Schriftsteller), Studien über christliche Denkmäler. Neue Folge der archäologischen Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter 20, Leipzig 1930;
- Engemann 1976: J. Engemann, Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst: Gab es im 4. Jh. anthropomorphe Trinitätsbilder?, Jahrbuch für Antike und Christentum 19, 1976, 157–172;
- Ferrua 1991: A. Ferrua, La polemica antiariana nei monumenti paleocristiani, Studi di Antichità Cristiana 43, Città del Vaticano 1991, 20–24;
- Ficker 1890: J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, Leipzig 1890;
- Garber 1918: J. Garber, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom, Berlin 1918;
- Garrucci 1879: R. Garrucci, Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura; incisi in rame su 500 tavole ed illustrazione 5: Sarcofagi ossia sculture cimiteriali, Prato 1879;
- Garrucci 1881: R. Garrucci, Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura; incisi in rame su 500 tavole ed illustrazione 1: P. 1, Teorica; P. 2, Annali, Prato 1881;
- Gerke 1940: F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorconstantinischen Zeit. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 11, Berlin 1940;
- Grabar 1968: E. Grabar, Christian Iconography. A Study of its Origins, Bollingen Series 35, Washington 1968;
- Hackel 1931: A. Hackel, Die Trinität in der Kunst. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1931;
- Heilmaier 1920: L. Heilmaier, Die Gottheit in der älteren christlichen Kunst, München 1920;

- Henderson 1968: LCI 1 (1968), 5-10 s. v. Abel und Kain (G. Henderson);
- Jäggi 2009: C. Jäggi, Das kontrollierte Bild. Auseinandersetzung um Bedeutung und Gebrauch von Bildern in der christlichen Frühzeit und im Mittelalter, in: U. Rautenberg – V. Tittel (Hrsg.), Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft XXXII, Erlangen-Nürnberg 2009, 18-31;
- Kaiser-Minn 1981: H. Kaiser-Minn, Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts, Jahrbuch für Antike und Christentum Ergb. 6, Münster 1981;
- Kaufmann 1913: C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie, Wissenschaftliche Handbibliothek, dritte Reihe Lehrbücher verschiedener Wissenschaften V, Paderborn 1913;
- Kirigin 1976: M. Kirigin, La mano divina nell'iconografia cristiana, Studi di Antichità Cristiana 31, Vatikanstadt 1976;
- Knöpfler 1913: A. Knöpfler, Der angebliche Kunsthaß der ersten Christen, in: Sörres-Gesellschaft (Hrsg.), Festschrift Georg von Hertling, Kempten 1913, 41-48;
- Koch 1917: H. Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen, Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 27, Göttingen 1917;
- Korol 1979: D. Korol, Zum Bild der Vertreibung Adams und Evas in der neuen Katakombe an der Via Latina und zur anthropomorphen Darstellung Gottvaters, Jahrbuch für Antike und Christentum 22, 1979, 175-190;
- Kötzsche 2004: L. Kötzsche, Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts, Riggisberger Berichte 11, Riggisberg 2004;
- Kötzsche-Breitenbruch 1976: L. Kötzsche-Breitenbruch, Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien, Jahrbuch für Antike und Christentum Ergb. 4, Münster 1976;
- Kollwitz 1957: J. Kollwitz, Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung, in: G. Howe (Hrsg.), Das Gottesbild im Abendland. Mit Beiträgen von Wolfgang Schöne, Johannes Kollwitz und Hans Freiherr von Campenhausen. Glaube und Forschung 15, Witten 1957, 57-76;
- Krannich u.a. 2002: T. Krannich – C. Schubert – C. Sode, Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754. Studien und Texte zu Antike und Christentum 15, Tübingen 2002;
- Kraus 1879: F. X. Kraus, Roma Sotterranea. Die römischen Katakomben. Eine Darstellung der älteren und neueren Forschungen besonders derjenigen de Rossi's, Freiburg i. Br. 1879;
- Krücke 1937: A. Krücke, Über einige angebliche Darstellungen Gott-Vaters im Frühen Mittelalter, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 10, 1937, 5-36;
- Marrou 1974: H. Marrou, Diskussionsbeitrag zu J.-M. Rouquette, Trois nouveaux sarcophages chrétiens de Trinquetaille (Arles). Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances de l'Académie 118.2, 1974, 254-277;

- Müntz 1898: E. Müntz, *L'ancienne Basilique de St.-Paul-hors-les-murs. Ses Fresques et ses Mosaïques, d'après des Documents inédits, avec des Dotes sue quesque autres Peintures romaines du moyen âge*, *Revue de l'Art chrétien* 41, 1898, 1–19;
- Narkiss 2007: B. Narkiss, *El Pentateuco Ashburnham. La ilustración de códices en la Antigüedad tardía*, Valencia 2007;
- Osborne 1996: J. Osborne, *The Christian Tradition in 16th- and 17th-century Rome*, in: J. Osborne – A. Claridge, *Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches. The paper museum of Cassiano dal Pozzo, Series A: Antiquities and architecture, Pt. 2: Early Christian and medieval antiquities 1*, London 1996;
- Pillinger 1998: R. Pillinger, *Anthropomorphe Darstellungen Gott-Vaters in alttestamentlichen Szenen der frühchristlichen Kunst*, in: *Jahrbuch für Biblische Theologie* 13, *Die Macht der Bilder*, 1998, 171–194;
- Proverbio 2016: C. Proverbio, *I cicli affrescati paleocristiani di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura. Proposte di lettura*. *Bibliothèque de l'antiquité tardive* 33, Turnhout 2016;
- de Rossi 1865: G. B. de Rossi, *Apologia dell'articolo sulle immagini di S. Giuseppe nei monumenti die primi cinque secoli*, *Bullettino di archeologia cristiana* 3 H. 9, 1865, 65–72;
- Rouquette 1974: J.-M. Rouquette, *Trois nouveau sarcophages chrétiens de Trinquetaille (Arles)*, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 118^e année, N. 2, 1974, 254-277;
- Russo 1978: E. Russo, *Il sarcofago 104 „dogmatico“ del Museo Pio Cristiano Vaticano dall'ultima lezione di Mons. Lucien de Bruyne*, *Rivista di archeologia cristiana* 54, 1978, 159–164;
- Schultze 1880: V. Schultze, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente*, Wien 1880;
- Sotomayor 1962: M. Sotomayor, *San Pedro en la iconografía paleocristiana*. *Biblioteca teologica granadina* 5, Granada 1962;
- Sternberg 1987: T. Sternberg, *„Vertrauter und leichter ist der Blick auf das Bild“*. *Westliche Theologen des 4. bis 6. Jahrhunderts zur Bilderfrage*, in: Chr. Dohmen – Th. Sternberg (Hrsg.): *... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*, Würzburg 1987, 25–57;
- Stuhlfauth 1897: G. Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, *Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter* 3, Freiburg 1897;
- Thümmel 1978: H. G. Thümmel, *Neilos von Ankyra über die Bilder*, *Byzantinische Zeitschrift* 71, 1978, 10–21;
- Thümmel 1992: H. G. Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur* 139, Berlin 1992;

Josephine Kost

- Thümmel 2005: H. G. Thümmel, Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert. Das 7. Ökumenische Konzil in Nikaia 787. Konziliengeschichte, Reihe A: Darstellungen, Paderborn 2005;
- Ulrich 1981: A. Ulrich, Kain und Abel in der Kunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte, Bamberg 1981;
- Waetzoldt 1964: S. Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 18, Wien 1964;
- Weigand 1941: E. Weigand, Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuerer Forschungen, Byzantinische Zeitschrift 41, 1941, 104–164. 406–446;
- White 1956: J. White, Cavallini and the Lost Frescoes in S. Paolo, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 19, 1956, 84–95;
- Wilpert 1932: J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi 2: testo, Rom 1932;
- Wulff 1914: O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst 1: Die altchristliche Kunst. Von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends, Berlin-Neubabelsberg 1914.

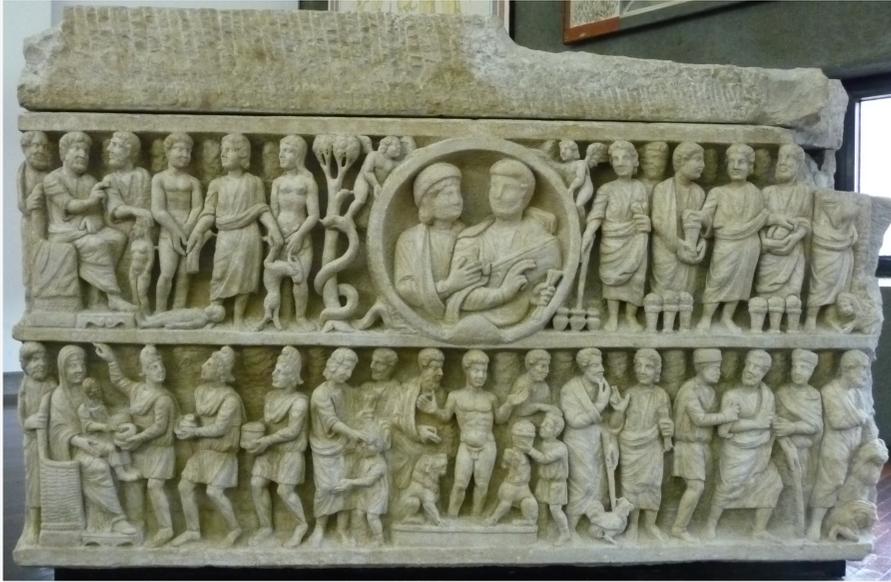


Abb. 1: Rep. I, 43; der ‚Dogmatische Sarkophag‘; Schöpfungsszene: 1. Register, links außen, Musei Vaticani, Rom (Foto: Lisa Gebker 2010, aus der Bilddatenbank der Archäologie und Kunstgeschichte der Spätantiken und Byzantinischen Welt, Göttingen).



Abb. 2: Rep. III, 38; Schöpfungsszene: 1. Register, links außen; Opfer von Kain und Abel: Deckel, rechts außen, Musée de l'Arles antique, Frankreich (aus der Bilddatenbank der Archäologie und Kunstgeschichte der Spätantiken und Byzantinischen Welt, Göttingen 2006)



Abb. 3: Ashburnham Pentateuch, Schöpfungsgeschichte (Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 2334, fol. 1^v.)

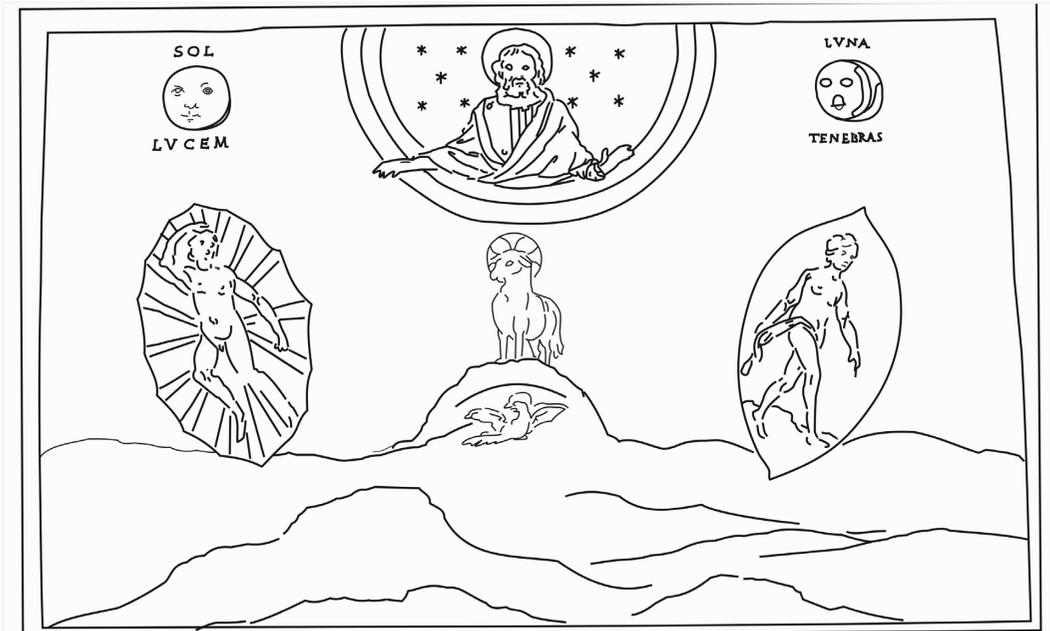


Abb. 4: Schöpfung von Tag und Nacht, San Paolo fuori le mura, fol. 23^r (Umzeichnung: J. Kost, Vorlage: Proverbio 2016, 178).

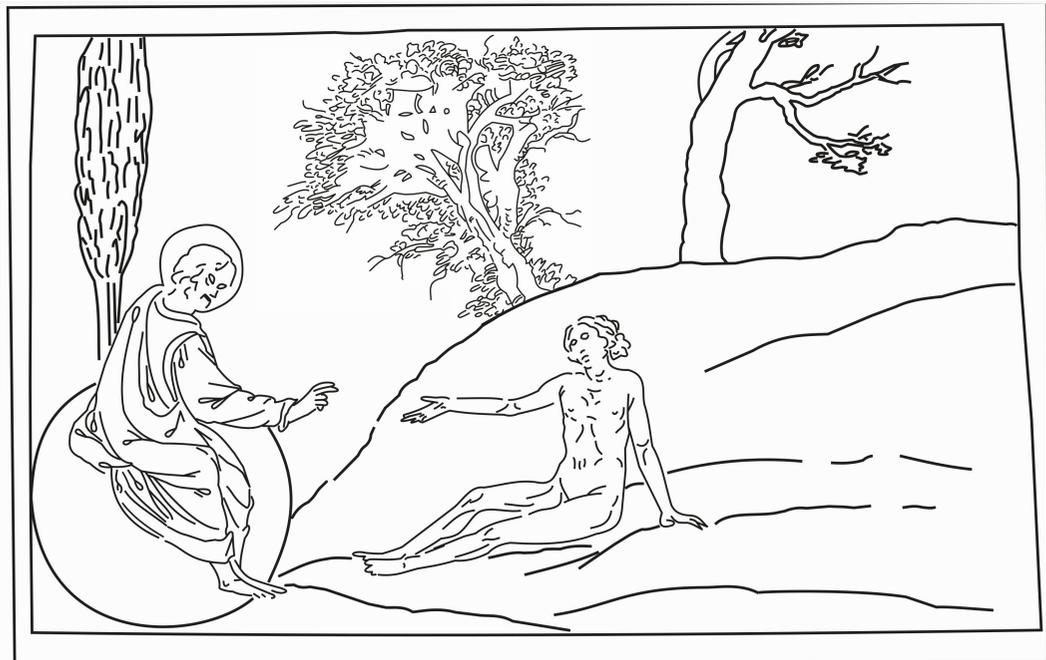


Abb. 5: Erschaffung Adams, San Paolo fuori le mura, fol. 24^r (Umzeichnung: J. Kost, Vorlage: Proverbio 2016, 181)



Abb. 6: Erschaffung Adams, San Paolo fuori le mura, fol. 25^r (Umzeichnung: J. Kost, Vorlage: Proverbio 2016, 183).

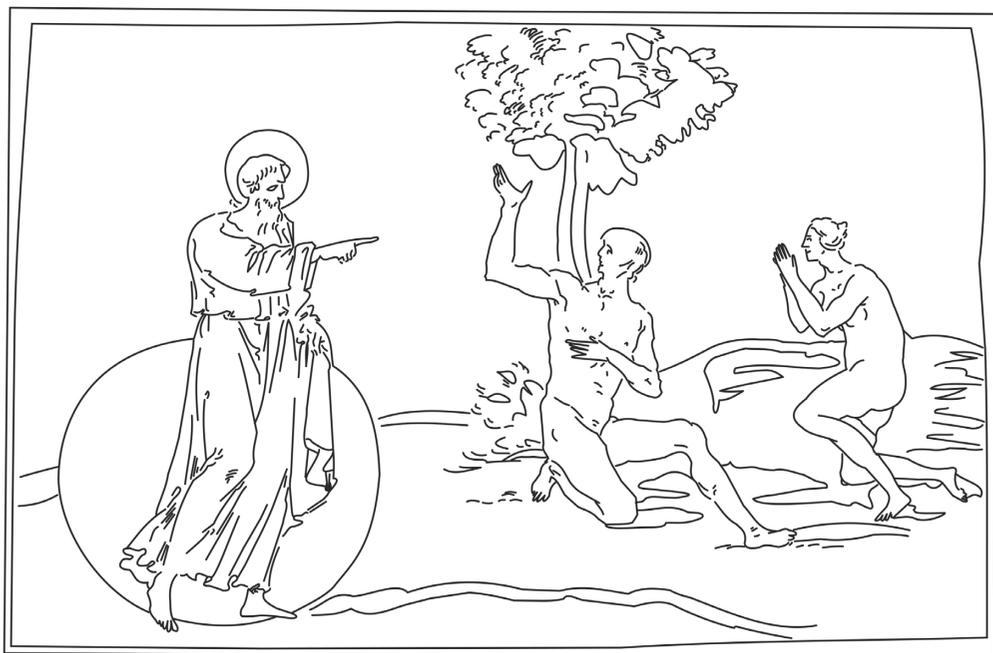


Abb. 7: Entdeckung der Sünde, San Paolo fuori le mura, fol. 27^r (Umzeichnung: J. Kost, Vorlage: Proverbio 2016, 189).

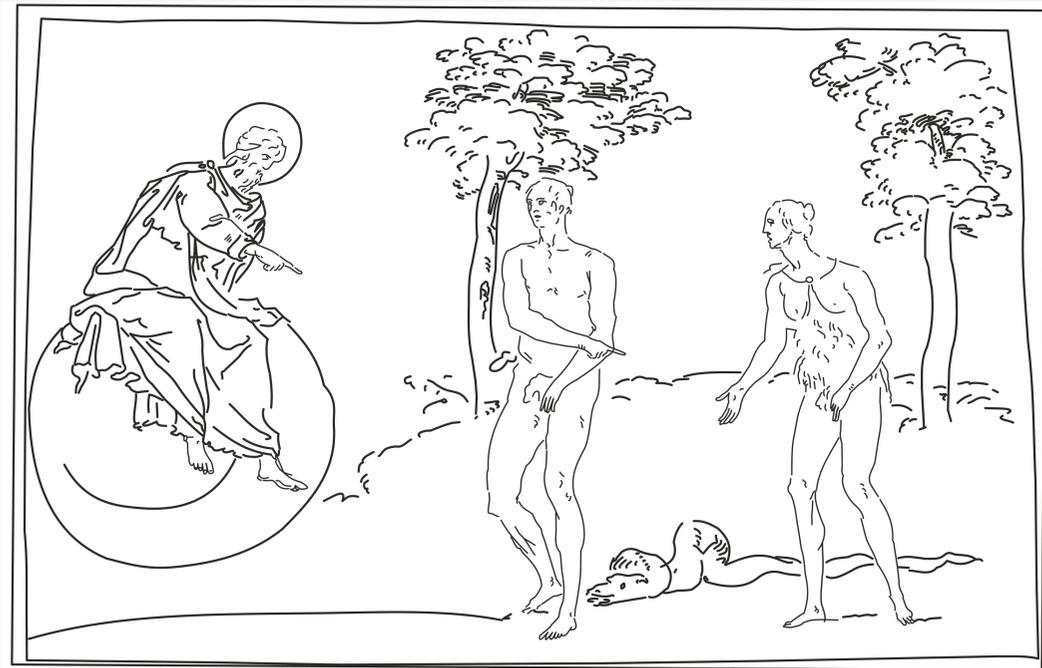


Abb. 8: Schuldzuweisung, San Paolo fuori le mura, fol. 28^r (Umzeichnung: J. Kost, Vorlage: Proverbio 2016, 193).

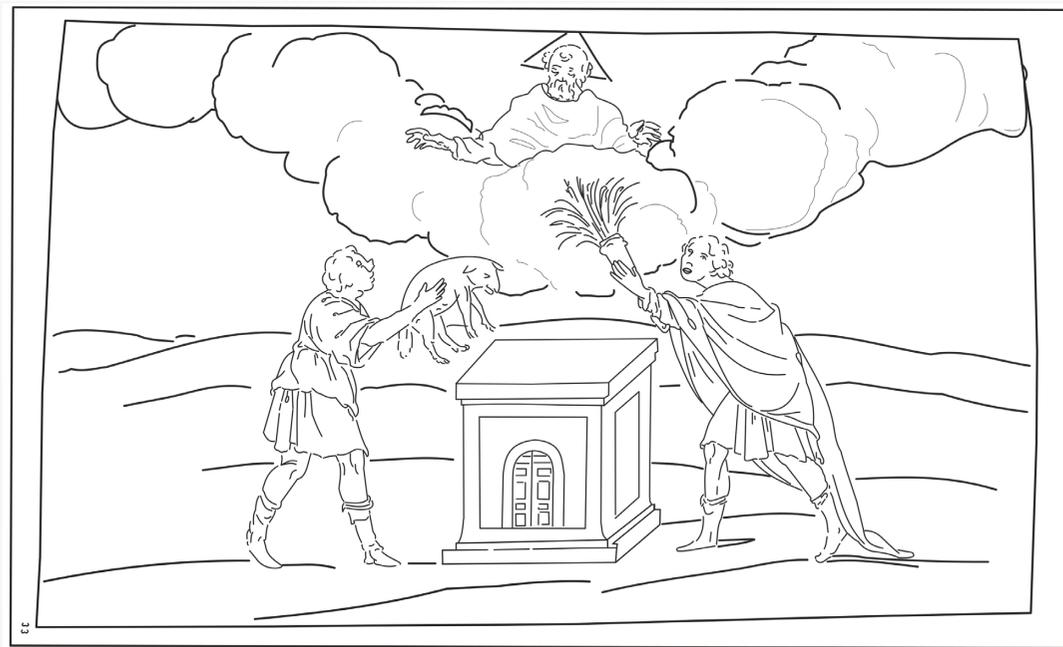


Abb. 9: Opfer von Kain und Abel, San Paolo fuori le mura, fol. 31^r (Umzeichnung: J. Kost, Vorlage: Proverbio 2016, 203).



Abb. 10: Brudermord, San Paolo fuori le mura, fol. 32^r (Umzeichnung: J. Kost, Vorlage: Proverbio 2016, 207).

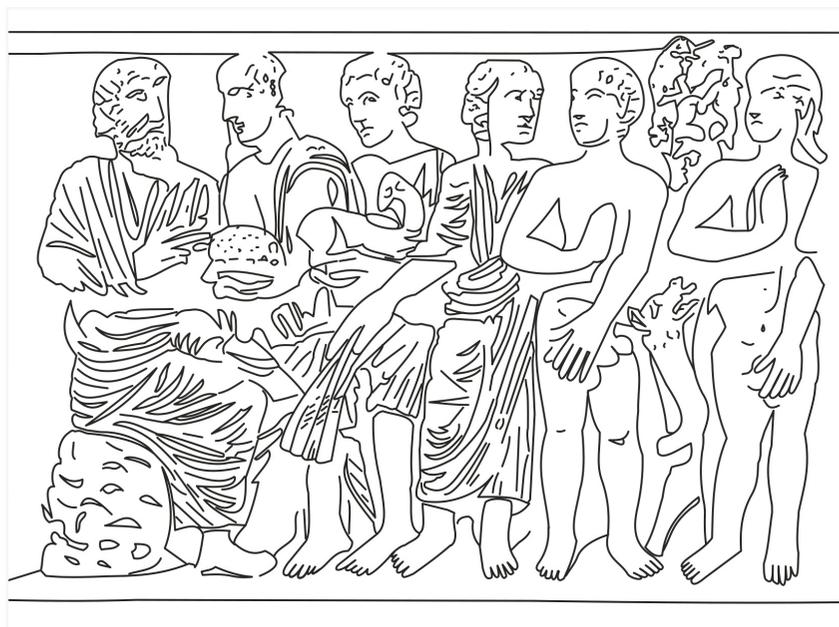


Abb. 11: Rep. I, 25; Opfer von Kain und Abel: links außen (Umzeichnung: J. Kost).