

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung
und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung:
Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*.
Privatsammlung.
Foto: S. Worring.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

HANS BELTING

Face oder Trace?

Zur Anthropologie der frühen Christus-Porträts

1.

Die anthropologischen Aspekte der Christusikone offenbaren erstaunliche und selten eingestandene Widersprüche, die allerdings die eigenen Widersprüche des Christentums sind. Die Behauptungen, die gleichsam das Rückgrat dieser besonderen Bildtradition bilden, benötigten intelligente Theorien, die nicht nur einige erstaunliche Texte, sondern auch weitere Zeugnisse im selben Medium hervorgebracht haben, und zwar Bilder sekundärer Art: Bilder von Bildern. Solche Anstrengungen, die einst auf das Unverständliche abgezielt hatten, wurden in der Moderne durch wissenschaftliche Erklärungen anstelle der theologischen fortgeführt. Wenn Wissenschaftler sich wie früher die Theologen benehmen, obwohl sie gar nicht mehr den christlichen Glauben propagieren müssen, verteidigen sie entweder ihr eigenes Wissen oder lassen alle Zweifel hinter sich, indem sie solche Bilder bewundern, deren Fallstricke einer verwickelten Geschichte ihre Aufmerksamkeit erregt haben.

Überlegungen zur Art des Verhältnisses von *Gesicht* und *Spur* führen uns zu den frühen Rätseln des Christusbildes zurück. Der Idealismus späterer, vor allem byzantinischer Texte nach dem Ikonoklasmus, lässt vermuten, dass Ikonen den bewundernden Blick durch ihre metaphysische Schönheit auf sich ziehen wollten. Wenn wir aber das Corpus der frühen Quellen zu Rate ziehen, kommen wir zu ganz anderen Schlüssen. Es ging nicht um das Gesicht als solches, ein lebendiges Gesicht, das man betrachten und in das man sich versenken sollte, sondern um das Gesicht als greifbare und sichtbare Spur eines verlorenen Körpers. Sobald in den christologischen Auseinandersetzungen Bilder als zusätzliche Belege hinzugezogen wurden, überwog diese Eigenschaft. Es waren die Körperdiskurse, die die Bildargumente einführten. Ein besonderer Ursprung zeichnete die frühen Wunderbilder aus. Sie entstanden durch den Abdruck des Gesichts, d. h. seines Körpers, auf Textilien. In dieser Hinsicht lieferten sie die gleiche Evidenz wie die Berührungsreliquien, deren Wunderkraft sich ebenfalls auf Textilien übertrug, die mit den Knochen von Heiligen in Berührung gekommen waren (d. h. mit deren Leichnam und nicht, wie im Falle Christi, mit einem lebendigen Körper). Die frühen Bildnisse waren selbst Reliquien in dem Sinne, dass sie einen Beweis des irdischen Körpers Christi in sich trugen. Ihre einzige Gewissheit war die fragliche, aber zwingende Gewissheit des Leibes Christi.

Die Christusikone war eine Antwort auf die paradoxe Suche nach einem Körper, der von der Erde verschwunden war, wenn auch nicht wie üblich in Folge des Todes und auf immer. Ein Körper ist jedoch ein allgemeines Merkmal und zeichnet

nicht unbedingt denjenigen aus, der die menschliche Existenz transzendiert hat. Gewöhnlich wird die Suche nach einem fehlenden Körper durch die Erfahrung des Todes begründet. Bilder von Toten tauchen schon früh im Bildgebrauch der Menschheit auf: Sie sollten jene ersetzen, die ihre Körper im Tod verloren hatten. Auch Christus war gestorben, aber, so will es der christliche Glaube, sein Tod dauerte nicht einmal drei Tage. Da er in seinen Körper zurückkehrte, benötigte er kein Bild als Substitut. In seinem Fall suchen wir also weder nach einem Grabbild noch nach dem Bild einer Gottheit, die sich lediglich in Bildern (Statuen) verkörpern kann. Somit kommen die üblichen Gründe für Bilder hier nicht in Frage.

Die Suche nach einem Körper wurde in unserem Fall bekanntlich mit einem theologischen Problem begründet. Der christliche Gott hat sich in einem Leib aus Fleisch und Blut verkörpert. Dieser Körper ist, wie es für alle Körper gilt, gestorben, was neue Komplikationen mit sich brachte. Die göttliche Person, um die es hier geht, durfte auf keinen Fall dem Irrtum ausgesetzt werden, mit dem Körper gestorben zu sein. Kurzum, das Bild Christi füllte nicht die Lücke eines verlorenen Körpers, sondern war ein Beweis für die Existenz eines irdischen Körpers, trotz der Evidenz des leeren Grabes. Die Obsession mit dem Leib Christi entwickelte sich trotzdem in einer Weise, die sogar die Tatsache verschleierte, dass sein Körper nicht die Hauptsache war. Sein Bild musste für seinen historischen Körper zeugen, besonders seit die Existenz seines menschlichen Körpers Anlass zu Zweifeln gab. Derartige Zweifel waren nicht von der Hand zu weisen, da Götter üblicherweise keine Körper hatten. Das war auch der Grund, warum Götter materielle Bilder als Werkzeuge benötigten, um so vor den Gläubigen in Erscheinung zu treten. Im Falle Christi galt es aber, jegliche Ähnlichkeit mit den bekannten Götterbildern ebenso wie mit Grabbildern im herkömmlichen Sinne zu vermeiden.

2.

Wir nähern uns nun dem wesentlichen Problem, das ich grob skizziert habe. Die Christusikone war weder das Bild eines Gottes (der keinen Körper braucht) noch das eines Toten (der seinen Körper für alle Zeit verloren hat). Folglich kamen die beiden Hauptkriterien eines Bildes, ganz allgemein gesagt, hier nicht in Frage. Die Christusikone ist somit ein Widerspruch in sich, ja sogar eine Unmöglichkeit. Da Unmöglichkeiten aber, sobald sie gerechtfertigt werden müssen, die Versuche ihrer Verteidiger steigern, sie entgegen jeglicher Evidenz zu erklären, ist die Geschichte der Christusikone eine Geschichte davon, wie etwas sonst Unmögliches erklärt werden kann. Man könnte hier einwenden, dass dies ohnehin das Wesen des christlichen Glaubens sei, doch sobald der Glaube durch die historische Evidenz materieller Artefakte veranschaulicht werden muss, ergibt sich ein feiner Unterschied. Letztendlich lässt sich der Anspruch des Bildes nur akzeptieren, wenn man zuvor die christliche Doktrin anerkennt. Ohne diese Voraussetzung sieht ein solches Bild nicht nur widersprüchlich aus, sondern es bleibt, mit anderen Worten, unverständlich. Oberflächlich betrachtet, lässt es sich leicht als Aufzeichnung von jemandem

verstehen, der gelebt hat und gestorben ist. Aus der Perspektive der Glaubensdoktrin betrachtet, verschleiert es als Porträt einer männlichen Person mittleren Alters die Anwesenheit des Göttlichen. Obwohl allergrößte Anstrengungen unternommen wurden, auf der übermenschlichen Schönheit des Bildes zu bestehen, widerspricht diese in letzter Konsequenz der körpereigenen Plausibilität: Ein Körper ist menschlich, nicht übermenschlich.

Versuche, einige der damit auftretenden Probleme zu lösen, beginnen mit den Legenden vom Abdruck des Gesichtes Christi auf einem Stück Stoff. Die Realität des Körpers hing ausschließlich von einer mechanischen Spur ab, die nur von einem Körper hinterlassen worden sein konnte. Aber entspricht eine solche Spur der eigentlichen Definition des Bildes? Ikonen als auf Leinwand gemalte Brustbilder widersprechen einer solchen Analogie. Wenn ihr Archetyp nur die Spur eines auf Stoff gebannten Gesichtes war, lässt sich darüber streiten, ob dieses ‚Urbild‘ angesichts seines Ursprungs überhaupt ein Bild ist oder nicht nur ein einfacher Index eben jener Person (in unserem Falle Christi selbst), die imstande war, ein Tuch zu berühren und somit ihre Anwesenheit durch sich selbst zu bezeugen. Platon, der Bildern skeptisch gegenüberstand, schätzte die Metapher der Spur bzw. des Abdrucks, da sie ihm erlaubte, den wesentlichen Vorrang eines *Urbildes* vor einem *Bild* und somit eine wahrlich fundamentale Kluft zwischen Körper und Spur zu begründen. In unserem Fall kommt die Diskrepanz zwischen der Idee eines Porträts und der einer mechanischen Spur niemals zum Verschwinden. Eine Spur ist weniger als ein Porträt, da sie eher ein *Beweis* als eine Ähnlichkeit oder ein Bild ist. Dafür wartet sie wie die Fotografie mit einer indexikalischen Wahrheit auf und hat gegenüber den Bildern Vorrang, sobald Zweifel über einen Körper aufkommen. In einer bestimmten historischen Phase war der visuelle Beweis der schieren körperlichen Existenz Christi wichtiger als ein Bild, das sein Aussehen beschrieb. Die doppelte Evidenz von Spur und Gesicht war in diesem Falle der Kompromiss zwischen zwei widerstreitenden Ideen, die zu einer Verlegenheit geführt hatten.

3.

Der Begriff des *Urbildes*, das gegenüber jedem anderen Bild eine unbestreitbare Autorität besaß, ist Beweis genug für die Existenz einer Debatte über Gebrauch und Wahrheit von Bildern, die bis in das 4. Jahrhundert zurückreicht. Ein solches Bild bedurfte einer zusätzlichen Eigenschaft, um als Ausnahme unter den Bildern akzeptiert zu werden und musste zum Beispiel eine eigene, einzigartige Geschichte aufweisen oder einen Beweis göttlicher Erwähltheit an sich tragen bzw. die Fähigkeit besitzen, Wunder zu bewirken, wie es sonst nur lebende Personen können. *Urbild* ist eine ambivalente Bezeichnung. In welchem Sinne kann ein Bild *original* sein, wenn nicht als erstes oder echtestes? Somit bedeutet *Urbild* die zuverlässigste Referenz auf denjenigen, dessen Bild es ist. In unserem Fall kann das wahre *Urbild* eigentlich kein Bild gewesen sein, sondern nur Christus selbst. So liegt in dem Begriff bereits ein unvermeidlicher Widerspruch.

Ein Bild ergibt nur dann einen Sinn, wenn es zuerst einmal jemanden gibt, dessen Bild es sein kann. Wer aber war Christus? Konnte ein Bild mehr als die einfache Tatsache erklären, dass er in einem Körper gelebt hat, männlich war und nicht sehr alt wurde? Nur durch die Kontroverse über sein echtes körperliches Leben ergibt ein Bild den Sinn, als materieller Index dafür zu dienen, dass er in einem Körper gelebt hat. Ein solches Bild war aber auf eine überaus knappe Definition beschränkt. Man konnte es nicht Porträt nennen, da Porträts von Ähnlichkeit leben und Ähnlichkeit eine Sache der Beschreibung und der Interpretation ist. Die Spur hingegen, die von einem Körper zurückgelassen wird, ist nicht mehr als ein Index dieses Körpers, der folglich in der Lage war, sich selbst zu vervielfältigen, indem er durch Berührung mit anderen Materialien eine Spur hinterließ. Ähnlichkeit (die Antwort auf die Frage, wer er war und wie er aussah) war keine Notwendigkeit für die Spur (selbst wenn die Spur in meinem Beispiel ein Gesicht ist). Es ist weiterhin offensichtlich, dass die Obsession mit der echten Spur die Folge der christologischen Konflikte war und nicht primär einen Wunsch nach Bildern ausdrückt.

Es gab schon früh Christusporträts, aber sie waren zumeist bei Heiden in Gebrauch, die sich nicht um das mosaische Bilderverbot scherten, das unter den frühen Christen noch Bedeutung hatte. In der *Kirchengeschichte* von Eusebius, dem Bischof von Caesarea, gibt es eine aufschlussreiche Bemerkung über eine heidnische Christusstatue in Caesarea Philippi (Paneas) im Heiligen Land, die sehr verehrt wurde. Die Heiden, erzählt er, hätten Bilder von Christus zum Zeichen ihrer Dankbarkeit für die erwiesenen Wohltaten aufgestellt.¹ Demzufolge hatte er andere heidnische Bilder Christi gesehen, farbige Tafelbilder, die ähnlichen Zwecken dienten. Etwa zwölf Jahre später, um 327, lehnte derselbe Eusebius mit theologischen Argumenten eine briefliche Bitte von Constantia, der Schwester Konstantins des Großen, ab, die zwar Heidin war, aber ein so starkes Interesse an der neuen Religion hatte, dass sie von dem Bischof ein Porträt Christi erbat. Aus seiner Sicht war aber eine Abbildung Christi ausgeschlossen. Für Christen, so schrieb er, sei es verboten, solche Bilder zu haben. Diese würden jüdisches Recht brechen und zugleich an die anthropomorphen Götter der Heiden erinnern. Weder die menschliche noch die göttliche Erscheinung Christi ließe sich durch irgendein Bild vermitteln.²

Der Unterschied zwischen Porträt und Index bzw. Spur kam in einem späteren Konflikt zwischen den verschiedenen christlichen Gruppen zur Sprache. Die ersten Christen hatten kein Bedürfnis nach Porträts, da die Gläubigen Initiierte waren, die ihren Glauben vor den Heiden verbargen. Aber ab dem 3. Jahrhundert tauch-

1 Eusebius von Caesarea: *Kirchengeschichte*, hg. v. Heinrich Kraft, übers. v. Philipp Haeuser, durchges. v. Hans Armin Gärtner, Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1976, S. 334 (7, 18).

2 Eusebius von Caesarea: „Epistula ad Constantiam Augustam“, in: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, hg. v. Jacques-Paul Migne, Bd. 20, Paris (Migne) 1857, Sp. 1547; vgl. Theodor Klauser: *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie*, hg. v. Ernst Dassmann, Münster (Aschendorff) 1974 (*Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsbd. 3), S. 332.

ten in christlichen Gemeinden Bilder auf, die eher darauf antworteten, *wer er war*, als darauf, *wie er ausgesehen hat*. Mit dem Anstieg der Zahl der Gläubigen und dem zunehmenden Bedürfnis, das neue Glaubensbekenntnis zu unterrichten, wurden solche Bilder immer beliebter. So repräsentierte eine bärtige Figur Christus als Philosophen. Genauer gesagt, zeichnete sie ihn als *theios anēr* aus, als ‚göttlichen Lehrer‘, eine vertraute Figur, die für ihre Wundertaten und das Versprechen der Erlösung durch Weisheit bekannt war.

Wie Paul Zanker in seinem Buch *Die Maske des Sokrates* darlegt, dienten solche Bilder dazu, Christus im religiösen Pantheon der Zeit einen eigenen Ort zu geben.³ Sie erklären, von wem er sich unterschied oder wem er ähnelte unter den bekannten Lehrern und Heilern. Als solche waren sie eher analoge Entwürfe oder freie Erfindungen als Spuren einer körperlichen Existenz oder als Zeugen einer physiognomischen Ähnlichkeit, Begriffe, die erst später und unter gänzlich anderen Bedingungen bedeutsam wurden. Unter den Bildern Christi, die im 5. Jahrhundert und später im Umlauf waren, wurden einige nachträglich zu ‚Urbildern‘ erklärt. Die Legenden ihrer wundersamen Entdeckung oder ihrer Authentizität in der Wiedergabe der körperlichen Existenz und Erscheinung Christi können kaum die Tatsache verbergen, dass solche Bilder als Beweise gesucht und erfunden wurden. Die Frage ist nicht, in welchem Sinne sie *original* waren, sondern warum man originale oder authentische Bilder haben wollte.

Die Antwort deutet sich in einem Text aus dem 6. Jahrhundert an, den Johannes von Damaskus angeblich bei Theodor Lector gefunden hatte. Nach dem Bericht über einen Maler, der wegen eines Porträts Christi mit den Zügen des Zeus vom Himmel bestraft wurde, heißt es: „Das andere Porträt, jenes mit den kurzen lockigen Haaren, ist das authentischere.“ Die Rede ist hier von einem Neuankömmling im Repertoire der Christusbilder, einem Bild mit ethnischen, d. h. semitischen Zügen, das man auch wegen seiner geographischen Verbreitung als Urbild bezeichnet hat. Die überkommenen Repliken dieses Bildes, das 705 unter Kaiser Justinian II. schließlich in die Münzprägung eingeführt wurde, zeigen ein Brustbild Christi als Lehrer mit den Gesichtszügen eines ethnischen Typus.⁴ Dieses Bild war in dem Maße original, als es für sich beanspruchte, die körperlichen Eigenschaften seines *Urbildes* nachzuzeichnen. Spur und Gesicht bilden hier scheinbar eine hybride Einheit.

4.

Neben dem ‚Urbild‘ kennen wir auch den Begriff des *A-cheiro-poiēton*, also des „nicht von Menschenhand gemachten Bildes“, eine Vorstellung, die eng mit der

³ Paul Zanker: *Die Maske des Sokrates*, München (Beck) 1995, S. 272 ff.

⁴ James D. Breckenridge: *The Numismatic Iconography of Justinian II*, New York (American Numismatic Society) 1959; Kurt Weitzmann: *The Monastery of St. Catherine at Mt. Sinai: The Icons*, Bd. 1, Princeton (Princeton University Press), Tafel XI.

Frage nach der Körperspur verbunden ist. Ein Bild, das nicht von Menschenhand geschaffen ist, ist ein Widerspruch in sich, denn jegliches materielle Bild ist per definitionem menschengemacht (selbst die mechanische Spur von Christi Gesicht bedarf der Berührung und der physischen Reproduktion). In letzter Konsequenz *imitiert* jedes Bild einen Körper, ohne selbst ein Körper zu *sein* (keine platonische Philosophie hat jemals eine Ausnahme von diesem Prinzip gemacht). Sieht man genauer hin, unterscheidet demnach das Nicht-von-Menschenhand-Gemachte den Körper an sich, d. h. etwas Geborenes und Lebendiges, vom Bild, d. h. von etwas, das vom Menschen hergestellt wurde. Von Bildern zu sprechen, die nicht von Menschenhand gemacht sind, ist insofern eine Umschreibung der Aussage: Dies ist nicht ein bloßes Bild, sondern der Körper selbst, und verhält sich auch darin wie ein Körper, dass es Wunder wirken und auf anderen Bildern einen Abdruck von sich selbst hinterlassen kann, so wie Körper es getan haben.

Heidnische Apologeten ähnlicher Bilder wie Cicero und Julian, der Apostat, sprechen bereits ebenso wie ihre christlichen Nachfolger von Wunderbildern, die nicht mit den übrigen Bildern verwechselt werden dürfen. Damit waren Bilder von ganz anderer Art gemeint, ob sie nun vom Himmel gefallen oder von den Göttern selbst hergestellt worden waren (*theo-graphos* in den Worten des Pisides oder *theoteuktos* in der Version des Euagrius). Genauer gesagt, waren solche Bilder grundsätzlich anders, weil „nicht gemacht.“ Sie unterlagen somit auch nicht der üblichen Bildpraxis. Sie als Bilder zuzulassen bedeutete, alle anderen Bilder als unzulänglich abzuwerten. Die Quellen, in denen solche Beispiele erwähnt werden, bringen diese gewöhnlich mit dem Abdruck vom Leib Christi in Verbindung, um damit zu beweisen, dass kein Künstler daran beteiligt war. Aber mehr noch: Solche ungewöhnlichen Bilder (physische Objekte, ohne dass sie überhaupt „gemacht“ waren) erhielten die Privilegien des Körpers und nahmen seinen Platz in einem Maße ein, dass sie von einem Körper nicht mehr zu unterscheiden waren. Die christliche „Achiropiite“ propagierte paradoxerweise darin die Wahrheit eines Körpers, dass sie nicht von einem menschlichen Bilderzeuger gemacht wurde. Denn sie war Selbstreproduktion des Körpers (entweder als Reliquie aus der Zeit Jesu oder als ein Erzeugnis des Himmels, nachdem Christus, wie es der Glaube will, dort einen neuen Körper angenommen hatte).

Die heidnischen Götter konnten nur in *Bildern* (oder in *Träumen*) erscheinen, und selbst solche Bilder wurden gelegentlich als nicht *gemachte*, sondern vom Himmel herabgesandte Bilder verteidigt. Während seines Aufenthalts auf Ephesos warnte Paulus in einer Predigt die örtlichen Künstler und insbesondere einen Silberschmied namens Demetrios: „Das sind doch keine Götter, die man mit Menschenhand produziert“ [*dia cheirōn ginomenoi*] (Apostelgesch. 19,26). Solche Bilder waren genau das Problem, dem die christlichen Apologeten zu entgehen suchten. Paulus wurde vor die Volksversammlung im Theater von Ephesos gerufen, um seinen Vorwurf zu verteidigen. Seine Schüler hielten ihn aber davon ab, und so fehlt uns heute eine große Rede des Paulus gegen die Bilder. Im Theater gab es allerdings einen großen Aufruhr, und der Magistrat konnte die Versammlung nur mit Mühe von einem Pogrom gegen die Juden und ihr ikonoklastisches Verhalten

abhalten, obwohl diese nicht ein einziges Bild beschädigt hatten. Schließlich beruhigte der Stadtschreiber die Menge: „Jeder weiß doch, dass die Stadt Ephesos die wahre Artemis in ihrem Standbild hütet, das einst vom Himmel fiel“ [*diopetous*] (Apostelgesch. 19,35).

Dies ist allerdings genau die Bezeichnung, die später von den christlichen Autoren benutzt wurde, um die Autorität einiger Ausnahmepbilder zu verteidigen. Paulus selbst nahm die entgegengesetzte Position ein und tat nicht nur dieses, sondern jedes Körperbild als hergestellt und somit leblos ab, was er in einer kühnen Analogie auch von den Göttern behauptete, die in ihnen repräsentiert und angebetet wurden. Im 4. Jahrhundert hatte der Aufstieg des Christentums zur Staatsreligion tatsächlich zur Zerstörung der meisten heidnischen Götterstatuen geführt. Kaiser Julian, der Apostat, der während seiner kurzen Regierungszeit (361–363) vergeblich versucht hatte, den alten Glauben der römischen Staatsreligion wiederzubeleben, tröstete deshalb einen heidnischen Priester, er solle die Zerstörung der bloßen Bildwerke nicht zu ernst nehmen. Solche Statuen dürften nicht mit den Göttern selbst verwechselt werden, die uns vom Grund ihrer Unsichtbarkeit [*ex aphanous*] aus ansehen. Er gab unumwunden zu, dass Bildwerke vergänglich seien, da sie „von Menschen geschaffen“ und als solche von den „lebenden Bildern“ [*zōnta agalmata*] der Götter und ihres „unsichtbaren Seins“ [*aphanous ousias*] zu unterscheiden wären.⁵

5.

Kommen wir aber auf Paulus zurück, dessen Diskurs über Bilder und Körper für christliche Autoren, die seit dem 6. Jahrhundert die Existenz von achiropiitischen Bildern zu verteidigen suchten, einen unwillkommenen Stolperstein dargestellt haben muss. Seine Position verdient auch deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil er offenbar den Neologismus *Achiropiiton* selbst geprägt hat. Er gebrauchte diesen Terminus aber eindeutig als Bezeichnung für den göttlichen Körper, der von Fortpflanzung, Tod und anderen körperlichen Handlungen ausgenommen bleibt. In seinem zweiten Brief an die Korinther (5,1) spricht er von einem Nachleben, bei dem unsere sterblichen Körper eingetauscht werden gegen „ein Haus, das nicht mit Händen gemacht, sondern ewig ist und im Himmel“ [*oikian achiropoiēton aiōnion en tois ouranois*]. Obwohl wir uns diese Zukunft nur wünschen können, gab Gott uns die Fähigkeit zu hoffen und somit zu warten bis wir „unseren Körper verlassen und zum Herrn zurückkehren“ (2. Kor. 5,8). In seinem Brief an die Kolosser geht Paulus noch weiter, wenn er zu den neuen Gläubigen sagt: „In ihm [Christus] seid ihr auch beschnitten worden mit einer Beschneidung, die nicht mit Händen geschieht (*peritomē achiropoiētō*), als ihr nämlich euer fleischliches Wesen ablegtet in der Beschneidung durch Christus“ (Kol. 2,11).

⁵ Julian: *Briefe*, griech.-dt., hg. v. Bertold K. Weis, München (Heimeran) 1973, Brief 48, S. 136 f.

Das Markus-Evangelium scheint diesen Gedanken aufzunehmen, wenn es berichtet, wie Jesus vor dem Priesterrat wegen der Behauptung beschuldigt wird, er wolle „den Tempel, der mit Händen gemacht ist [*naon cheiropoiēton*], abreißen und in drei Tagen einen anderen bauen, der nicht mit Händen gemacht [*acheiropoiēton*] sei“ (Mark. 14,58). Damit spielte Jesus, so Markus, auf die Auferstehung und seinen künftigen göttlichen Körper an (Mark. 14,62). Das Johannes-Evangelium stimmt hiermit überein, auch wenn es nicht die gleichen Worte benutzt (Joh. 2,19). Der Verfasser fügt hinzu, dass Jesus vom „Tempel seines Leibes“ gesprochen habe, und somit von seiner Wiederauferstehung in einem anderen, unsterblichen Körper (Joh. 2,21 f.).

Im Lichte dieser Lehre von einem göttlichen Körper, der von sämtlichen körperlichen Bedingungen ausgenommen war, scheinen die späteren Versuche der Apologeten, berührbare und sichtbare Bilder mit den gleichen Worten zu rechtfertigen, einigermaßen seltsam. Die Apostel hätten gegen eine solche Anwendung ihrer Terminologie Einspruch erhoben, da sich der Terminus *Achiropiite* doch keinesfalls auf Artefakte beziehen lässt, die gerade die Realität des menschlichen Körpers Christi festhalten sollten. Folgt man Paulus, so sind gewöhnliche Bilder gleich in doppeltem Sinne ‚menschengemacht‘. Sie sind es nicht nur als Artefakte, sondern auch als Darstellung von Körpern, die ihrerseits menschengemacht waren, wenn auch auf andere, d. h. biologische Art. Selbst Jesus wäre demnach einem solchen Körper zuzuordnen, wurde er doch von einer menschlichen Mutter geboren und starb eines menschlichen Todes.

Möglicherweise versuchten die Bilderlegenden, ebenso wie ihre gelehrten theologischen Interpreten, die verfügbare Unterscheidung zwischen sterblichen und göttlichen Körpern auf eine entsprechende Unterscheidung zwischen gewöhnlichen und göttlichen Bildern, d. h. im Himmel entstandenen Artefakten, zu übertragen. Aber mit dieser Strategie wählten sie ungewollt ein gefährliches Argument. Es ging ja nicht nur um eine ungewöhnliche Art von Bildern, sondern um solche mit der Evidenz des echten Leibes. Wollten solche Bilder Christi göttliches Gesicht zeigen, so würden sie seinen menschlichen Körper vernachlässigen. Würden sie aber nur seine körperliche Realität beweisen, bedürften sie keines übernatürlichen Ursprungs. Als göttliche Artefakte verstießen sie ohnehin gegen die Unterscheidung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Man könnte einräumen, dass solche Bilder bewusst eine Ambivalenz einführten, um gleichzeitig die zwei Naturen Christi ins Spiel zu bringen. Aber auch in diesem Fall würden sie sich gehörige Probleme einhandeln. Somit war der Begriff von Bildern, die nicht von Menschenhand gemacht waren, eine heikle Wahl, was den Druck zeigt, unter dem die Apologeten standen. Dieser Druck wurde noch durch die Warnung der Apostel vor jeglichen physischen Bildern verstärkt, um den Vorrang geistiger Bilder im platonischen Sinne aufrechtzuerhalten.

Schließlich hatte Paulus die Vorstellung von Christus als einzig möglichem Bild entwickelt, meinte damit aber ein *lebendiges Abbild* des Vaters, das durch keinerlei *Abbildung*, wie sie ein Porträt ist, ersetzt werden konnte. Im Brief an die Hebräer führte er Christus als Abbild (Abdruck) seines Vaters im Wesen ein [*charaktēr tēs*

hypostaseōs autou] (Hebr. 1,3). Das griechische Wort *charaktēr* (mit Dehnung auf der letzten Silbe, in der Bedeutung des Eingegrabenen, daher Eigentümlichen) beschreibt hier nicht die Fähigkeit eines Bildes, Ähnlichkeit zu schaffen, sondern bezieht sich auf das Vater-Sohn-Verhältnis.⁶ Denn der Begriff *hypostasis* (Hypostase, Grundlage, Substanz), ein kryptischer Terminus mit einer langen Geschichte, bedeutet hier eine göttliche Substanz oder Existenz, die *unter* den Erscheinungen liegt (*hypo*) und einer sichtbaren Erscheinung bedurfte, um für menschliche Augen zu erscheinen. Der sogenannte Clemens-Brief (33,4) greift diese Vorstellung auf, wenn er den Text der *Genesis* paraphrasiert und sagt, dass Gott den Menschen als Abdruck seines eigenen Bildes geschaffen habe. Der Begriff des *charaktēr* bedarf wie der des Bildes noch weiterer Unterscheidungen, die an dieser Stelle aber nicht zu leisten sind.

6.

Der Begriff Achiropiite knüpft insofern an eine prekäre Tradition an, als er die vorchristliche Vorstellung eines *Bildes* aufgreift, das *ohne menschliches Zutun gemacht* wurde. Prekär insofern, als schon der Begriff die neuen christlichen Bilder mit den alten Wunderbildern von Troja, Athen (Athena), Ephesos (Artemis) und Alexandria (Serapis) in Verbindung brachte.⁷ Denn er legte den Gedanken nahe, dass sie an die Stelle der alten Idole traten. Diese Analogie erscheint umso plausibler, wenn wir uns daran erinnern, dass die berühmten *Palladien* zwar überaus verehrt, aber selten gesehen und nicht wegen ihrer künstlerischen Qualität, sondern wegen ihres mythischen Ursprungs geschätzt wurden. Die christliche Entwicklung ähnelt dieser Vorgeschichte darin, dass auch die sogenannten wahren Bilder Christi von einem fingierten Alter gezeichnet und von Geheimnissen umgeben waren. Es war wichtiger, sie *zu besitzen*, als sie *anzuschauen*.

Man könnte einwenden, dass einige der christlichen Bilder den Status der uralten Idole dahin veränderten, dass sie darauf bestanden, eine Spur festzuhalten, die vom physischen Körper Jesu stammte. Denn die Spur war ein Abdruck durch Berührung mit einem echten Körper und also Bild nur in einem ungewissen Sinne. Der Abdruck trat in die Lücke, die zu fehlenden Reliquien bestand, und war auf den Tüchern der „Berührungs-Reliquien“ (*brandea*) eingeführt. Er lebte davon, dass er einen Körper berührt, aber nicht unbedingt abgeformt hatte und also auch nicht davon, dass er einen Körper, so wie er ausgesehen hatte, wirklich zeigte.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Christi Körperspuren an der Geißelsäule. Man nahm an ihnen sein Körpermaß und trug es dann als Amulett um den Hals. Der Körper Christi hatte die Säule berührt und durch diese Spur

6 Vgl. hierzu Jürgen Hammerstaedt: „Hypostasis“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 16, Stuttgart (Hiersemann) 1994, S. 986–1035.

7 Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München (Beck) 1990, S. 66 ff.

eine Art von Realpräsenz bereitgestellt, wozu Bilder für gewöhnlich nicht in der Lage sind. Ähnliches gilt im Wesentlichen für das Marienbild von Lydda, Diospolis, das überhaupt kein Bild war, zumindest nicht in dem Sinne, wie wir Bilder definieren.⁸ Die Jungfrau, so erzählt die Legende, war zurückgekommen, als die Apostel ihr zu Ehren eine Kirche einweihten. Als sie sich gegen eine der Säulen der neuen Kirche lehnte, hinterließ sie dort einen Umriss ihres Körpers. Dieser Umriss wurde wie ein fotografisches Negativ ihres Körpers oder wie ein Fotogramm geschützt und verehrt. Ähnliches dürfen wir vom Tuchabdruck des heiligen Stephanus in Nordafrika annehmen und vom Abdruck Christi auf einem im ägyptischen Memphis verehrten Leinentuch, von dem die frühen Pilger berichten.

Wenn wir daraufhin die berühmten Ikonen befragen, die in der Überlieferung der Texte die Stars der Frühzeit waren, aber alle nicht erhalten blieben, so finden wir bemerkenswerte Analogien mit der Verehrung von Körperspuren. Da steht an erster Stelle das Christusbild von Kamuliana in Anatolien, das eine Heidin im Brunnen ihres Gartens als Abdruck eines Gesichts auf Leinwand entdeckte und gleich als Bild Christi erkannte. Aus dem Wasser gezogen, erwies es sich als trocken und hinterließ auf dem Kleid seiner Entdeckerin einen sekundären Abdruck, in dem es sich vervielfältigte. Nachdem es wie ein Kaiserbild durchs Land getragen worden war, zog es im Jahre 574 in Konstantinopel ein, wo es bald in die Rolle der alten Reichs-Palladien eintrat und mit in die Schlachten getragen wurde, wo es dem Kaiser zum Sieg verhalf. Die „göttliche Gestalt“, wie es bei dem Hofdichter Pisides heißt, war eine „ungemalte Malerei“, die auf einen direkten Schöpfungsakt Gottes zurückging.⁹

Im Ruhm stand ihm das sogenannte „Abgar-Bild“ nicht nach, eine Christus-Ikone, die jenseits der Reichsgrenzen in Edessa ‚entdeckt‘ worden war und deswegen wohl der Zerstörung im Ikonoklasmus entging. Auch diese Ikone wurde als Abdruck des Gesichts auf einem Tuch verehrt, aber in der Legende mit einem Geschenk Christi an den König Abgar in Verbindung gebracht, also in die Lebenszeit Christi zurückgeführt. Doch ist von ihr gleichfalls erst im 6. Jahrhundert die Rede, und ihre ‚Wiederentdeckung‘ (aber wohl Erfindung) wurde von einem Wunder begleitet, das in der Selbstverdoppelung auf einem Ziegel geschah, hinter dem das Bildtuch verborgen gewesen war. Ihrem Kult war die Verehrung eines *Briefs* vorausgegangen, den Christus angeblich eigenhändig an König Abgar von Edessa geschrieben hatte. Gleichwohl schien die Körperspur, die zur mechanischen Verdoppelung seines Gesichts führte, für eine *Achiropiite* nicht ungewöhnlich genug und führte so zu neuerlichen Legenden und Erklärungen, die den Stellenwert des Bildes erhöhten.¹⁰ Wir können demnach für eine authentische Ikone Christi drei Hauptphasen unterscheiden. In der frühesten Phase, bis zum 5. Jahrhundert, als es überall genügend Christusbilder gab, benötigte niemand die authentische Spur und somit auch kein solches Bild. In einer zweiten Phase, die ungefähr bis zum Ikono-

8 Vgl. ebd., S. 64, 70.

9 Vgl. ebd., S. 66 ff.

10 Vgl. ebd., S. 237 ff.

klusmus reichte, wurde das Urbild eingeführt, erklärt und aufgrund seines Ursprungs als einmaliges Bild verteidigt. In einer dritten Phase, als die Bilderfrage gelöst war und die Abgar-Ikone schließlich nach Konstantinopel überführt wurde, änderten sich die Sprache und der Inhalt der Texte. Der Schwerpunkt lag nun auf der göttlichen Schönheit und der geistigen Kraft, wohingegen die Körperspur ins Abseits geriet. Das blickende Gesicht, und somit das Porträt, hatte über die Spur gesiegt und bildete eine neue Ikonentheorie, die auch den Sieg über den Ikonoklasmus und die Abwendung vom islamischen Nachbarn in sich trug.

7.

Aber das Interesse an der Spur bleibt auch in unserer Gesellschaft noch lebendig. Wir sind heute vom sogenannten Turiner Grabtuch fasziniert, das inzwischen Theologen, Archäologen, Forensiker und selbst Wissenschaftler der NASA beschäftigt.¹¹ Dieses Lechentuch ist in erster Linie zwar ein Ganzkörperbild, aber es erinnert an die alten Wunderbilder darin, dass es ebenfalls als Körperabdruck erklärt wird, den Jesus während der kurzen Grabesruhe auf dem Tuch hinterlassen haben soll. Die alles entscheidende Qualität des Grabtuchs resultiert aus der Tatsache, dass es ein *Körpernegativ* darstellt, das von der Leiche hinterlassen worden ist. Die proto-fotografische Qualität trat in Erscheinung, als das Tuch zum ersten Mal fotografiert wurde, nachdem sein Besitzer, König Umberto I., 1898 dazu die Erlaubnis gegeben hatte und dem Amateurfotografen Secondo Pia die Konzession überließ.

Ich folge hier der Beschreibung, die Ian Wilson in seinem ansonsten eher fragwürdigen Buch *The Turin Shroud* (1978) gibt. Als Pia gegen Mitternacht das Negativ in seiner Dunkelkammer entwickelte, wandelte sich sein Gefühl der Erleichterung „zu einem kalten Schrecken. Auf dem Glas-Negativ trat allmählich [...] ein unverkennbar fotografisches Bild in Erscheinung.“¹² Weil der Körperabdruck auf dem Tuch ein Negativ darstellte, brachte das fotografische Negativ seinerseits durch Inversion ein Positiv dieses Körpers hervor. „Pia überfiel der Gedanke, daß er nach nahezu 1900 Jahren der erste Mensch war, der das tatsächliche Aussehen Christi erblickte, so wie er ins Grab gelegt worden war. Er hatte ein wirkliches Foto entdeckt, das bisher in dem Tuch verborgen war, bis es durch die Kamera enthüllt werden konnte.“¹³ Die Profiaufnahmen, die Giuseppe Enrie 1931 anfertigte, haben Pias Leistung lange Zeit in den Schatten gestellt. Aber die Entdeckung der fotografischen Ähnlichkeit oder, in semiotischen Begriffen, des Index' eines Körpers auf Leinen ist ganz allein Pia zuzuschreiben. Zwei Medien spiegelten einander in jenem Moment. Es zeigte sich, dass der Anspruch auf fotografische Wahrheit schon die

11 Vgl. Hans Belting: *Das echte Bild*, München (Beck) 2005, S. 63 ff.

12 Ian Wilson: *Eine Spur von Jesus. Herkunft und Echtheit des Turiner Grabtuches*, übers. v. Maria Branse, Freiburg/Basel/Wien (Herder) 1980, S. 29.

13 Ebd., S. 29 f.

frühe Verehrung des Tuches rechtfertigte. Ähnlich wie bei der modernen Technik des Fotogramms ging die Spur, die ein Körper auf einem physischen Träger hinterlässt, jener anderen Spur voraus, die ein Körper auf einer fotografischen Platte hinterlässt. Damit war die Echtheit gleich doppelt ‚bewiesen‘.

Das Turiner Grabtuch (zu dem eine umfangreiche Bibliographie existiert) wird sowohl von Historikern wie von Kunsthistorikern gemieden: von ersteren, weil es erst seit dem 14. Jahrhundert dokumentiert ist, und von letzteren, weil der Abdruck des Gesichts mit den geschlossenen Augen einer Leiche im offenen Widerspruch zur bekannten Christusikonographie steht. (Wo sonst würde man eine gekreuzigte Figur mit Nagelspuren auf den Handgelenken, statt auf den Handflächen, und wo ein Gesicht finden, dessen Augen mit Münzen bedeckt sind?) Doch das Turiner Tuch liefert eine gewisse Einsicht in das Interesse an den frühen Wunderbildern, deren Gesicht angeblich vom Gesicht des lebenden Jesus wie ein Negativ zwar nicht abgelichtet, aber abgedrückt worden war und daher als authentisch in dem Sinne galt, dass es die Echtheit seines Körpers bewies. Doch schließlich siegte das Porträt über den Abdruck, weil es mit offenen Augen blickte und damit ein neues Erlebnis von Präsenz vermittelte. Seine Ästhetik, ein Medium göttlicher Schönheit, wurde jedoch erst möglich, als die Echtheit des Abdrucks auf den ‚Urbildern‘ der Frühzeit keine Kontroversen mehr hervor rief.

Aus dem Englischen übersetzt von Dirk Naguschewski

Der Text ist zuerst erschienen unter dem Titel „Face or Trace? Open Questions around the Prehistory of Christ’s Icon“, in: Palaeoslavica, 10 (2002), S. 1–10.