

MANFRED HUTTER

„Vergleichbar ist die Weisheit einem guten Maler“

Mani der Maler und seine Ästhetik

Nizami, ein persischer Dichter aus der zweiten Hälfte des 12. Jh.s, der durch sein Epos „Chosrou und Shirin“ die Schönheit Shirins, einer sasanidischen Königin zu Beginn des 7. Jh.s, in der persischen Überlieferung unsterblich gemacht hat, greift – um diese Schönheit gebührend hervorzuheben – zu einem Vergleich, der seinen Zeitgenossen verständlich war; die Kunstfertigkeit des in Shirin verliebten Baumeisters Farhad umschreibt er folgendermaßen (Bürgel 1980, 166): „Das Bild der Shirin hieb er (d.h. Farhad) so fein in den Stein, daß sie den Gemälden des Mani im Arzang glich.“ Schon an einer früheren Stelle in seinem Epos charakterisiert Nizami den Maler Shapur, der ein Bild des Königs Chosrou anfertigen soll, damit sich Shirin in den König verliebe, als einen, der von Malerei wohl mindestens soviel versteht wie Mani (ebd. 22; vgl. 65); und Shapur ist sich seiner Fähigkeiten durchaus bewußt, wenn er folgendes zu Chosrou sagt (ebd. 27): „Wenn ich einer Federzeichnung von mir Farben auftrage, möchte Mani vor Neid seine Bilder vertilgen. Scheint es doch, als regte sich die Gestalt, deren Kopf, als flöge der Vogel, dessen Flügel ich male.“

Nizami, dessen Heimat Genje (Kirowabad) in der heutigen Republik Aserbeidschan war, dürfte zu seiner Zeit kaum mehr von Mani gewußt haben als jenen in der persischen Dichtung weitverbreiteten Topos von Mani als Maler, zumal wir über eine Verbreitung des Manichäismus in Aserbeidschan keine Kenntnis haben. Und sollte die „Religion des Lichts“ in dieser Gegend einmal verbreitet gewesen sein, so war sie im 12. Jh. sicher längst geschwunden. Wenn ein Dichter dennoch in einem Epos, in dem er an vielen Stellen die optische Schönheit thematisiert, auf Mani als Vergleichsmoment zurückgreift, so wird der Religionshistoriker u. a. folgende Fragen stellen: Worin liegen die Wurzeln einer solcher Einschätzung Manis? Was wissen wir über den Maler Mani? Welche Funktion hat die in der Malkunst ausgedrückte optische Seite der Ästhetik für das „manichäische Urdrama des Lichtes“, wie der auf den Jubilar zurückgehende Titel eines Gemeinschaftswerkes (Woschitz / Hutter / Prenner 1989) zu dieser gnostischen Religion der Spätantike lautet? Mehr als einige unvollständige Antworten können in diesem kurzen Beitrag nicht gegeben werden. Aber sie mögen punktuell einige der vielfältigen Interessen von Karl Matthäus Woschitz treffen.

1. Der Maler und sein Bilderband

Man kann den Manichäismus zurecht als ausgesprochene „Buchreligion“ charakterisieren, wobei der Religionsstifter Mani (216–277) seine Weisheit in den „Licht-

büchern“ (Keph. I, 5,27; vgl. Woschitz 1989, 36f) geoffenbart hat. Neben den sieben kanonischen Büchern nennen verschiedene Aufzählungen dieser „Licht-Bücher“ immer mit einer besonderen Stellung gegenüber den kanonischen Werken, aber diesen doch klar zugeordnet, einen „Bilderband“ (vgl. Haloun / Henning 1953, 209f; Ort 1967, 114f; Asmussen 1987); koptische Texte sprechen dabei mehrfach vom *eikōn/hikōn* (z. B. Hom. 18,5; 25,5; 27,20; 28,16; vgl. Keph. XCII; CLIV, 2), wobei aus der Nennung direkt neben dem „Lebendigen Evangelium“ Manis in solchen Aufstellungen hervorzugehen scheint, daß dieser Bilderband dem „Evangelium“ als Illustration zugeordnet war. Daß dieser Bilderband nicht nur Teil des westlichen Manichäismus, sondern auch im östlichen Manichäismus durchaus bekannt war, zeigt etwa die in den chinesischen Manichaica belegte Formulierung der „sieben Bücher mit dem Bilderband“ (*ta-men-ho-i*), genauso sind unter den parthischen Fragmenten der Turfan-Funde Reste eines „Kommentars zum Bilderband“ (*wyfr's 'rdhng*) erhalten geblieben; die Bezeichnung *'rdhng* (Ardahang) entspricht dabei der neupersischen Form *aržang* (gelegentlich auch *ertenk*), wie sie etwa Nizami verwendet hat.

Über den Inhalt des Ardahang sind wir bislang nur unzureichend informiert, doch scheint aufgrund der Zuordnung zum „Lebendigen Evangelium“ klar zu sein, daß durch diese beiden Bücher die gesamte Lehre Manis in Wort und Bild ausgedrückt wurde, wodurch Mani auch eine Überlegenheit (und kanonische Absicherung der Richtigkeit) seiner Religion anderen Religionen gegenüber erreichen wollte, wie es in Keph. CLIV, 2 heißt (Schmidt / Polotsky 1934, 43): „Diese Weisheit ich habe offenbart sie und habe sie geschrieben in die heiligen Bücher, in dem großen Evangelium und den anderen Schriften, damit man sie nicht verändere nach mir. Wie ich sie in die Bücher geschrieben habe, so auch habe ich befohlen, daß man sie abmale.“ Mehr als Andeutungen über die Abbildungen, die im Ardahang vorhanden waren, sind dabei leider nicht möglich, allerdings haben wir drei unterschiedliche Textzeugen, die einige Einzelheiten zu rekonstruieren erlauben. Ephraem der Syrer kommt in einer Auseinandersetzung mit den Manichäern einmal auf dieses Werk zu sprechen (vgl. Ort 1967, 180; Lieu 1992, 175), in dem die Ungestalt der Welt der Finsternis und die schöne Gestalt der Welt des Lichtes farbig und kunstvoll dargestellt waren, damit derjenige, der die manichäischen Bücher liest, zugleich eine optische Illustration derselben besitzt, und wer nicht zu lesen vermag, dennoch die Lehre vermittelt bekommen kann. Aus Keph. XCII können wir entnehmen, daß Mani in seinem Bilderband (*eikōn*) das Schicksal des Gerechten und des Sünders abgebildet hat, ersterer kommt in das Land des Lichtes, letzterer wird in die Hölle, d.h. ins Reich der Finsternis, geworfen. Schließlich ist auf den erst teilweise edierten parthischen „Kommentar zum Ardahang“ zu verweisen (M 35; vgl. Boyce 1975, 83): Darin wird eine Parabel vom großen Feuer erzählt, das – beim Ende der Welt – die Erde verzehren wird; verglichen wird dies in der Parabel etwa mit zwei Brüdern, die einen Schatz gefunden haben und deswegen einander töten, so daß sie verschwinden, oder mit einem Löwenjungen, einem Kalb auf der Weide und einem Fuchs, die sich gegenseitig zerreißen, so daß sie genauso verschwinden. – Auch wenn wir nur einige Andeutungen besitzen, so wird daraus wohl klar, daß im

Ardahang mit der Kunstfertigkeit und Ästhetik eines Malers die Weisheit Manis vom Urdrama des Lichtes und der Finsternis optisch ansprechend dargestellt worden ist.

Bereits zu Lebzeiten Manis hat es offensichtlich auch „Abmalungen“ des Ardahang gegeben: Denn einerseits wird Mar Ammo, der manichäische Missionar für den Nordosten Irans, d. h. für das parthische Gebiet, auf seiner noch zu Lebzeiten Manis durchgeführten Missionsreise ins Grenzgebiet von Chorasan von einem „Buchmaler“ (*nby-g'n ng'r*) begleitet (M 2 R ii; vgl. Boyce 1975, 40); andererseits heißt es, daß dem Mar Ammo eine Kopie des Ardahang nach Chorasan geschickt wird bzw. ein weiteres Exemplar des Bilderbandes – wahrscheinlich von einem manichäischen Kirchenführer – in Marw angefertigt worden ist (M 5815 II R i; vgl. Boyce 1975, 49). Manis persönliches Exemplar des Ardahang wurde dabei nach seinem Tod – gemeinsam mit seinem Exemplar des Lebendigen Evangeliums, seinem Gewand und seinen Reliquien – an seinen Nachfolger Sisinnos übersandt (M 5569 V; vgl. Boyce 1975, 48). Diese Stellen machen deutlich, daß das Kopieren des Bilderbandes offensichtlich schon zu Lebzeiten des Propheten eingesetzt hat und daß auch nach seinem Tod – bei Bedarf – Exemplare des Bilderbandes angefertigt werden konnten; insofern ist die vorhin genannte Bezugnahme Ephraems auf das Ardahang durchaus glaubwürdig, weil wir davon auszugehen haben, daß dieses Buch in den frühen Jahrhunderten der manichäischen Geschichte durchaus verbreitet war (vgl. auch Hom. 28,17). Mehrfach klingt – wiederum in unterschiedlichen Schichten der manichäischen Religionsgeschichte – die kostbare (und bildliche) Ausstattung manichäischer Bücher an: Augustinus (c. Faust. 13,6,18) erwähnt, daß die Manichäer wertvolle Codices besitzen, deren schöner Ausstattung sie sich rühmen. In vergleichbarer Weise hebt auch der islamische Autor Al-Gahiz in der Mitte des 9. Jh. noch den Eifer der Manichäer um die ästhetische Ausstattung ihrer Bücher hervor (Kessler 1889, 365f). Ein weiterer islamischer Autor, Abu 'l-Ma'ālī, erwähnt noch für das späte 11. Jh., daß ein wundervoll ausgestattetes Exemplar des Ardahang in den Archiven von Ghazna aufbewahrt wird (Kessler 1889, 370f). Hält man sich die manichäischen Miniaturmalereien, die aus den Funden der Turfan-Oase stammen und ins 10. bzw. 11. Jh. zu datieren sind (vgl. Klimkeit 1996, 63), vor Augen, so besteht kein Grund, die Richtigkeit dieses (letzten) Hinweises auf die Existenz des Ardahang zu bezweifeln. Aus diesem Grund ist es eigentlich zu bedauern, daß unter den Funden aus Turfan zwar Fragmente des Kommentars zum Ardahang, aber kein Rest des Bilderbandes selbst erhalten geblieben ist.

2. Die Funktion des Bilderbandes

Manis Ardahang hat in der neupersisch-islamischen Tradition seinen Ruhm als Maler begründet, so daß es erlaubt ist, zwei persische Überlieferungen bezüglich des *aržang/lertenk* anzuführen. Mirkh^{and}, ein persisch-timuridischer Historiker des 15. Jh.s, liefert folgende legendarische Erzählung über die Herkunft des Bilderbandes (vgl. Kessler 1889, 380): Nachdem Mani bereits als Maler berühmt war, sagte er zu den Menschen, daß er sich für ein Jahr in den Himmel begeben wolle, um ihnen

danach Kunde von Gott zu bringen. Allerdings – so Mirkh^{and} weiter – zog er sich heimlich in eine Höhle zurück, wo er ein Jahr lang verweilte und wundervolle Zeichnungen anfertigte, die er *aržank-e Mānī* nannte. Als er diese den Menschen zeigte, waren sie über die Qualität der Zeichnungen höchst erstaunt, weil sie so etwas noch nie gesehen hatten. Mani allerdings sagte: „Diese (Tafel) habe ich vom Himmel mitgebracht, damit sie als mein Prophetenwunder dient.“ – Daß Manis Kunstfertigkeit und sein Bilderband zur Legitimation seines prophetischen Auftretens dient, klingt schon einige Jahrhunderte vor Mirkh^{and} in Ferdousis Shahname an; zwar ordnet Ferdousi Manis Leben und Wirken erst in die Regierungszeit Shapur II. im 4. Jh. ein, aber diese chronologische Unstimmigkeit mit den historischen Daten Manis finden wir auch anderwärts in der iranischen Überlieferung, auch das zoroastrische Schrifttum greift gelegentlich diesen falschen Zeitansatz auf (z. B. Denkart III 200). Mani tritt dabei mit folgendem Anspruch vor Shapur hin: „Durch meine Malkunst bin ich ein Prophet, und höher als die Religionsbringer der Welt bin ich.“ (Kessler 1889, 373). In der darauffolgenden Disputation mit dem zoroastrischen Oberpriester (*mobad*) unterliegt Mani, dem – hier klingt Ferdousis islamische Sichtweise durch – Bilderverehrung vorgeworfen wird.

Der Anspruch auf die Legitimität der Sendung aufgrund der Kunstfertigkeit, den Mani nach diesen beiden späten Texten erhebt, ist durchaus glaubwürdig, da auch Keph. CLIV, 2 ein ähnliches Verständnis der Bedeutung und Funktion der Bilder erkennen läßt. Keph. CLIV ist dabei insofern ein wichtiger originalmanichäischer Text, als der Inhalt des Kephalaion sich eng an den mp. Text M 5794 (vgl. Boyce 1975, 29f) anlehnt, der eventuell zu einer von Mani selbst verfaßten Schrift gehört; darin legt Mani die Vorzüge seiner Religion gegenüber den anderen Religionen dar. Wie vorhin schon zitiert, ist die von Mani geoffenbarte Weisheit in Büchern und Bildern festgehalten, damit sie nicht verfälscht wird – oder eben anders formuliert: Mit Hilfe der Bilder drückt Mani aus, daß das, was er verkündet, „richtig“ ist.

Fragt man weiter nach der Funktion des Bilderbandes und – damit untrennbar verbunden – auch der manichäischen Malerei, die die persisch-islamische Miniaturmalerei zweifellos beeinflußt hat (Klimkeit 1982, 19) –, so darf der katechetisch-didaktische Aspekt nicht übersehen werden. Die vorhin schon genannten Hinweise, daß Mar Ammo bei seinen Missionsreisen nach Chorasán von einem „Buchmaler“ begleitet wurde (M 2) und daß ihm bei seiner Tätigkeit eine Kopie des Ardahang zur Verfügung stand (M 5815), deuten unzweifelhaft diese Funktion des Bilderbandes an. Daß eine solche optische (oder „mediale“) Unterstützung für die Verkündigung nicht unwichtig war, kann heute noch nachempfunden werden, wenn man manichäische kosmologische Texte zu interpretieren versucht; eine „Aufhellung“ des geschriebenen Wortes – beispielsweise hinsichtlich der Schichten des Kosmos, der einzelnen kosmischen Bereiche etc. – wäre dabei manchmal durchaus wünschenswert. Daß dabei auch im westlichen Manichäismus die Wertschätzung der bildhaften Unterstützung der Lehre Manis durchaus vorhanden war, macht eine Stelle bei Augustinus deutlich (c. epist. fund. 21; vgl. Lieu 1992, 177): Augustinus verwendet ein schwarzes und drei weiße Brote, um zu illustrieren, wie sich in der manichäischen

Kosmologie das Licht in drei Richtungen und die Finsternis in eine Richtung ausbreitet; man wird wohl kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß Augustinus diese Art von Illustration für seine Auseinandersetzung mit den Manichäern nicht erfunden hat, sondern daß der ehemalige Manichäer Augustinus (vgl. van Oort 1995) dies in der manichäischen Unterweisung oder im manichäischen Kult gelernt hat. Auf die liturgische Verwendung des Bilderbandes weisen auch die koptischen Texte, wobei diese Verwendung die katechetische und die offenbarende Funktion kombiniert; einerseits illustriert oder verdeutlicht das Bild im Kult die Lehre, gleichzeitig darf man aber nicht übersehen, daß dadurch die Lehre auch realisiert und der Kampf des Lichtes gegen die Finsternis und die Läuterung des Lichtes aus der Finsternis aktualisiert wird. Für den liturgischen Gebrauch des Bilderbandes scheint eine Stelle aus den koptischen Homilien (27,20–24) zu sprechen: „Das große ‚Bild‘, . . . das ‚Evangelium‘ und die Bücher des Apostels werden gerühmt werden durch den Mund der ganzen neuen Generation, die da kommen und in die Welt geboren werden wird. Mancher wird vor seinem ‚Bild‘ sitzen, andere werden sein Bema (. . .).“ Wir wissen, daß das Bema, der Thron Manis, im manichäischen Kult nicht nur eine zentrale Stelle einnimmt, sondern daß man sich beim Bema-Fest im Gedenken an die „Kreuzigung“ Manis auch vergegenwärtigt, wie die Seelen emporsteigen und ins Lichtreich heimkehren (vgl. Wurst 1995). Während des Festes liegen dabei die Bücher Manis auf den fünf Stufen, die zum Bema emporführen. Insofern ließe sich die angeführte Homilien-Stelle auf den beim Bema-Fest aufgelegten Bilderband deuten. Da die manichäische Überlieferung aber zwischen den kanonischen Büchern und dem Bilderband Manis unterscheidet, sollte man auch an dieser Stelle diese Unterscheidung aufrechterhalten; wegen des Parallelismus in der Formulierung läßt sich daraus aber der Schluß ableiten, daß offensichtlich dem Bilderband eine dem Bema vergleichbare Funktion zukommt, d. h.: Wer wie vor dem Bema vor dem Bilderband sitzt, der betrachtet nicht nur die Bilder, sondern der vergegenwärtigt sich seine Erlösungsgewißheit, daß seine Seele in das Lichtreich zurückkehren wird, so wie es in dem Bilderband wohl dargestellt gewesen sein dürfte. Insofern ist die manichäische Ästhetik keineswegs *l'art pour l'art*, sondern – um ein von den Manichäern selbst geprägtes Bild aufzugreifen – eine Arznei, die Erlösung aus der Welt der Finsternis bringt, wie es von dem geschriebenen manichäischen Wort gesagt wird (PsBk 46,23–32; vgl. Arnold-Döben 1978, 97–107).

3. Ästhetik im Kontext der Erlösungslehre

Man darf noch einen Schritt zur Verallgemeinerung gehen, denn die konkrete – und weit in die islamische (und z. T. auch buddhistische) Religionsgeschichte wirkende – Vorstellung von Mani als Maler und seinem Ardahang ist zweifellos für eine Übertragung offen, die das reale darstellende Bild hinter sich läßt, um es in Vergleichen oder Metaphern erneut aufzugreifen. „Vergleichbar ist die Weisheit einem guten Maler, einem guten Schneider, der ein herrscherliches Brokatgewand anfertigt“, heißt es in einem sogdischen Text (M 133, Z. 107–112) bezüglich der Weisheit; in Varia-

tion wird in einem ähnlichen Text (MIK III 4981e, Z. 5–8) derselbe Sachverhalt folgendermaßen beschrieben: „Und das (Merkmal) des Gliedes der Weisheit ist wie ein guter Maler und ein guter Schneider, der ein herrscherliches Gewand anfertigt.“ (Sundermann 1992, 130.131). Daß solche Vergleiche mit einem Maler und Schneider nicht nur in abstrakter Weise, sondern zunächst – und vom Propheten selbst – durchaus in konkreter Weise gezogen werden, zeigt ein zu Manis Shabuhrgan gehöriger Abschnitt; denn da heißt es von der Dämonin Az, daß sie ein Kind bildet, „wie ein Schneider, der durch seine Kenntnis aus verschiedenen Stoffen ein Kleid macht und wie ein Maler, der durch seine Fertigkeit aus verschiedenen Farben ein Bild malt“ (M 7980–84, Z. 1281–1289; Hutter 1992, 110). Solche Vergleiche, die auf der realen Wertschätzung der Ästhetik im Manichäismus aufbauen, ermöglichen auch die reichhaltige manichäische Bildersprache, die v. a. jene manichäischen Texte charakterisiert, die im weitesten Sinn syrischer Provenienz sind (vgl. Klimkeit 1996, 21.65), d. h. Texte, die sich auf die kanonischen Schriften Manis (etwa als „Relecture“ oder als Kommentare) zurückführen lassen oder Texte seiner Gemeinde, die ursprünglich in Syrisch verfaßt waren, aber nur noch in Übersetzungen auf uns gekommen sind, wie dies etwa für die koptischen Manichaica zumindest zum Teil der Fall ist.

Damit ist indirekt auch eine Aussage zur Herkunft manichäischer Ästhetik getroffen. Die Wertschätzung von Kunst und Ästhetik (einschließlich ihrer „Verbalisierung“ in der Bildersprache) hat Mani offensichtlich der syrischen Gnosis entlehnt (vgl. Klimkeit 1982, 17; ferner Woschitz 1989, 22). Sowohl von den Simonianern (Iren., adv.haer. I 23,4; Epiph., pan. 21,3,6) als auch von den Anhängern des Karpokrates (Iren., adv.haer. I 25,6; Epiph. 27,6,9) wissen wir, daß die Künste – eigentlich aller sonst antikosmischen Haltung der Gnosis zum Trotz – von ihnen geschätzt wurden, auch die Mandäer haben ihren Manuskripten (bis in die jüngere Vergangenheit) immer wieder Illustrationen beigegeben (vgl. etwa Rudolph 1978); auch wenn letztere vielleicht in künstlerischer Weise manichäischen Miniaturen kaum vergleichbar sind, sind sie ihnen funktionell analog: sie illustrieren nicht nur den Text, sondern vergegenwärtigen und realisieren ihn durch Visualisation. Insofern steht Mani mit seiner Einschätzung der Ästhetik in einem gnostischen Milieu, wobei die Ästhetik ihre Bedeutung aus seiner Erlösungslehre hält.

Daß im Mittelpunkt manichäischer (und gnostischer) Erlösung die Rettung des göttlichen Lichtes aus der Finsternis steht, hat u. a. K. Woschitz deutlich betont (Woschitz 1989, 62–64.149f), wobei das Licht zugleich Ausdruck für das Gute ist. Für unsere Fragestellung hinsichtlich der Ästhetik und ihres Zusammenhangs mit der Erlösungslehre Manis ist dabei erwähnenswert, daß I. Gershevitch (1980, 287) meiner Ansicht nach zurecht einmal in einer kurzen, aber treffenden Gegenüberstellung der beiden unterschiedlichen Ausprägungen des Dualismus im Zoroastrismus bzw. Manichäismus festgestellt hat, daß Zarathustras Dualismus mit der Betonung des Gegensatzes von Wahrheit und Lüge als ethisch, Manis Dualismus mit seinem Gegensatz von Licht und Finsternis als optisch zu charakterisieren ist. Für Mani ist die Schönheit Ausdruck des absolut Guten, d. h. letztlich des Göttlichen. Es hat sicher Gewicht, daß wir in dem von Mani für den sasanidischen Herrscher Shapur I. (241–273)

verfaßten Shabuhrgan eine mittelpersische Formel finden, die sich wie ein Leitmotiv durch den ganzen Text hindurchzieht: Das „Licht und die Schönheit der Götter“ (*rwšnyy 'wd xwšn `yg yzd'n*) ist der stehende Terminus für jenen göttlichen Anteil, der im uranfänglichen Kampf in die Macht der Finsternis und der Materie geraten ist und erst beim Weltende wieder endgültig daraus geläutert werden kann (vgl. Hutter 1992, 36.121.132f). Aus dieser auf Mani zurückgehenden Formel ergibt sich folgendes: „Schönheit“ (*xwšn*) ist eine Kategorie des Göttlichen, und was als „schön“ gilt, hat unmittelbaren Anteil an der Sphäre des Göttlichen. Daß für Mani diese „Schönheit“ nicht abstrakt, sondern immer an eine konkrete Form gebunden war, bestätigt nicht nur das in einem baktrisch-manichäischen Text bezeugte Wort *wab* „Schönheit“, das etymologisch mit avestisch *vafuš* „(schöne) Form, Schönheit“ zusammengehört (vgl. Gershevitch 1980, 283), sondern auch aus der mehrfach betonten „Ungestalt der Finsternismächte“ (vgl. Klimkeit 1988, 56–62), womit nicht nur die Häßlichkeit, sondern auch das Chaotische dieser Mächte bezeichnet wird, geht indirekt hervor, daß Form und Schönheit eine Wesenseigenschaft nur von göttlichen Wesen ist.

Was heißt dies somit zusammenfassend für die theologische Wertung der manichäischen Ästhetik? Ästhetik, die das Auge erfreut, ist deshalb für die Manichäer ein Wert, weil sie das Göttliche in der Materie zwar faßbar macht, allerdings in einer gänzlich anderen Art, als dies durch die Dämonen der Finsternis geschehen ist, die „jenes Licht und die Schönheit der Götter“ in der Materie gefangen halten. Vielmehr hält die gemalte Ästhetik Manis und seiner Nachfolger die Weisheit der Götter, die der Religionsstifter geoffenbart hat, in einer Form fest, damit der Mensch das „Urdrama des Lichtes“ (Woschitz 1989, 150) nachvollziehen kann. Bildliche Darstellung des Kampfes zwischen Licht und Finsternis, der manichäischen Götter, von Lichtelementen in Früchten oder in den Electi, um nur einige Motive manichäischer Miniaturen und Höhlenmalereien aus Turkestan zu erwähnen (vgl. beispielsweise die Abbildungen bei Klimkeit 1982; Ders. 1996), wollen verdeutlichen, daß Manis Religion in ihrer Weisheit, die geschrieben und abgemalt wurde, den früheren Religionen überlegen ist (vgl. Keph. CLIV), da Mani – wohl wie kein anderer Religionsstifter – der bildenden Kunst neben dem gesprochenen Wort einen gleichen Rang zugesprochen hat. Denn „vergleichbar ist die Weisheit einem guten Maler“.

Literatur

V. Arnold-Döben: Die Bildersprache des Manichäismus, Brill, Köln 1978.

J. P. Asmussen: Aržang, in: *Enclran* 2 (1987) 689–690.

M. Boyce: *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian*, Brill, Leiden 1975.

J. Ch. Bürgel: *Nizami. Chosrou und Schirin. Übertragung aus dem Persischen*, Manesse, Zürich 1980.

I. Gershevitch: *Beauty as the Living Soul in Iranian Manichaeism*, in: *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1980) 281–288.

G. Haloun / W. B. Henning: *The Compendium of the Doctrines and Styles of the Teaching of Mani, the Buddha of Light*, in: *Asia Maior* 3 (1953) 188–212.

- M. Hutter: Manis kosmogonische Šabuhrgan-Texte. Edition, Kommentar und literaturgeschichtliche Einordnung der manichäisch-mittelpersischen Handschriften M 98/99 I und M 7980–7984, Harrassowitz, Wiesbaden 1992.
- K. Kessler: Mani. Forschungen über die manichäische Religion, Bd.1: Voruntersuchungen und Quellen, Reimer, Berlin 1889.
- H.-J. Klimkeit: Manichaeen Art and Calligraphy, Leiden, Brill 1982.
- H.-J. Klimkeit: Gestalt, Ungestalt, Gestaltwandel. Zum Gestaltprinzip im Manichäismus, in: P. Bryder (Hg.): Manichaeen Studies. Proceedings of the First International Conference on Manichaeism, Plus Ultra, Lund 1988, 45–68.
- H.-J. Klimkeit: Manichäische Kunst an der Seidenstraße. Alte und neue Funde, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996.
- S. N. C. Lieu: Manichaeism in the Later Roman Empire and Medieval China, Mohr, Tübingen 1992.
- L. J. R. Ort: Mani. A Religio-Historical Description of his Personality, Brill, Leiden 1967.
- K. Rudolph: Mandaeism, Leiden, Brill 1978.
- C. Schmidt / H. J. Polotsky: Ein Mani-Fund in Ägypten. Originalschriften des Mani und seiner Schüler, in: SPAW phil.-hist. Kl., Berlin 1934.
- W. Sundermann: Der Sermon vom Licht-Nous. Eine Lehrschrift des östlichen Manichäismus. Edition der parthischen und soghdischen Version, Akademie-Verlag, Berlin 1992.
- J. van Oort: Augustinus und der Manichäismus, in: A. van Tongerloo / J. van Oort (Hg.): The Manichaeen Nous. Proceedings of the International Symposium organized in Louvain from 31 July to 3 August 1991, Brepols, Louvain 1995, 289–307.
- K. M. Woschitz: Der Mythos des Lichtes und der Finsternis. Zum Drama der Kosmogonie und der Geschichte in den koptischen Kephalaia: Grundmotive, Ideengeschichte und Theologie, in: K. M. Woschitz / M. Hutter / K. Prenner: Das manichäische Urdrama des Lichtes, Herder, Wien 1989, 13–150.
- K. M. Woschitz / M. Hutter / K. Prenner: Das manichäische Urdrama des Lichtes, Herder, Wien 1989.
- G. Wurst: Das Bemaifest der ägyptischen Manichäer, Oros-Verlag, Altenberge 1995.