



13 Pavel Florenskij mit Frau und Sohn nach der Beerdigung Raisas, der Schwester Florenskijs, 1932



14 Pavel Florenskij 1932

kommen mußte. Aus seiner Tiefe sieht der Asket auch im Getriebe des Tages die Schönheit des Sternenhimmels.

Mir kommt hier aus irgendeinem Grund der Starez Amvrosij aus Optina mit seiner Ikone in den Sinn, der Ikone der Gottesmutter, »die das Getreide wachsen läßt«, von einem Künstler gemalt, der den Pinsel mit naturalistischer Fertigkeit, wenn auch nicht sehr sensibel handhabte. Aus der kleinen Zelle eines Provinzklusters im Gouvernement Kaluga gibt ein einfacher, bescheidener Greis in völligem Gegensatz zur ganzen Stimmung der kirchlichen Intelligenz, im Gegensatz zum Synod einen ungewöhnlichen Anstoß, die Gute Göttin zu malen: Denn was ist die Gottesmutter, »die das Getreide wachsen läßt«, anderes als eine Vision der Gottesmutter in dem Bild, in der kanonischen Form der Mutter des Kornes – der Demeter? Jenseits der geistlosen malerischen Verfahren der achtziger Jahre beginnt man gefühlsmäßig, gerade diese geheimnisvolle Vision zu begreifen, das Ja der Kirche zu dem antiken Bild der segensbringenden Demeter, in dem die Griechen einen Teil ihrer Ahnungen der Gottesmutter zusammenfaßten.

Im eigentlichen und genauen Wortsinn können nur *Heilige* Ikonenmaler sein, und vielleicht waren die meisten Heiligen in dem Sinn künstlerisch tätig, daß sie mit ihrer geistigen Erfahrung den Ikonenmalern die Hände führten, die in technischer Hinsicht erfahren genug waren, die himmlischen Visionen verkörpern, und gebildet genug, die Ratschläge eines segensbringenden Lehrers aufnehmen zu können. Die Möglichkeit einer solchen Zusammenarbeit kann nicht erstaunen: In früheren Zeiten, als die Menschen in stärkerem Zusammenhalt und größerer Gemeinschaftlichkeit lebten, wurde kulturelle Arbeit durchweg gemeinsam vollbracht; Beispiele dafür sind die Malerateliers und Arteli, die sich um einen großen Meister bildeten, selbst noch zu Zeiten, als die Individualität immer machtvoller hervortrat. Im Mittelalter, als die Men-

schen bewußtseinsmäßig zusammengeschweißt waren und unter der Führung eines anerkannten geistigen Führers standen, war die gemeinschaftliche Organisation des Ikonenmalens besonders ausgeprägt. Wenn sogar das Evangelium und andere Heilige Bücher unter Anleitung entstanden – das Markus-Evangelium unter der des Apostels Petrus, das Lukas-Evangelium und die Apostelgeschichte unter der des Apostels Paulus –, kann es da verwundern, wenn die Techniker des Pinsels, der Offenbarung der ewigen Schönheit unsertan, die ihnen von den Heiligen verkündet wurde, sie auf den Ikonen darstellten, beaufsichtigt und überprüft von den Heiligen? Doch nicht immer war die Technik des Pinsels demjenigen nicht geläufig, der die himmlischen Ideen selbst schaute – durch die ganze Geschichte der christlichen Kirche zieht sich wie ein goldener Faden die Tradition der im eigentlichen Sinn *heiligen* Ikonenmalerei. Beginnend mit den ersten Zeugen des fleischgewordenen Wortes und weiter durch alle Jahrhunderte treten immer wieder Heilige auf, die selbst Ikonenmaler sind, und Ikonenmaler, die selbst Heilige sind. Uns ist eine Liste – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – all dieser heiligen Ikonniki bekannt, angeführt von dem Evangelisten Lukas. Solchen Ikonenmalern und ihresgleichen obliegt das Schöpfertum in der Ikonenmalerei, ihnen obliegen die neuen Ikonen, die ersterschiedenen. Darüber hinaus muß aber das erneut erschienene Zeugnis der geistigen Welt vervielfältigt werden. Und ebenso wie das Wort vom Geistigen der Abschreiber bedarf, bedarf die Gestalt des Geistigen der Ikonenmaler, die es wiederholen, der Kopisten. Es ist nicht erforderlich, daß sie mit Adlerblick in den Himmel schauen; sie dürfen der Geistigkeit aber auch nicht so fernstehen, daß sie nicht fühlen, wie wichtig und verantwortungsvoll ihr Werk als Zeugnis oder genauer: als Mitwirkung am Zeugnis ist. Diese Ikonniki sind nicht Handwerker, die um des Erwerbs willen Ikonen malen, aber genauso etwas ganz anderes malen könn-

ten, nicht Techniker ihrer Arbeit, die im übrigen der Kirche angehören – oder vielleicht auch *nicht* –, sondern sie sind Träger eines besonderen kirchlichen Amtes. Sie haben im Bewußtsein der Kirche einen bestimmten *Rang* innerhalb der heiligen Organisation des Kultes, sie nehmen einen bestimmten Platz in der Theokratie ein und werden von den Mitgliedern der Kirche ausdrücklich als Ikonenmaler anerkannt. Ihr Platz ist zwischen Altardienern und gewöhnlichen Laien. Ihnen ist ein besonderes Leben vorgeschrieben, ein halb mönchisches Verhalten, und sie unterstehen der besonderen Aufsicht des Metropoliten, des örtlichen Bischofs und der ausdrücklich bestellten Ikonen-Ältesten. Die Kirche hält die Ikonenmaler in hohen Ehren, sie ist bemüht, diesem kirchlichen Rang verschiedene Vergünstigungen zukommen zu lassen, in einigen Fällen sogar außergewöhnliche Belohnungen, wie beispielsweise im 18. Jahrhundert die unerhörte Verleihung des Adelstitels an Simon Ušakov. Andererseits hält es die Kirche für nötig, nicht nur ihre Arbeit zu überwachen, sondern auch sie selbst.

Die Ikonenmaler sind keine einfachen Menschen: Sie nehmen, verglichen mit anderen Laien, die höchste Stellung ein. Sie müssen demütig und bescheiden sein, seelische wie auch körperliche Reinheit wahren, regelmäßig fasten und beten und sich häufig mit dem geistlichen Vater beraten. Solche Ikonenmaler werden von den Bischöfen behütet und »mehr als einfache Menschen« geehrt. Wenn andererseits ein Ikonenmaler die genannten Forderungen nicht einhält, so sagt er sich von seinem Werk los und ist im künftigen Leben zu ewigen Martern verurteilt. Aber dies sind die obligatorischen Anforderungen; tatsächlich haben die Ikonenmaler höhere Anforderungen an sich selbst gestellt, durch die sie im eigentlichen Sinn zu Asketen wurden.

Nicht »der Ordnung halber«, wie man so sagt, hält die Kirche es für nötig, dem Ikonenmaler die Einsicht zu vermitteln,

daß sein Werk ein erhabener und heiliger Dienst ist: Sie ist bemüht, den Faden der Zeugenaussagen nicht abreißen zu lassen, der sich ununterbrochen von Christus, dem Erstzeugen selbst, bis in den innersten Kern der kirchlichen Verkörperung spannt. Die Arterie, die den Leib der Kirche mit himmlischer Flüssigkeit nährt, darf nirgendwo verunreinigt werden, und die kirchlichen Regeln sind darauf gerichtet, das freie Strömen der Gnade vom Haupt der Kirche bis zum kleinsten Organ zu sichern. Gewiß, je weiter sich der Strom des Zeugenbluts verzweigt, um so weniger gefährlich für das Leben des *ganzen* Leibes der Kirche wird die Verunreinigung eines Kapillargefäßes. Dennoch soll noch jede kopierte Ikone, wie sie zu Millionen von den Ikonenmalern reproduziert werden, die echte Realität einer anderen Welt möglichst lebendig bezeugen, und wenn ihr Zeugnis undeutlich oder gar verworren, möglicherweise sogar falsch ist, so muß dies einer oder vielen christlichen Seelen einen nicht wieder gut zu machenden Schaden zufügen, wie andererseits ihre geistige Wahrhaftigkeit den Menschen helfen, sie stärken wird.

Ikonen müssen in Übereinstimmung mit den beglaubigten Bildern des geistigen Seins gemalt werden, »nach Bild, Ebenbild und Wesen«. Andernfalls kann die Kirche nicht sicher sein, ob nicht dieses oder jenes ihrer Organe abstirbt. In diesem Sinn ist die genaue Aufsicht über die Ikone verständlich, die die Bestätigung bzw. die Ablehnung von nicht dem Kanon entsprechenden Ikonen durch die ausdrücklich für diese Angelegenheit eingesetzten Ältesten einschließt. Eine Ikone wird eigentlich erst dann zur Ikone, wenn die Kirche die Entsprechung zwischen dargestelltem Bild und darzustellendem Urbild anerkannt hat oder, anders ausgedrückt, das Bild benannt hat. Das Recht der Benennung, d.h. der Bestätigung der Selbstidentität der auf der Ikone dargestellten Person, kommt *ausschließlich der Kirche zu*, und wenn es sich ein Ikonenmaler erlaubt, eine Aufschrift auf die Ikone zu setzen,

ohne die nach der kirchlichen Lehre die Darstellung *keine* Ikone ist, so entspricht dies im Kern der Unterzeichnung eines offiziellen Dokuments für eine andere Person im bürgerlichen Leben. Für mich wird das Amt der Ikonen-Ältesten dadurch gekrönt, daß sie die Ikonen im Auftrag des Bischofs mit dem Namen der Heiligen beschriften: Die auf vielen Ikonen erhaltenen aufgetriebenen Metallplättchen mit nachlässiger, in Eile in Ruß oder Öl geschriebener Aufschrift des Namens des Heiligen stammen eindeutig nicht von dem Ikonenmaler selbst und wirken wie die Unterschrift eines Vorgesetzten auf amtlichen Schriftstücken, die ein Sekretär oder Schreiber geschrieben hat. Natürlich wird man davon ausgehen, daß dies tatsächlich die Bestätigung oder Beglaubigung der Ikonen durch die Ikonen-Aufsicht ist.

Es reicht aber nicht aus, die Ikonen nachträglich zu überprüfen. Wenn sie wirklich ein anschauliches Zeugnis der Ewigkeit sind, wie kann dann ein solches Zeugnis von einem Menschen stammen, der der Geistigkeit in seinem Wesen fern steht? Das ist der Grund, warum die Kirche fürchtet, daß die Ganzheit des Kultus zerbricht, wenn der Ikonenmaler sich nicht an eine bestimmte Lebens-*Ordnung* hält. So entstehen die Anforderungen, die an das persönliche Leben des Ikonenmalers gestellt werden. Besonders nachdrücklich wurden sie gerade zu dem Zeitpunkt ausgesprochen, als die Ikonenmalerei ihren höchsten Punkt schon erreicht hatte, im 43. Kapitel der Beschlüsse des Hundert-Kapitel-Konzils.

Die Bestimmung des Konzils lautet folgendermaßen:

In der Residenzstadt Moskau und in allen übrigen Städten sollen nach dem Beschluß des Zaren der Metropolit, die Erzbischöfe und Bischöfe die verschiedenen Kirchenordnungen überwachen, besonders aber die heiligen Ikonen und die Ikonenmaler und die übrigen Kirchenordnungen, entsprechend dem heiligen Kanon; ferner sollen sie bestimmen, wie der Maler leben muß, daß er Sorgfalt wende auf die Gestalt der fleischlichen Darstellung Gottes des Herrn sowie unseres Erlösers Jesus Christus, seiner Reinsten Mutter, der

himmlischen Mächte und aller Heiligen, die Gott zu allen Zeiten wohlgefällig waren.

Der Maler soll demütig, bescheiden und gottesfürchtig sein, er meide Geschwätz, Späße, Hader, Neid, Trunksucht, Raub und Totschlag, insbesondere richte er seine ganze Sorge darauf, seelisch und körperlich rein zu bleiben; vermag er dies aber nicht ganz und gar, soll er nach dem Gesetz heiraten und die Ehe schließen. Er soll oftmals zum Beichtvater gehen und ihm alles kundtun und nach seiner Unterweisung und Lehre in Fasten und Gebet und Enthaltbarkeit mit demütigem Sinn leben, ohne jeglichen Schimpf und ohne Ungebührlichkeit. Mit größter Sorgfalt soll er das Bild unseres Herrn Jesus Christus, seiner Reinsten Gottesmutter, der heiligen Propheten, Apostel, Märtyrer und Märtyrerinnen, der ehrwürdigen Frauen und Metropoliten und der ehrwürdigen Väter nach Bild und Ebenbild und Wesen malen, wobei er auf das Bild der alten Meister schaue und nach guten Vorbildern anzeichne. Und wenn die heutigen Meister-Maler geloben, daß sie so leben und alle Gebote befolgen und Sorgfalt auf das Gotteswerk wenden werden, so wird auch der Zar solchen Malern gewogen sein, und der Metropolit wird für sie Sorge tragen und sie höher ehren als einfache Menschen.

Sie sollen Schüler aufnehmen und sie in allem beaufsichtigen, sie jedwede Gottesfurcht und Reinheit lehren und sie zum Beichtvater führen. Die Väter aber weisen sie nach den von den Metropoliten überlieferten Regeln an, wie ein Christ ohne Schimpf und Ungebührlichkeit zu leben und mit Aufmerksamkeit von ihren Meistern zu lernen. Und wenn Gott einem eine solche Fertigkeit offenbart und der Meister ihn zum Metropolit führt, wird der Metropolit, nachdem er geprüft hat, ob der Schüler nach Bild und Ebenbild malt, und nachdem er in Erfahrung gebracht hat, ob er in Reinheit und Frömmigkeit nach den Geboten und ohne jedwede Ungebührlichkeit lebt, und ihn gesegnet hat, ihn unterweisen, auch fürderhin fromm zu leben und an diesem Werk mit Eifer festzuhalten, und der Schüler wird von ihm – wie sein Lehrer – mehr Ehre empfangen als einfache Menschen. Danach wird der Metropolit den Meister anweisen, daß er Bruder, Sohn und Nahestehende nicht begünstige. Wem Gott nicht diese Fähigkeit gibt, der wird schlecht malen oder nach einem falschen Gebot leben. Würde der Meister aber sagen, dieser sei geschickt und in allem würdig, und das Werk eines anderen, nicht seines, zeigen, so wird der Metropolit einen solchen Meister nach der Untersuchung mit dem vorgesehenen Verbot belegen, damit andere die Furcht ankomme und sie nicht wagen, ebensolches zu tun; jener Schüler aber darf nichts mehr mit der Ikonenmalerei zu tun haben. Wenn Gott einem Schüler die Ikonenmalerei geoffenbart hat und dieser nach dem rechten Gebot lebt, der Meister ihn aber aus Neid verunglimpft, damit er nicht dieselbe Ehre

empfangen wie er, wird der Metropolit nach der Untersuchung diesen Meister mit dem vorgesehenen Verbot belegen, dem Schüler aber wird jegliche Ehre zuteil. Wenn einer dieser Maler das Talent verbirgt, das Gott ihm gegeben hat, und er die Schüler nicht wirklich lehrt, so wird er von Gott zu ewiger Marter verurteilt. Wenn einer dieser Meister-Maler oder Schüler nicht nach dem rechten Gebot, in Trunkenheit und Unreinheit und jedweder Ungebührlichkeit lebt, sollen die Metropoliten ihn mit dem Verbot belegen, ihn von der Ikonenmalerei entfernen und ihm befehlen, sich nicht damit zu befassen, so sie die Worte fürchten, die gesprochen sind: »Verflucht sei, wer des Herrn Werk lässig tut.«

Diejenigen, die bis jetzt Ikonen gemalt haben, ohne es gelernt zu haben, nach eigenem Gutdünken und Geschmack und nicht nach dem Bild, deren Ikonen wird man an einfache, unwissende Leute auf dem Lande billig verkaufen; dann wird man sie mit dem Verbot belegen, damit sie bei fähigen Meistern lernen.

Der, dem es Gott gegeben hat, nach Bild und Ebenbild zu malen, möge malen; doch der, dem es Gott nicht gegeben hat, soll sich gänzlich von dem Werk fernhalten, daß Gottes Name nicht durch eine solche Malerei verunglimpft werde. Wer sich von diesem Werk fernhält, der wird vom Zorn des Zaren bestraft und verurteilt. Und wenn sie dann sagen: Das ist unser Lebensunterhalt, unser Broterwerb, so soll man auf diese Rede nicht hören, denn sie verkünden es aus Nichtwissen und glauben sich nicht sündig. Nicht alle Menschen können Ikonenmaler sein; viele und unterschiedliche Handwerke hat Gott verliehen, durch die die Menschen sich nähren und leben können, außer der Ikonenmalerei; das Bild Gottes darf nicht dem Tadel und der Verleumdung überlassen werden.

Die Erzbischöfe und Bischöfe sollen in allen Städten und Dörfern und in den Klöstern ihrer Gebiete die Ikonenmeister prüfen und ihre Werke persönlich überwachen. Und sie sollen, wenn sie, jeder in seinem Gebiet, die wirklichen Meister-Maler ausgewählt haben, diese anweisen, alle Ikonenmaler zu überwachen, damit es unter ihnen keine ungeschickten und ungebührlichen Maler gebe. Die Erzbischöfe und Bischöfe überwachen diese Maler, die so angewiesen sind, und befassen sich in aller Strenge mit dieser Angelegenheit; sie achten und ehren diese Maler mehr als einfache Menschen. Würdenträger und einfache Menschen sollen die Ikonenmaler in jeder Hinsicht achten und sie ehren ob der ehrwürdigen Bildkraft der Ikonen. Und auch dafür sollen die Metropoliten große Sorge und Achtsamkeit aufwenden, daß die geschickten Ikonniki und ihre Schüler nach den alten Vorbildern malen und die Gottheit nicht nach eigener Phantasie und Mutmaßung malen. Christus unser Gott ist im Fleisch umschrieben, die Gottheit aber nicht ...

Diese Vorstellung vom erhabenen Dienst des Ikonenmalers hegte keineswegs nur eine bestimmte Zeit und eine Landeskirche. Insbesondere die ikonemalerische Überlieferung der Östlichen Kirchen, die in speziellen Leitfäden zur Ikonenmalerei festgehalten ist, legt dem Ikonenmaler folgendes nahe – selbst bei scheinbar so niederen Arbeiten wie dem Abwaschen alter Ikonen, um sie besser betrachten zu können: »Aber tu dein Werk nicht einfach so und wie es dir in den Sinn kommt, sondern mit Gottesfurcht und Andacht: denn dein Werk sei gottgefällig« usw.

Die berühmte »Hermeneia oder Anleitung zur Malkunst«, kompiliert von dem Priestermonch und Ikonenmaler Dionysios von Phourna-Agrapha, der die Überlieferungen der Panselinos-Schule sammelte und darlegte, beginnt mit einer Einleitung, in der der Autor sein Gefühl der geistigen Verantwortung kundtut, das ihn veranlaßt hat, den vorliegenden Leitfaden zu erstellen. Der Leitfaden selbst gibt genaue Anleitungen zum gesamten Prozeß des Ikonenmalens, beginnend mit dem Durchpausen der Vorzeichnungen, der Herstellung von Kohle, Leim und Gips, dem Gipsen der Ikonen, der Verstärkung der Ränder auf den Ikonen, dem Gipsen der Ikonostase, der Bereitung der Polimente, dem Vergolden der Ikone und der Ikonostase, der Herstellung des Sankirs, der Ockerschichten, der Podrumjanka, der Verzierung der Kleidung u. a. m., der Herstellung der verschiedenen Farben, Hinweisen auf die Proportionen des menschlichen Körpers, detaillierten Anleitungen zur Technik der Wandmalerei, Anleitungen, wie man Ikonen restauriert u. ä.; dann folgt das Handbuch der Ikonenmalerei, in dem detailliert erzählt wird, wie die Darstellungen der alttestamentlichen Geschichte komponiert werden, einschließlich der griechischen Philosophen; weiter dasselbe zum Neuen Testament, einschließlich der Gleichnisse, die durch die Apokalypse besonders hervorgehoben werden; dann zu den Muttergottesfesten,

zum Akathist, den Aposteln und den übrigen Heiligen, zu den Festtagen der Kirchengeschichte, zu den Martyrien und den erbaulichen Darstellungen; und schließlich Hinweise auf die Kirchenmalerei als Ganzes, d. h. welcher Gegenstand an welchem Ort der Kirche in Zusammenhang mit ihrer Architektur dargestellt werden soll. Die *Anleitung* wird von dogmatischen Erläuterungen zum Ikonenmalen abgeschlossen, der Darlegung der uralten Überlieferungen, wie das Gesicht des Erlösers und das Gesicht der Gottesmutter aussieht, wie die segnende Hand dargestellt wird und welche Aufschrift dieser oder jener heiligen Darstellung zukommt. Das Buch endet schließlich mit einem kurzen Gebet des Verfassers:

Dank sei Gott, dem Vollbringer der guten Werke! Als ich dieses Buch vollendete, sprach ich: Ruhm sei Dir, Herr! und wieder sprach ich: Ruhm sei Dir, mein Herr! und sprach zum dritten Mal: Ruhm sei dem Gott aller Wesen!

So weit die harmonische Komposition der mit hoher Autorität ausgestatteten »Hermeneia.« Aber empfindet man nicht aufgrund der ganzen Anlage des Buches, daß ihm irgendetwas fehlt, daß die ganze Anleitung zur Ikonenmalerei in der Luft hängt, daß sie nicht in sich geschlossen und eng mit der Organisation des Kultus verknüpft ist, solange nicht das Gebet als notwendige Bedingung Bestandteil der Technik der Ikonenmalerei wird? Und in der Tat, das *wäre* so, hätten wir nicht, um den Gedanken zu verdeutlichen, den Anfang der »Hermeneia« übergangen, mit dem die Belehrung eigentlich beginnt. Hier die »vorbereitenden Anleitungen für jeden, der die Malerei erlernen will«:

Wer die Malerei erlernen will, soll einen ersten Anfang machen und sich einige Zeit darin üben, ohne jegliche Maße zu zeichnen, bis er darin Fertigkeit erlangt hat. Dann soll ein Gebet zu dem Herrn Jesus Christus vor der Ikone der Hodigitria für ihn gesprochen werden. Nach dem »Gebenedeit sei unser Gott«, »Dem Himmelskönig« u. a., nach der Gottesmutterhymne »Stumm sind die Lippen der Ruchlosen« und dem Troparion auf die Verklärung des Herrn soll der Priester, wenn er sein Haupt mit dem Kreuz bezeichnet hat, ausrufen: »Lasset uns beten zum Herrn«, und dieses Gebet verlesen:

»Herr Jesus Christus, unser Gott, der Du dem Wesen der Gottheit gemäß nicht zu umschreiben bist und der Du zur Rettung der Menschen am Jüngsten Tage aus der Jungfrau und Gottesgebälerin Maria auf unaussprechliche Weise Dich verkörpert hast und der Du erlaubst, im Fleisch umschrieben zu werden, der Du das heilige Bild Deines allerreinsten Antlitzes auf dem heiligen Tuch als Abdruck hinterlassen und durch dieses die Krankheit des Fürsten Abgar geheilt und seine Seele erhellt hast, damit er unseren wahren Gott erkenne, der Du durch den Heiligen Geist Deinen Göttlichen Apostel Lukas verständlich gemacht hast, das Bild Deiner Allerreinsten Mutter zu malen, die Dich als Kind in ihren Armen hält und spricht: ›Die Gnade des durch Mich Geborenen sei um Meinetwillen auch mit diesem Bild!‹ Du, Herrscher, Gott aller Wesen, erleuchte und mache verständlich Seele, Herz und Geist Deines Knechts (es folgt der Name), und führe seine Hände, damit er rein und vortrefflich Dein Erdenleben darstelle, Deine Allerreinsten Mutter und alle Heiligen, zu Deinem Ruhme, zum Schmuck und zur Zierde Deiner heiligen Kirche, zur Vergebung der Sünden all derer, die die heiligen Ikonen geistig verehren und sie andächtig küssen und die Verehrung auf das Urbild übertragen. Erlöse ihn aber von jeglicher teuflischen Versuchung, wenn er in Deinen Geboten fortschreitet, durch die Gebete Deiner Allerreinsten Mutter, des heiligen berühmten Apostels und Evangelisten Lukas und aller Heiligen. Amen.« Inbrünstige Ektenie und Entlassung. Nach dem Beten soll er beginnen, die genauen Maße und Umriss der heiligen Antlitze zu zeichnen, und er soll sich lange und sorgfältig damit befassen. Dann wird er mit Gottes Hilfe sein Werk sehr gut begreifen, wie es mich die Erfahrung mit meinen Schülern gelehrt hat. Nachdem der Lehrer seinen Wunsch kundgetan hat, »allen Künstlerkollegen, den Brüdern in Christus«, die er bittet, für ihn zu beten, Nutzen zu bringen, richtet er sein Wort »in großer Liebe« an den Schüler: »Wisse also, lernbegieriger Schüler, wenn du dich mit dieser Kunst beschäftigen willst, daß du dich bemühen mußt, einen erfahrenen Lehrer zu finden, den du bald schätzen wirst, wenn er dich so lehrt, wie ich es zuvor gesagt habe.«

Zuvor war aber fast ausschließlich vom Gebet die Rede, und folglich sieht Dionysios, womit er die allgemeine Stimmung der Ikonenmaler zum Ausdruck bringt, das Unterpand des Erfolgs der Belehrung in der Gebetsandacht. Dies war die Atmosphäre der Kunst des Ikonenmalens noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die Verweltlichung des ganzen Lebens, auch des kirchlichen Lebens, schon sehr deutlich

geworden war. Ein andächtiger Geist und eine besondere Gestimmtheit leben bis heute im Milieu der Ikonenmaler, die ganze Dörfer bilden und seit Jahrhunderten von Generation zu Generation sowohl das geistige Selbstverständnis, Arbeiter an einem heiligen Werk zu sein, als auch die halbarkanen Verfahren der Ikonenmalerei und anderer mit ihr verknüpfter Arbeitsprozesse vom Vater auf den Sohn weitergeben. Es ist eine abgeschlossene, herausgehobene Welt der Zeugen. Und trotzdem sie bis heute so erhalten ist, ist es schwer, sich das geisterfüllte Milieu auch nur vorzustellen, von dem die Zeugenschaft der himmlischen Schönheit ausging und sich über den Leib der Kirche verbreitete – die Antike, in der das ganze Leben auf geistigen Elementen gründete und sich um die unerschütterliche Achse der Heiligen Sakramente Christi drehte.

Weder die Formen der Ikonenmalerei noch die Ikonenmaler selbst sind in der Organisation des Kultus zufällig. Man kann nicht sagen, der Kultus bediene sich *äußerlich* der Formen wie der Maler, als ihm fremder Kräfte. Es ist ja gerade der Kultus, der die heiligen Antlitze offenbart, *er* ist es auch, der die Ikonenmaler erzieht und führt. Aber dann liegt der Gedanke nahe, daß die heiligen Bilder von diesen Dienern der Kirche nicht durch *beliebige*, der Metaphysik des Kultus äußerliche Verfahren und auch nicht durch beliebige, nicht aus dem heiligen Zweck hervorgehende stoffliche Mittel verkörpert werden. Weder die Technik der Ikonenmalerei noch die hierbei verwendeten Materialien können in Hinsicht auf den Kultus zufällig sein – es ist nicht denkbar, daß sie sich auf dem historischen Weg der Kirche zufällig eingefunden haben, daß sie durch andere Verfahren und andere Materialien reibungslos – und gar noch erfolgreich – hätten ersetzt werden können. Beide sind in der Kunst ihrem Wesen nach mit der künstlerischen Absicht verknüpft; die Meinung, sie seien relativ und willkürlich und aus Gründen in das Werk geraten, die

seinem künstlerischen Wesenskern äußerlich sind, trifft nicht zu. Und in höchstem Maß gilt dies für *die* Kunst, in der es überhaupt nichts Zufälliges, Subjektives, Willkürlich-Launisches gibt, da sie die geistige Natur der Menschheit zur Erscheinung bringt. Die Sphäre dieser Kunst ist in einem unvergleichlich höheren Grad in sich geschlossen als jede andere, und nichts Fremdes, kein »fremdes Feuer« kann auf diesen geheiligten Altar gestellt werden. Schwer vorstellbar, selbst im Rahmen einer formal-ästhetischen Untersuchung, daß es keine Rolle spielen sollte, womit, worauf und mit welchen Verfahren eine Ikone gemalt wird. Das tritt aber noch viel deutlicher hervor, wenn sich die Aufmerksamkeit auf das geistige Wesen der Ikone richtet. Schon in den Verfahren der Ikonenmalerei, in ihrer Technik, in den verwendeten Stoffen, in der Machart der Ikone kommt die Metaphysik zum Ausdruck, die der Ikone Leben und Existenz gibt. Schon die Stofflichkeit, die Stoffe selbst, die in den unterschiedlichen Kunstgattungen oder Kunstarten verwendet werden, sind ja symbolisch, und jeder Stoff hat eine *eigene*, konkret-metaphysische Charakteristik, durch die er zu diesem oder jenem Sein in Beziehung steht. Wir wollen aber jetzt die symbolische Charakteristik beiseite lassen und die Frage unter dem Gesichtspunkt der äußeren, oberflächlichsten Erfahrung untersuchen, freilich in der Überzeugung, daß es *nichts* Äußeres gibt, das nicht Erscheinung eines Inneren wäre.

In der Konsistenz der Farbe also, darin, wie sie auf die entsprechende Oberfläche aufgetragen wird, im mechanischen und physischen Aufbau der Oberfläche selbst, im chemischen und physischen Charakter des Stoffes, der die Farben bindet, in der Zusammensetzung und Konsistenz ihrer Lösungsmittel wie auch der Farben selbst, in den Lacken und sonstigen Fixativa des gemalten Werks und in seinen übrigen »materiellen Elementen« kommt ja unmittelbar die Metaphysik zum Ausdruck, eine tiefwurzelnde Weltempfindung,

die der schöpferische Wille des Künstlers durch das jeweilige Werk als Ganzes auszudrücken bestrebt ist. Und selbst wenn dieser Wille in dem instinktiven Gebrauch gerade dieser »materiellen Elemente« unterbewußt wirkte, wie der Künstler auch unterbewußt diese oder jene Formen heranzieht, so spricht dies nicht gegen den metaphysischen Charakter des künstlerischen Schaffens, im Gegenteil, es läßt uns sogar in ihm etwas sehen, das rationaler Willkür fernsteht, eine Fortsetzung der bildenden Tätigkeit der Grundkräfte des Organismus, die im Körper selbst künstlerisch weben. Diese Wahl der Stoffe, diese »Auswahl der materiellen Elemente« des Werks vollzieht sich *nicht* in individueller Willkür, nicht einmal durch das innere Verständnis und die Sensibilität des einzelnen Künstlers, sondern durch die Vernunft der Geschichte, die kollektive Vernunft der Völker und Zeiten, die auch den ganzen *Stil* der Werke einer Epoche prägt. Es ist vielleicht sogar richtig zu sagen, daß der Stil und das materielle Element eines Kunstwerks als zwei einander überschneidende Kreise vorzustellen sind, wobei das materielle Element des Werks in einer bestimmten Hinsicht das Weltgefühl der Epoche sogar deutlicher ausdrückt als der Stil in seiner Eigenschaft als allgemeiner Charakter der bevorzugten Formen.

Leuchtet es nicht unmittelbar ein, daß Töne der Instrumentalmusik an sich, selbst Orgeltöne, unabhängig von der Komposition, im orthodoxen Gottesdienst nicht zu ertragen wären? Das sagt einem unmittelbar der Geschmack, und ungeachtet theoretischer Überlegungen paßt es mit dem ganzen Stil des Gottesdienstes im Bewußtsein nicht zusammen, es zerstört die geschlossene Einheit des Gottesdienstes, selbst wenn man ihn einfach als Kunstphänomen oder als Synthese der Künste betrachtet. Leuchtet es nicht unmittelbar ein, daß diese Töne als solche allzu weit entfernt sind von der Klarheit, von der »Vernunftgemäßheit«, vom Logos-Charakter, vom

geistigen Gottesdienst der Orthodoxen Kirche, als daß sie ihrer Tonkunst als Materie dienen könnten? Empfindet man nicht unmittelbar den Ton der Orgel als allzu saftig, allzu gedehnt, allzu fremd der Durchsichtigkeit und dem Kristallinen, allzu sehr verknüpft mit einem unerhellten Untergrund der menschlichen Ousia in ihrem konkreten Zustand, in ihrer Naturform, als daß sie in orthodoxen Kirchen verwendet werden könnte? Ich werte ja dabei überhaupt nicht, sondern betrachte lediglich die stilistische Einheit – ob man sie akzeptiert oder verwirft, ist nicht meine Angelegenheit –, und zwar immer als ganze.

»Du sprichst vom Ton, wolltest aber eigentlich von der Stofflichkeit der bildenden Künste sprechen, du hattest sogar begonnen damit. Du erinnerst dich, in unserem Gespräch sollte es eigentlich um Ikonenmalerei gehen.«

»Du hast völlig recht; es ist aber kein Zufall, daß ich auf den Ton gekommen bin. Erlaube, daß ich das zuende führe, und du wirst sogleich verstehen, warum mein Gedanke diesen Seitenweg gegangen ist. Also, über die Orgel.

Dies ist ein Musikinstrument, wesenhaft mit einer historischen Epoche verknüpft, die aus dem hervorging, was wir als Kultur der Renaissance bezeichnen. Wenn man vom Katholizismus spricht, vergißt man gewöhnlich, daß die westliche Kirche vor der Renaissance und nach der Renaissance zwei völlig verschiedene Dinge sind, daß die westliche Kirche in der Renaissance eine schwere Krankheit durchgemacht hat, aus der sie mit großen Verlusten und mit dem Ergebnis hervorgegangen ist – obwohl sie eine gewisse Immunität erlangte –, daß der eigentliche Bau des geistigen Lebens entstellt wurde; und es ist noch sehr die Frage, wie sich die mittelalterlichen Träger der katholischen Idee zum Nachrenaissance-Katholizismus gestellt hätten. Die westeuropäische Kultur ist also das Produkt eines wiedergeborenen Katholizismus – im Bereich des Tons erhielt sie durch die Orgel ihren Ausdruck;

nicht zufällig sahen die zweite Hälfte des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts – die Zeit, die das innere Wesen der Renaissance-Kultur am deutlichsten zum Ausdruck brachte, es eigentlich offenbarte – eine Blüte des Orgelbaus. Mir geht es nicht darum, eine Analogie herzustellen, nein, ich möchte eine viel tiefer angelegte Verbindung behaupten ... «

»Eine Verbindung zwischen Orgel und Ölfarbe?«

»Du hast es erraten. Schon die Konsistenz der Ölfarbe hat eine innere Verwandtschaft mit dem ölig-dichten Ton der Orgel, und der fette Pinselstrich und die Saftigkeit der Farben der Ölmalerei sind mit der Saftigkeit der Orgelmusik innerlich verknüpft. Sowohl diese Farben als auch diese Töne sind irdisch, fleischlich. Historisch gesehen entwickelte sich die Ölmalerei ja gerade in der Zeit, als in der Musik die Kunst des Orgelbaus und -spiels Fortschritte machte. Zweifellos gehen hier zwei verwandte materielle Elemente aus *einer* metaphysischen Wurzel hervor, weshalb sie auch beide dem Ausdruck ein und desselben Weltempfindens zugrundegelegt wurden, wenn auch in verschiedenen Bereichen. «

»Ich möchte aber noch einen Versuch machen, das Gespräch in bestimmtere Bahnen zu lenken, die der darstellenden Künste. Du hast, scheint mir, den Gedanken geäußert, daß das gesamte Material Bedeutung hat, darunter auch die Beschaffenheit der Fläche, generell der Oberfläche, auf die die Farbe aufgetragen wird. Ich habe den Eindruck, daß es nicht ganz leicht ist, ein Beispiel dafür zu finden. Mir scheint, sobald diese Fläche *unter* der Darstellung nicht mehr zu sehen ist, kann sie auch keine Beziehung zum *Geist* der Kunst der jeweiligen Zeit mehr haben und kann deswegen mehr oder weniger willkürlich durch eine beliebige andere Fläche ersetzt werden, solange die Farbe auf ihr hält und nicht abbröckelt und dann verwischt wird. Offensichtlich hat sie nur technische, nicht aber stilistische Bedeutung. «

»Nein, das trifft keineswegs zu. Die Eigenart der Oberfläche

bedingt ganz wesentlich das *Verfahren* des Farbauftrags und sogar die Wahl der Farbe selbst. Nicht jede Farbe läßt sich auf jede Oberfläche auftragen: Mit Öl wird man nicht auf Papier malen, mit Aquarell nicht auf Metall u. ä. Aber nicht allein das. Der Charakter des Pinselstrichs wird von der Beschaffenheit der Oberfläche wesentlich geprägt und erhält in Abhängigkeit von ihr diese oder jene Faktur. Und andererseits tritt mittels der Faktur des Pinselstrichs, der Struktur der Farboberfläche die Oberfläche des Grundes des Werks nach außen; und nicht allein, daß sie hervortritt: sie gelangt *dadurch* sogar stärker zur Erscheinung als *vor* dem Farbauftrag. Die Eigenschaften der Oberfläche schlummern, solange sie entblößt ist; durch die aufgetragenen Farben erwachen sie. Ebenso enthüllt die Kleidung den Körperbau, indem sie ihn verhüllt, und bringt durch ihre Falten Unebenheiten der Körperoberfläche ans Licht, die bei direkter Betrachtung seiner Oberfläche unbemerkt bleiben. Ob eine Oberfläche hart oder weich, elastisch oder schlaff, glatt oder rauh ist, ob ihre Unebenheiten nach einem bestimmten Gesetz angeordnet sind, ob sie die Farbe aufsaugt oder abweist usw., usw. – all diese und ähnliche Eigenschaften der Oberfläche eines Werks werden gleichsam vergrößert, verstärkt an die Faktur des Werks weitergegeben und schaffen sich damit dynamische Äquivalente, d. h. sie geben ihre verborgene, passive Untätigkeit auf, werden zu Kraftquellen und bemächtigen sich der Umgebung. Genauso wie das unsichtbare Kraftfeld eines Magneten mithilfe von Eisenspänen sichtbar gemacht wird, so wird die Struktur, die Festigkeit einer Oberfläche durch die auf die Oberfläche aufgetragene Farbe dynamisch zur Erscheinung gebracht, und zwar um so deutlicher, je vollkommener ein Werk der darstellenden Kunst ist. Je schärfer der Geist ist, der in den Fingern und im Arm des Künstlers sitzt, um so schärfer begreift dieser Geist – ohne daß der Kopf davon weiß – das metaphysische Wesen dieser Kräfteverhältnisse der Darstel-

lungsfläche, um so tiefer durchdringt er sich mit diesem Wesen, wobei er in ihr, wenn er das Material entsprechend den Aufgaben des Stils richtig gewählt hat, seine eigene geistige Organisation, seinen eigenen metaphysischen Stil erkennt. Durchdrungen von der Struktur der Oberfläche, wird sie vom Geist der Hand durch die Faktur seines Pinselstrichs zur Erscheinung gebracht. Das ist der Fall, wenn sich das Material und das Anliegen des Künstlers stilistisch entsprechen; bei einer durch die Natur der Dinge innerlich vorherbestimmten Nichtentsprechung aber wird der Künstler, wenn er sich mit dieser Oberfläche befaßt, durch den Geist der Finger von ihr zurückgestoßen, sie paßt dann nicht, ist ihm fremd.

Die Metaphysik der Darstellungsfläche ... «

»Entschuldige, ich möchte dir mit einer Frage Einhalt gebieten. Du siehst also in der auf einen Rahmen gespannten Leinwand der Renaissance-Kunst etwas, das dem Geist der Kunst selbst entspricht? Denn historisch gesehen hat sich ja offensichtlich die Leinwand *zusammen* mit der Orgelmusik und der Ölfarbe verbreitet.«

»Läßt es sich denn anders ... – ich sage nicht: *denken*, nein, stärker –, läßt es sich denn anders *fühlen*? Denn der Charakter der Bewegung, mit der die Farbe aufgetragen wird, dieser Charakter oftmals wiederholter Bewegungen ist verknüpft mit dem inneren Leben. Und wenn er dem inneren Leben nicht entspricht, wenn er ihm widerspricht, so muß er verändert werden – wenn auch nicht bei dem einzelnen Künstler, so doch in der Kunst eines Volkes, der Völker, der Geschichte. Kann man sich vorstellen, daß jahrzehnte- und jahrhundertelang Tausende und Zehntausende von Künstlern das ganze Leben hindurch Bewegungen vollzogen haben, deren Rhythmus nicht mit dem Rhythmus ihrer Seele übereinstimmen? Es ist klar: Entweder vermag die Darstellungsfläche aus sich nur Rhythmen eines bestimmten Typs hervorzubringen

– dann wird sie den Künstler individuell oder historisch besiegen, und er wird nicht zu dem, was er seinem geistigen Bau nach ist; oder der Künstler beharrt im entgegengesetzten Fall, auch dies entweder individuell oder historisch, auf seinem eigenen Rhythmus – dann wird er gezwungen sein, sich eine *neue* Fläche mit neuen Eigenschaften zu suchen, die in ihren Rhythmen seinen Rhythmen entspricht. Der Künstler muß sich entweder unterordnen, oder er muß sich in der Welt die passende Fläche suchen: Es liegt nicht in seiner Macht, die Metaphysik einer existierenden Fläche zu verändern.

Nun zur Leinwand. Die elastische und nachgiebige, schwankende, der menschlichen Berührung nicht standhaltende Oberfläche der aufgespannten Leinwand macht die Darstellungsfläche in dynamischer Hinsicht der Hand des Künstlers gleichberechtigt. Er kämpft mit ihr wie ›mit seinesgleichen‹, und sie wird bewußt wahrgenommen als ein Phänomen, das zudem transportabel ist und nach Wunsch umgedreht werden kann und keine von der Willkür des Künstlers unabhängige Beleuchtung und Beziehung zur umgebenden Wirklichkeit hat. Die unbewegliche, feste, unachgiebige Oberfläche einer Wand oder eines Bretts ist zu streng, zu verpflichtend, zu ontologisch für den Geist der Hand des Renaissancekünstlers. Er will sich unter irdischen, ausschließlich irdischen Erscheinungen fühlen, ohne Störung aus einer anderen Welt, und mit den Fingern der Hand muß er seine Autonomie spüren, die nicht dadurch eingengt werden darf, daß etwas eindringt, das sich seinem Willen nicht unterordnet. Eine feste Oberfläche aber würde vor ihm stehen wie eine Erinnerung an *andere* Festen – die er doch gerade zu vergessen sucht. Für naturalistische Bilder, für die Darstellung einer von Gott und der Kirche befreiten Welt, die sich selbst Gesetz sein will, für eine solche Welt ist möglichst viel *sinnliche* Saftigkeit erforderlich, ein möglichst

lautes Zeugnis dieser Bilder als sinnlichem Sein, und zwar so, daß sie selbst nicht auf unbeweglichem Stein fixiert werden, sondern auf schwankender Oberfläche, die das Schwanken alles Irdischen anschaulich ausdrückt. Der Künstler der Renaissance und der ganzen von ihr ausgehenden Kultur denkt über das hier Gesagte vielleicht nicht einmal nach. Er denkt nicht einmal darüber nach; seine Finger aber und seine Hand, sie denken – mit dem kollektiven Geist, dem Geist der Kultur selbst –, sie denken sogar in besonderem Maß über die *Bedingtheit* alles Seienden nach, über die Notwendigkeit, zum Ausdruck zu bringen, daß die ontologische Geistigkeit der Dinge in der Weltanschauung der Epoche durch ihre phänomenologische Sinnlichkeit ersetzt wird, und darüber, daß es folglich dem Menschen, der sich selbst als nichtontologisch, bedingt und phänomenal einschätzt, zukommt, in dieser Welt metaphysischer Illusionen Gesetze zu erlassen.

Die Perspektive ist die unumgängliche Manifestation eines solchen Selbstbewußtseins; hier ist jedoch nicht der Ort, über sie zu sprechen. Die in dieser Weltanschauung charakteristische Verbindung von sinnlicher Klarheit mit ontologischer Unsicherheit des Seins drückt sich darin aus, daß die Kunst ein *saftiges Schwanken* anstrebt. Ölfarbe und aufgespannte Leinwand ließen diese Bestrebung in technischer Hinsicht ahnen. «

»Folglich siehst du auch in der Kunst der Gravüre eine Verbindung mit dem Geist der Zeit? Die Gravüre entwickelte sich ja auf dem Boden des Protestantismus. Und die hervorragendsten, schöpferischsten Graphiker waren Vertreter des Protestantismus in seinen verschiedenen Varianten. Deutschland, England – mit diesen Ländern sind Gravüre, Radierung und ähnliche Kunstgattungen in erster Linie verknüpft.

Aber gab es tatsächlich keine Gravüre auf dem Boden des Katholizismus? Diese Frage stelle ich übrigens nicht so sehr dir

als vielmehr mir selbst; grundsätzlich bin ich mit dir einverstanden.«

»Natürlich gab es sie. Es ist aber bemerkenswert, daß im Katholizismus die Gravüre u.ä. eindeutig nicht graphisch sein will, und in diesem Fall ist die Aufgabenstellung eindeutig nicht die der Gravüre, sondern die der Ölmalerei. Die katholische Gravüre mit ihren fetten Strichen, die den Pinselstrich der Ölmalerei imitieren, die versuchen, die Druckfarbe nicht linear, sondern in Flächen aufzutragen, ist ihrem Wesen nach eine Art Ölmalerei, nicht echte Gravüre: Dort dient die Druckfarbe zur Unterscheidung von Stellen der Oberfläche, hat aber keine *Farbe*, während eine Fläche, wenn nicht Farbigkeit, so doch etwas ihr Analoges hat. Die echte Gravürelinie ist eine abstrakte Linie, sie hat weder Ausdehnung noch Farbe. Im Gegensatz zum Strich der Ölmalerei, der versucht, sich zum sinnlichen Doppelgänger, wenn nicht des dargestellten Gegenstands, so wenigstens eines Stückchens seiner Oberfläche zu machen, will sich die Gravürelinie vom Beigeschmack sinnlichen Gegebenseins völlig freimachen. Wenn die Ölmalerei eine Manifestation der Sinnlichkeit ist, so stützt sich die Gravüre auf Rationalität, weil sie das Bild der Gegenstände aus Elementen konstruiert, die mit den Elementen des Gegenstandes nichts gemeinsam haben, aus Kombinationen rationaler ›Ja‹ und ›Nein‹. Die Gravüre ist das Schema eines Bilds, das ausschließlich auf den Gesetzen der Logik basiert: der Identität, des Widerspruchs, des Ausschlusses eines Dritten – und in diesem Sinn ist sie mit der deutschen Philosophie zutiefst verknüpft: Dort wie hier besteht die Aufgabe darin, ein Schema der Wirklichkeit allein mithilfe von Positionen und Negationen, die weder geistig noch sinnlich vorhanden sind, zu konstruieren oder zu deduzieren, d.h. alles aus nichts zu erschaffen. Das gilt für die echte Gravüre, und je reiner sie ihr Ziel erreicht – d.h. ohne Psychologismus, ohne Sinnlichkeit –, um so deutlicher manifestiert sie sich als per-

fekte Gravüre. Dagegen gibt es in der Gravüre, die in der Atmosphäre des Katholizismus entstand, stets den Versuch, sich zwischen ›Ja‹ und ›Nein‹ durchzulavieren, indem sinnliche Elemente eingebracht werden. Insofern bin ich gern bereit, eine innere Verwandtschaft der *echten* Gravüre mit dem inneren Wesen des Protestantismus anzuerkennen. Ich wiederhole, es gibt einen inneren Parallelismus zwischen dem Verstand, der im Protestantismus vorherrscht, und der Linearität der Darstellungsmittel der Gravüre, genauso wie es einen inneren Parallelismus zwischen der im Katholizismus kultivierten ›Einbildungskraft‹ (in der asketischen Terminologie) und dem fetten Pinselstrich bzw. -fleck in der Ölmalerei gibt. Ersterer will seinen Gegenstand schematisieren, indem er ihn mit einzelnen Teilungsakten rekonstruiert, die nicht nur keine Farbigkeit, sondern auch keine Zweidimensionalität besitzen. Die Gravüre ist, ich wiederhole es, die Neuschöpfung eines Bildes aus Elementen, die ganz anders sind als das, was das Bild in der sinnlichen Wahrnehmung ausmacht –, und zwar so, daß das Bild durch und durch rational verständlich wird, in jeder Einzelheit, daß sein ganzer Bau, bis in die Schatten hinein, d. h. in das, was bekanntlich nicht ausschließlich aus dem Wesen des Bildes hervorgeht, sondern auch aus seinen Beziehungen zur äußeren Umgebung, so also, daß es *ganz* in eine Reihe von Segmenten zerlegt wird, in eine Reihe von Determinationen des räumlichen Bereichs, und daß es in diesem Bild *nichts* gibt als diese rationalen Akte und ihre Wechselbeziehungen.

In der deutschen idealistischen Philosophie, insbesondere der Kantschen, hat die Philosophiegeschichte schon lange die reinste Verflüchtigung des Raumes erkannt. Aber sehen sich denn Kant, Fichte, Hegel, Cohen, Rickert, Husserl vor eine andere Aufgabe gestellt als eine Gravüre Dürers? Im Gegenteil – ich komme auf den Gegensatz zwischen dem Strich der Gravüre und dem Strich der Ölmalerei zurück –, der Strich

der Ölmalerei will nicht den Gegenstand rekonstruieren, sondern imitieren, er will sich an seine Stelle setzen, er will ihn nicht rationalisieren, sondern sensualisieren, sinnlich noch stärker auf die Einbildungskraft wirken lassen als die Wirklichkeit. Der Pinselstrich möchte die Grenzen der Darstellungsfläche verlassen, sich in unmittelbar der Sinnlichkeit gegebene Farbmaterie verwandeln, in ein farbiges Relief, in eine bemalte Statue – kurz, er möchte das Bild imitieren, sich an seine Stelle setzen, nicht als symbolischer, sondern als empirischer Faktor ins Leben treten. Die modisch gekleideten bemalten Statuen der katholischen Madonnen sind das Extrem, zu dem das Wesen der Ölmalerei tendiert. In bezug auf die Gravüre wäre es, wollte man den Gedanken ein wenig karikierend zuspitzen, nicht ganz unzutreffend, als ihr Extrem die gedruckte geometrische Zeichnung oder sogar die Differentialgleichung anzuführen.«

»Ich sehe aber immer noch nicht, was sich im Geist dieser Überlegungen zur Darstellungsfläche der Gravürekunst sagen ließe. Sie kommt mir hier zufällig vor, nicht mit dem eigentlichen Arbeitsprozeß des Meisters verknüpft. Gewiß wird man beim Öl nicht irgendeinen beliebigen Malgrund verwenden, und die mechanischen Eigenschaften der Bildfläche werden sich notwendig im Charakter der Arbeit widerspiegeln. In der Gravürekunst ist es aber keineswegs so. Eine Gravüre kann ja, grob gesagt, auf jede beliebige Oberfläche gedruckt werden, der Charakter des Drucks ändert sich deswegen kaum; ob Papier (eine der zahllosen Sorten), ob Seide, Knochen, Holz, Pergament, Stein, selbst Metall – all das spielt im künstlerischen Aufbau der Gravüre kaum eine Rolle. Nicht allein dies, auch die Farbe ist mehr oder weniger unwichtig, sie ist ersetzbar; möglich sind hier, wenn nicht unterschiedliche Konsistenzen, so jedenfalls unterschiedliche Farben. Gerade diese Relativität der beiden hauptsächlichen materiellen Elemente der Gravüredarstellung – Fläche und

Farbe – macht mich unsicher, ob du mit deinen Ausführungen Recht hast, obwohl ich mir, wie du gerade sehen konntest, deine Denkweise zu eigen gemacht habe ...»

»Und mir scheint, es ist genau umgekehrt: Du führst deine eigenen, richtig begonnenen Gedanken nur nicht zu Ende. Denn in dieser Willkür der Farbe und der Darstellungsfläche der Gravüre liegt dieselbe Vertauschung, derselbe Betrug wie in der protestantischen Proklamation der Gewissensfreiheit und in der protestantischen Verleugnung der kirchlichen – was sage ich kirchlichen? –, der menschheitlichen, menschlichen Überlieferung.

Was bietet uns ein Druck? – Ein Blatt Papier: das Instabilste, das sich vorstellen läßt – es zerknittert und reißt, wird feucht, in der Nähe von Feuer geht es in Flammen auf, es schimmelt, es läßt sich nicht einmal reinigen: ein Symbol der Vergänglichkeit. Und darauf, auf dem Instabilsten: die Striche der Gravüre! Man fragt sich, sind diese Striche als solche auf Papier möglich? Nein, selbstverständlich nicht: dies sind Linien, die durch ihr Aussehen zeigen, daß sie auf einer extrem harten Oberfläche gezogen wurden, die aber von der Spitze des Stichels oder der Nadel gleichwohl beherrscht, gekratzt, aufgerissen wird. Beim Druck widerspricht der Charakter der Striche den Eigenschaften der Oberfläche, auf die sie aufgebracht werden; dieser Widerspruch läßt uns die wahren Eigenschaften des Papiers vergessen und in ihm etwas extrem Festes sehen. In ästhetischer Hinsicht veranschlagen wir die Zuverlässigkeit des Papiers, seine Festigkeit wesentlich höher, als dies tatsächlich der Fall ist. Und der Umstand, daß diese Striche keine Vertiefung haben, läßt annehmen, daß das Vermögen des Graveurs sehr viel größer ist als in Wirklichkeit, wenn wir sehen, daß seine Hand sogar auf einem so festen Stoff, der ihm nicht nachgegeben hat, selbst fest geblieben ist, daß sie nicht zitterte. Es entsteht der Eindruck, als ob der Graveur keine stoffliche Veränderung einbringt, sondern

die im Sinne Kants ›reine‹ rekonstruierende Tätigkeit der Formbildung manifestiert, und als ließe sich diese ganz frei, auf jeder beliebigen Oberfläche wahrnehmen – auch das im Geiste Kants. Ferner entsteht der Eindruck, diese formbildende Tätigkeit passe auf alles und werde daher von jeder beliebigen Oberfläche ganz ungemindert wiedergegeben. Es scheint, als stehe dieses Formbilden über den Beschränkungen durch die Bedingungen des Bereichs, in dem die Form gebildet wird, d. h. als sei es rein und überlasse einem damit die völlige Freiheit, ja Willkür in der Wahl der individuellen Eigenschaften der Oberfläche. Aber *gerade das* ist eine *Täuschung*. Es beginnt damit, daß wir als Gravüre etwas bezeichnen, was gar nicht graviert, geritzt ist. Eigentlich ist die Gravüre das Klischee aus Holz oder Metall; wir haben in der Benennung dieses Klischee durch den Abzug ersetzt und sprechen von der *Gravüre*, obwohl wir den Abzug meinen. Diese Verwechslung ist aber keineswegs zufällig. Nur vom Klischee her begreift man, daß die Faktur der Arbeit nicht Willkür des Stechers ist, sondern notwendige Folge von Eigenschaften der Darstellungsfläche – im Klischee gibt es nicht die Täuschungen der ästhetischen Wahrnehmung, auf die wir oben hingewiesen haben. Auch historisch war es so. Die Kunst der Gravüre war ja ursprünglich namentlich eine Schneide- bzw. Schnitzkunst auf Metall und Holz, teilweise auf Stein, keineswegs aber eine Druckkunst; und der Kunstgegenstand war damals ein Ding mit einer in es eingeschnittenen Darstellung, keineswegs aber ein Blatt Papier. Der Ursprung *unserer* Gravüre ist technisch: Man bestrich das Geschnittene mit Farbe, zog die Darstellung auf Papier ab – das Ergebnis war ein Druck. Dieses Drucken war aber noch keineswegs der Abschluß des künstlerischen Vorgangs wie bei uns, wo der Druck die Sache selbst ist und das Klischee ihn lediglich vorbereitet: Man druckte ausschließlich, um eine exakte Kopie der Zeichnung festzuhalten, um die Möglichkeit zu haben, den geschnittenen Gegenstand später

zu replizieren. In diesem Sinn fotografieren heute Holzbildhauer, z. B. die berühmten Chrustačevs aus Sergiev Posad, Vater und Sohn, ihre bedeutenderen Arbeiten, bevor sie sie dem Auftraggeber aushändigen. «

»Ja, das Verhältnis von Gravüre und Abdruck ist verkehrt worden: Ursprünglich war das Geschnittene, das Klischee nach unserem Verständnis, ein Kunstwerk, wiederholbar zwar, aber stets schöpferisch, während der Abdruck als Reproduktionsmatrize diente. Dann aber wurde der Abdruck zum mechanisch vervielfältigten Werk, zum eigentlichen Werk, und in der Gravüre sah man lediglich die Reproduktionsmatrize, die, abgesehen vom Drucker, niemanden etwas angeht und die niemand zu Gesicht bekommt.

Um unsere gemeinsamen Überlegungen zu verdeutlichen, ließe sich folgende Tabelle der Entstehung der Gravüre aufstellen:

Die *tesserae hospitales* der Antike oder das, was man damals als ›Symbole‹ bezeichnete – ein zerbrochener Gegenstand, dessen Hälften zum Beweis des geschlossenen Bundes aufgehoben wurden.

Die zerbrochene Münze der Geliebten u. ä. (wie z. B. in W. Scotts ›Braut von Lammermoor‹).

Ein mit Einschnitten versehener Gegenstand als Empfangsbescheinigung oder Quittung (solche Stäbchen waren im Dorfleben bei uns in Gebrauch, siehe im Gouvernementsmuseum von Jaroslav; ähnliche Bambusstäbchen benutzten die Chinesen).

Das Siegel der Khane (ein Fußabdruck auf Wachs), die Registrierung durch Fingerabdruck in einem Kriminalfall u. ä.

Das Siegel und sein erhabener Abdruck auf Wachs, Siegellack oder Blei.

Das Siegel und sein Abdruck durch Ruß oder Farbe.

Das Schneiden bzw. Schnitzen in Metall oder Holz zur Verzierung.

Probedrucke durch Farbe, um die Zeichnung einer Schnitzarbeit festzuhalten.

Die autarken Abzüge (Drucke) sowie Metallstich und Holzschnitt als Zweige der druckgraphischen Kunst. «

»So ist es. Um aber auf unsere Erörterung zurückzukommen: Worin besteht denn, präziser gefaßt, die Verbindung von Gravüre und Protestantismus? Darin, daß diese Willkür in der Wahl der Darstellungsfläche, d. h. des Papiers, und des Darstellungsstoffs, d. h. der Farbe, dem protestantischen Individualismus, der protestantischen Freiheit oder genauer: Willkür entspricht; und auf dem willkürlich genommenen Material entwirft sozusagen die reine Vernunft ihre durch und durch rationalen, von jeglicher Sinnlichkeit freien Konstrukte der Wirklichkeit – ob einer religiösen oder natürlichen Wirklichkeit, spielt hier keine Rolle. Auf dem willkürlich gewählten Material breiten sich Schemen aus, die nichts mit ihm gemein haben, und diese Vernunft versklavt, indem sie ihre Freiheit als Selbstbestimmung verkauft, die Freiheit all dessen, was außer ihr ist – sich selbst bestimmend, tritt sie die Selbstbestimmung der Welt mit Füßen, und während sie *ihr* Gesetz proklamiert, hält sie es nicht für notwendig, das Gesetz der Kreatur wenigstens anzuhören, durch das sie als wahrhaft reale lebt. Der protestantische Individualismus ist der mechanische Abzug des eigenen Klischees, das

sich inhaltslos aus reinen ›Ja‹ und ›Nein‹ aufbaut, über das ganze Sein. Aber diese Freiheit der Wahl ist in Wirklichkeit nur eine scheinbare Freiheit: Nicht daß die Tätigkeit der geistigen und vernünftigen Belehrung auf jegliche Individualität angewendet wird (in dieser Flexibilität ihrer Anwendung, einer Durchführung entsprechend der jeweiligen Realität, läge ja echte, d. h. schöpferische Freiheit) – vielmehr mißachtet sie jegliche Individualität, hat sie doch im voraus ein *Klischee* erstellt, das jeder Seele überzustülpen ist, ohne den Hauch einer Differenzierung. Die protestantische Freiheit ist ein Versuch der Gewaltanwendung mit Hilfe von Worten über Freiheit, angestimmt auf der Walze eines Phonographen ...«

»Und das Instrument?«

»Du willst sagen: Als Projektion welcher inneren Fähigkeit, angewendet durch den protestantischen Geist, haben Stichel und Nadel der Gravüre zu gelten?«

»Gewiß.«

»Der *Verstand* ist die spezifische Fähigkeit, die vom Protestantismus angewendet oder besser gesagt: als solche proklamiert wird. Für andere: der Verstand unter dem Anschein der Vernunft. Und für sich selbst: die Einbildungskraft, noch hitziger als im Katholizismus, geistig erhitzt und verlockend, die mit einem unvergleichlich ontologischeren Standpunkt kämpft, als sie es zugeben will, und ganz allgemein einem ontologischeren als im Katholizismus.«

»Aber worin besteht denn diese ›geistige Erhitzung‹ der Einbildungskraft, wie du dich ausgedrückt hast?«

»Wie, worin? Bemerkest du denn nicht den ungestümen Flug der Phantasie, der die philosophischen Systeme auf dem Boden des Protestantismus hervorgebracht hat? Ob Böhme oder Husserl, die ihrer geistigen Struktur nach einander so fern zu stehen scheinen – generell erbauen die protestantischen Philosophen sämtlich ihre Luftschlösser aus Nichts,

um sie dann zu Stahl zu härten und dem lebendigen Leib der Welt als Fessel anzulegen. Selbst der trockene Hegel schreibt ja in intellektueller Raserei, berauscht; und James' Behauptung, daß die Welt im Lachgas-Rausch auf Hegelsche Art wahrgenommen und gedacht wird, ist alles andere als ein Scherz. Der protestantische Gedanke – das ist ein Rausch für die eigene Person, der die gewaltsame Nüchternheit predigt. «
»Es ist aber an der Zeit, zu unserem Ausgangspunkt zurückzukehren. Wir sprachen ja über Ölmalerei und Gravüre keineswegs um ihrer selbst willen. Worin also besteht in technischer Hinsicht die innere Verknüpfung der Ikonenmalerei mit ihren geistigen Aufgaben?«

»Ja, kurz gesagt, die Ikonenmalerei ist die Metaphysik des Seins – keine absolute Metaphysik, sondern eine konkrete. Während die Ölmalerei am besten befähigt ist, das sinnliche Vorhandensein der Welt wiederzugeben, die Gravüre entsprechend ihr verstandesmäßiges Schema, besteht die Ikonenmalerei als anschauliche Erscheinung des metaphysischen Wesens dessen, was sie abbildet. Und während die malerischen Verfahren und die graphischen Verfahren der Gravüre namentlich aufgrund entsprechender Erfordernisse der Kultur ausgearbeitet wurden und Konzentrate entsprechender Bemühungen darstellen, gebildet aus dem Geist der Kultur ihrer Zeit, so werden die technischen Verfahren der Ikonenmalerei von dem Erfordernis bestimmt, das konkrete metaphysische Wesen der Welt auszudrücken. In der Ikonenmalerei wird nichts Zufälliges festgehalten, nicht nur nichts empirisch Zufälliges, sondern auch nichts metaphysisch Zufälliges, wenn ein solcher, im Grunde völlig konkreter und notwendiger Ausdruck das Ohr nicht allzusehr schmerzt.

So darf man die Sündhaftigkeit und Vergänglichkeit der Welt nicht als etwas empirisch Zufälliges ansehen, denn sie verderben immerfort die Welt. Aber metaphysisch, d.h. hin-

sichtlich des geistigen Wesens der Gottgeschaffenen Welt, sind Sündhaftigkeit und Vergänglichkeit nicht notwendig, sie müßten nicht existieren, und in ihnen gibt sich nicht das Wesen der Welt, sondern ihr gegenwärtiger Zustand zu erkennen. Der Ikonenmalerei kommt es nicht zu, diesen Zustand auszudrücken, der die wahre Natur der Dinge verdunkelt: Ihr Gegenstand ist die eigentliche Natur, die Gottgeschaffene Welt in ihrer überweltlichen Schönheit. Das auf der Ikone Dargestellte, alles, in allen Einzelheiten, ist nicht zufällig – es ist Bild oder Abbild – *εικτυπος* der urbildlichen Welt, himmlischer, allerhöchster Wesenheiten. «

»Auch wenn dieser Gedanke grundsätzlich akzeptabel ist, muß man ihn nicht doch eingrenzen, indem man sagt: ›im großen und ganzen‹, ›im wesentlichen‹ o.ä.? Auch Platon stellte sich ja die Frage, ob die ›Idee eines Haares‹ existiere, eines ganz unbedeutenden, kleinen Haares. Und wenn die Ikone das Schema der Idee zur Erscheinung bringt, ist das dann nicht mit Blick auf den *allgemeinen Sinn* der Ikone zu verstehen, während anatomische, architektonische, lebensweltliche und andere Einzelheiten als äußerliche und zufällige Darstellungsmittel in bezug auf die Idee zu werten sind? Hat also beispielsweise die Kleidung auf den Ikonen tatsächlich etwas Metaphysisches, wird sie nicht vielmehr aus Gründen des Anstands und der Schönheit gemalt, weil sie zahlreiche und starke Farbflecken ergibt? Ich bin der Meinung, daß in der Ikone sogar ein schlichtweg dekoratives Moment eine Rolle spielt und einige Details und Verfahren der Ikone nicht nur keine metaphysische, sondern nicht einmal eine naturalistische Bedeutung haben: der Nimbus, die Razdelka, d. h. die Goldschraffur der Kleider, vor allem des Erlösers. Hat deiner Meinung nach auch dieses Gold eine Entsprechung im Dargestellten? Mir scheint, dies galt einfach als schön und erfreulich – und schön ist es ja tatsächlich –, und eine Kirche, die mit solchen Ikonen geschmückt ist, erfreut

den Blick, besonders zusammen mit farbigen Lämpchen und vielen Kerzen.«

»Mit Leibniz zu sprechen: Du hast recht in deinen Positionen und unrecht in deinen Negationen. Aber wir wollen jetzt nicht über Billigkeit sprechen, sondern über das Gegenteil. Nun denn, zunächst die allgemeine Frage nach dem *Sinn*. Ich bin sicher, daß du über Metaphysik ebenso konkret denkst wie ich und in den *Ideen* dieselben anschaulich zu betrachten- den Antlitze der Dinge siehst, lebendige Erscheinungen der geistigen Welt, wie wir alle; ich fürchte aber, daß dich, wenn es um die Anwendung dieser Gedanken in bestimmten Einzelfällen geht, Feigheit überkommt und du mit dem Bein in der Luft verharrst und dich nicht entschließt, den begonnenen, ja vollzogenen Schritt zu beenden, es aber auch nicht für richtig hältst, zur abstrakten Metaphysik zurückzukehren, zur Idee als einem Sinn, der nicht anschaulich sein kann. Indessen darf man hier nicht irgendwelche Zwischenrichtungen im Verständnis suchen, es kann sie auch gar nicht geben.

Ein lebendiger Organismus ist ganzheitlich, und in ihm kann es nichts geben, was nicht durch die Lebenskräfte organisiert wäre; und wenn es nur das geringste Nichtlebendige gäbe, und wäre es noch so klein, so würde auch die Ganzheit des Organismus zerstört. Er existiert nur als anschaulich sich selbst offenbarende Lebenskraft oder formbildende Idee; oder er existiert überhaupt nicht, und noch das Wort Organismus müßte aus dem Wortschatz gestrichen werden. Ganz genau so verhält es sich mit dem Organismus des Kunstwerks: Gäbe es in ihm etwas Zufälliges, so würde dies bezeugen, daß das Werk sich nicht in allen seinen Teilen verkörpert hat, daß es noch nicht ganz aus dem Boden herausgewachsen und an manchen Stellen noch von Klumpen toter Erde bedeckt ist. Das konkret zur Erscheinung gebrachte metaphysische Wesen muß durch und durch anschaulich zur Erscheinung gebracht werden, und seine Erscheinung (und die Ikone

gilt als eine solche) muß in allen Einzelheiten, wenn sie ein einziges Ganzes ist, anschaulich sein: Ließe sich irgendetwas auf der Ikone nur vom abstrakten Sinn her begreifen, oder wäre es nur *äußeres* Detail naturalistischen oder dekorativen Charakters, so würde es die Erscheinung als Ganzes zerstören, und die Ikone wäre nicht Ikone.

Bei dieser Gelegenheit fällt mir die Erörterung eines Theologen über die Auferstehung der Körper ein, in der der Versuch gemacht wird, die Organe einzuteilen in solche, die in der zukünftigen Zeit notwendig, und solche, die nicht notwendig sind, wobei nur erstere auferstehen, letztere aber nicht: Insbesondere die Verdauungsorgane würden nicht auferstehen. Durch solche Behauptungen wird aber die lebendige, innerlich verbundene Einheit des Körpers völlig zerstört. Wenn man schon gewissenhaft über die Auferstehung des Körpers sprechen will: Wie wird er denn rein äußerlich aussehen, wenn alles ›unnötige‹ entfernt ist – muß man sich den zukünftigen Körper etwa als mit Äther vollgepumpte Hautblase vorstellen? Wenn man den Körper naturalistisch denkt, so vermag er auf keine Art und in nichts durch sich selbst, den metaphysischen Bau des geistigen Organismus zur Erscheinung zu bringen, und dann ist er in der zukünftigen Zeit unnötig – als ganzer und in seinen Teilen: *Alle* Organe verdienten es dann, abgeschnitten zu werden, und erbten als ›Fleisch und Blut‹ nicht das Reich Gottes.

Wenn umgekehrt der Körper symbolisch gedacht wird, so bringt er als ganzer, in allen seinen Einzelheiten, die geistige Idee der menschlichen Persönlichkeit anschaulich zur Erscheinung, und dann werden alle Organe nach geheimnisvoller Umwandlung als Zeugen des Geistes auferstehen, denn keines unter ihnen, das notwendig ist im ganzen Bestand des Organismus, vermag, ohne die anderen zu leben und zu wirken, und dient seinerseits notwendig allen anderen; auf der Ebene des geistigen Sinns dient es der Erscheinung der Idee,

und ohne es nimmt die Erscheinung der Idee Schaden. Die Ikone ist ein Bild der zukünftigen Zeit; sie ermöglicht es (auf welche Weise, darauf werden wir nicht eingehen), die Zeit zu überspringen und – wenn auch schwankende – Bilder der zukünftigen Zeit zu erblicken, ›wie beim Wahrsagen mit dem Spiegel‹. Diese Bilder sind durch und durch konkret, und von der Zufälligkeit einiger ihrer Teile zu sprechen, heißt das Wesen des Symbolischen gründlich zu verkennen. Denn wenn man schon diese oder jene Einzelheit als zufällig erachtet, so gibt es keinen Grund, dasselbe nicht auch in bezug auf andere Einzelheiten zu tun, ähnlich wie in der oben erwähnten Erörterung über die auferstandenen Leiber. «

»Aber gibt es tatsächlich in keiner einzigen Ikone je etwas Zufälliges?«

»Das habe ich nicht gesagt. Im Gegenteil, Zufälliges kommt sehr oft und in großer Zahl vor. Aber als zufällig kann sich – und das trifft sogar meistens zu – nicht Zweitrangiges und Minderes – Platons ›Haar‹, wie du sagen möchtest –, sondern gerade Erstrangiges und Wichtiges erweisen, z. B. nicht die Kleidung, sondern das Gesicht und sogar die Augen. Freilich kommt eine zufällige Ikone nur zufällig zustande, historisch zufällig, durch fehlendes Können, Unwissen oder Eigenmächtigkeit eines Ikonenmalers, der es gewagt hat, von der Ikonenüberlieferung abzuweichen und folglich in die geistige Symbolik die ›Weisheit des Fleisches‹ hineinzutragen. Das Zufällige auf der Ikone ist nicht das Zufällige der Ikone, sondern das ihres Kopisten und ihrer Wiederholung. Und es ist klar, je entscheidender irgendein Teil der Ikonendarstellung ist und je mehr Durchdringung er folglich fordert, desto leichter kann die Ikone entstellt werden – durch zufällige Linien und metaphysisch nicht berechtigte Farbflecken, die in bezug auf das geistige Wesen einer Ikone dasselbe sind wie die Dreckspritzer von einer vorbeifahrenden Kutsche am Fensterglas, d. h. sie verhindern einfach, in die Ferne zu sehen,

und lassen kein Licht ins Zimmer. Mögen solche Entstellungen der Ikone dem Blick noch so sehr schmeicheln, sie sind nicht mehr als schmutzige Flecken; sie können sich aber schließlich in solchem Maße ansammeln, daß das geistige Wesen der Ikone unsichtbar wird; freilich folgt daraus nicht, daß diese oder jene *Art* Einzelheit – nicht aufgrund ihrer Ausführung, ihrer »Malweise«, sondern an sich, als solche – unzugänglich und folglich zufällig wäre und nichts Geistiges ausdrückte.«

»Und die Kleidung?«

»Die Kleidung? Nur Rozanov versichert irgendwo, in der zukünftigen Zeit würden alle nackt sein, und als feindselige Geste gegenüber der Kirche und der Idee der Auferstehung als solcher zeigt er unerwartet einen Anfall von Schamhaftigkeit, in deren Namen er das Dogma der Auferstehung negiert. Die Kirche aber, wie dir bekannt ist, lehrt uns gerade das Gegenteil, und der Apostel Paulus drückt nur die *Befürchtung* aus, daß diejenigen von uns, deren Körper im Läuterungsfeuer verbrennen werden, nackt dastünden (1. Kor. 3, 13). Wenn Rozanov Grund zur Annahme hat, daß seine persönlichen Kleider so leicht brennen, so ist es seine Sache, sich um etwas Haltbareres zu bemühen – er sollte sich deshalb aber nicht über eine angebliche »universelle Entblößung« empören. Wie auch immer: Auf den Ikonen werden diejenigen abgebildet, deren Werke bekanntlich im Feuer der Prüfung unversehrt bleiben, die nur ergraut und schön geworden sind von den letzten Spuren irdischer Zufälligkeiten. Sie werden gewiß nicht nackt dastehen. Mit einem etwas blumigen, aber sehr exakten Ausdruck kann man ihre Kleidung als Gewebe aus ihren asketischen Werken bezeichnen; das ist keine Metapher, sondern Ausdruck des Gedankens, daß die Heiligen durch geistige Askese an ihrem Körper neue Gewebe lichter Organe entwickelt haben als einen dem Körper nächsten Bereich geistiger Energien; in der anschaulichen Wahrnehmung

wird diese Ausweitung des Körpers durch die Kleidung symbolisiert. ›Fleisch und Blut werden das Reich Gottes nicht erben‹, doch die Kleidung wird es erben. Die Kleidung ist ein Teil des Körpers. Im gewöhnlichen Leben ist sie eine äußere Fortsetzung des Körpers, analog der Haardecke von Tieren und dem Vogelgefieder; sie wird dem Körper halb mechanisch angelegt; ich sage ›halb‹, weil zwischen Kleidung und Körper eine engere Beziehung besteht als nur die Berührung: Durchdrungen von feineren Schichten der körperlichen Organisation, wächst die Kleidung teilweise in den Organismus hinein. Auf visuell-künstlerischer Ebene ist die Kleidung jedoch *Erscheinung* des Körpers, und sie selbst offenbart in ihren Linien und Oberflächen den Körperbau. Folglich ist klar, daß man, sobald man dem Körper die Fähigkeit zuerkennt, die Metaphysik des menschlichen Wesens porträtartig zur Erscheinung zu bringen, der Kleidung diese Fähigkeit nicht abstreiten darf, die wie ein Sprachrohr den Worten der Zeugenschaft, die als Ideen durch den Körper ausgesprochen werden, eine Richtung gibt und sie verstärkt. Die entblößte Figur ist nicht unanständig oder unschön, sie wäre aber in metaphysischer Hinsicht undeutlicher wahrzunehmen, es wäre schwieriger, in ihr den Wesenskern erleuchteter Menschlichkeit zu schauen. Aber ich wiederhole: Dies gilt nicht in Hinblick auf moralische, lebensweltliche oder sonstige Überlegungen, sondern aufgrund des Wesens des Kunstwerks, d. h. kraft des visuell-künstlerischen Symbolcharakters der Ikone. Und deswegen spiegelt sich in der Kleidung in ungewöhnlichem Maß der geistige Stil der Zeit wider. Nimm zum Beispiel die Falten.

Die Geschichte der russischen Ikonenmalerei zeigt mit erstaunlicher Gesetzmäßigkeit die ganze Entwicklung des geistigen Zustands der kirchlichen Gesellschaft im folgerichtig wechselnden Charakter der Kleiderfalten – ja, ein Blick auf die Falten auf den Ikonen genügt, um das Datum einer Ikone

zu bestimmen und den Geist der Zeit zu erfassen, der sich in ihr widerspiegelt. Die archaischen Falten des 13. bis 14. Jahrhunderts verweisen in ihrer naturalistisch-symbolischen Eigenart auf eine machtvolle, aber noch nicht bewußte, noch mit dem Sinnlichen verschmolzene Ontologie: Sie sind geradlinig, aber weich, noch stofflich, zahlreich und klein – Zeugnis starker geistiger Erlebnisse, die noch keine Einheit geworden sind, aber doch durch ihre Kraft, sogar jedes für sich, die massive Schicht des Sinnlichen durchbrechen.

Im 15. Jahrhundert und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts werden die Falten länger, breiter, sie verlieren ihre stoffliche Weichheit. Zunächst sind es in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gerade, nicht sehr lange Falten, die im Bereich der Ecken zusammenlaufen. Ihr Charakter ist mineralisch, ähnlich den Rippen und Kanten einer kristallisierten Masse; dann aber verwandelt sich die Festigkeit, die kristalline Härte in die Elastizität pflanzlicher Stengel und Fasern. Es sind gegen Ende des 15. Jahrhunderts bereits lange, spärliche, nahezu (aber nicht vollständig) gerade Linien, ähnlich einer an den Enden leicht zusammengebogenen elastischen Geraden, weshalb die ganze Kleidung eine Elastizität geistiger Energie zeigt, eine Fülle entwickelter und geordneter Kräfte. Es ist offenkundig, daß vom 14. bis zum 16. Jahrhundert ein Prozeß der geistigen Bewußtwerdung und der Selbsterkenntnis Rußlands stattfindet, eine geistgemäße Organisation des ganzen Lebens, eine kollektive Askese des jungen Volkes, eine Zusammenfassung geistiger Erfahrungen zu einem ganzheitlichen Lebensverständnis. In der Folgezeit erhalten die Falten den Charakter betonter Geradheit, betonter Stilisierung, sie werden verstandesmäßig abstrakt, mit einer allmählich durchbrechenden Tendenz zum Naturalismus. Wenn wir aus der Geschichte *nichts* wüßten über die Zeit der Wirren, so könnte man allein schon aufgrund der Ikonenmalerei, ja sogar lediglich der Falten, die geistige Verschiebung des mittel-

alterlichen Rußland zum Moskauer Renaissance-Zarentum begreifen: Über der Ikonenmalerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schwebt bereits die Zeit der Wirren als geistige Krankheit der russischen Gesellschaft. Aber die Gesundung im 17. Jahrhundert war lediglich eine Restauration, eine Reparatur – ein neues Leben begannen die Russen mit dem Barock. Wir erblicken hier neben den zeremoniellen Posen und den absichtlich archaisierenden, auf 14. Jahrhundert stilisierten Falten feiste, für Geistiges undurchdringliche Gesichter und Figuren sowie naturalistische, uninspirierte Falten. Übrigens wurde diese restaurative Archaisierung, wie jede andere, durch die offensichtlicheren Bestrebungen des 17. Jahrhunderts sehr bald bewußt aufgehoben. Als hätten sie die höfisch-zeremonielle Erstarrung vergessen, beginnen die Figuren zu tanzen, die Falten werden runder, biegen sich immer mehr, geraten in Unordnung und streben immer eindeutiger der ›Natur‹ zu, d. h. der Sichtbarkeit des Sinnlichen, statt als Symbol des Übersinnlichen zu dienen: Die Hefe einer neuen Zeit bringt Rußland in Gärung. Auch die Petrinischen Reformen, ein erneuter geistiger Umschwung in negative Richtung, hätte man ihrem Wesen nach aus den Falten der Ikonenmalerei vorhersagen können. Noch etwas später blähen sich die Kleider auf, die Falten bekommen den Charakter eleganter Sittenlosigkeit und raffinierter Sinnlichkeit, sie runden sich im Geist des Rokoko und geben von der Natur nur das Zufällige und Äußerliche wieder: Die geistige Weltanschauung verfällt, und selbst das unerfahrene Auge erkennt in den Erscheinungsformen der Ikonenmalerei die kommende Revolution. Ich will diese Phänomene nicht weiter analysieren – lediglich auf eine erneute Restauration möchte ich noch verweisen, auf die Heilige Allianz mit einem sinnlichen und ungesunden Mystizismus, ferner auf die geistige Erziehung von Staats wegen, mit ihrer gesitteten Ikonenmalerei, der aber der Funke der Inspiration fehlt, einer Ikonenmalerei in

einer Art Kompromißstil sämtlicher Jahrhunderte, einem Stil, der im Kern rationalistisch, jedoch vorsichtig ist, und aus Vorsicht die mystischen Elemente nicht leugnet, aber so weit wie möglich beschneidet und zu konventionellen Zeichen des ›Vernünftigen‹, ›Guten‹, ›Ewigen‹ macht...«

»Natürlich liegt der Gedanke nahe, daß die *Falten* für den geistigen Gehalt der Ikone nicht gleichgültig sind. Aber gleichwohl bleibt eine *realistische* Reihe von Verfahren der Ikonenmalerei unerklärt. Die Falten können in ihrer Eigenart, wie immer sie aussieht, etwas Geistiges ausdrücken, sofern überhaupt Falten vorhanden sind. Aber die goldenen Razdelki, z. B. die Goldschraffur oder die Goldstreifen auf der Kleidung, sie haben keine Entsprechung; es fällt schwer, in ihnen etwas anderes zu sehen als einen Dekor, der nichts ausdrückt, es sei denn den subjektiven Eifer des Ikonenmalers.«

»Im Gegenteil, der Asist, von dem du sprichst, d. h. der in einer besonderen Anordnung von Strichen, manchmal in Streifen aufgeklebte Goldfilm, ist einer der überzeugendsten Beweise für die konkret metaphysische Bedeutung der Ikonenmalerei. Deshalb ist verständlich, daß sein – oberflächlich betrachtet – einförmiger Charakter sich entscheidend, und sei es in der Feinstruktur – beinahe histologisch –, mit dem ikonemalerischen Stil verändert: Dieses überaus feine Netz ist eine besonders ausdrucksvolle Krönung der ontologischen Beschaffenheit der Ikone.«

»Aber wozu denn in einer Darstellung das *Gold*, das keine Entsprechung hat, abgesehen vielleicht vom Gold in Form goldener Verzierungen? Ist denn nicht offenkundig, daß es aufgrund der Natur seines Glanzes inkommensurabel ist, daß es in keine Beziehung zu den Farben gebracht werden kann? Nicht ohne Grund hat doch nahezu die gesamte Malerei auf den Gebrauch von Gold verzichtet, selbst in Form der pulverisierten Goldfarbe, die den übrigen Farben viel weniger

fremd ist. Schau: Selbst goldene, überhaupt metallische Gegenstände werden nicht mit Goldfarbe dargestellt, und in den seltenen Fällen, wo man sie in Gold ausführt, ist es meist abstoßend; die Goldbemalung liegt dann auf dem Bild wie ein zufällig angeklebtes Stück vergoldeter Oberfläche, so daß man es abwischen möchte.«

»Genau so ist es. Doch durch deinen Hinweis wird dieses im Repertoire der ikonenmalerischen Überlieferung obligatorische Verfahren – beim Asist und in anderen Fällen der Verwendung von Gold (aber nur in der Ikonenmalerei, namentlich dort, nicht generell in der Malerei) – nur erklärt, keineswegs verworfen. Übrigens bedurfte es, als ich die Berechtigung deiner Überlegungen zugab, einer kleinen Korrektur des oben Gesagten: Außer Gold ist in der Ikonenmalerei – extrem selten freilich – bei der Razdelka und in einigen anderen Fällen auch *Silber* verwendet worden. Aber Silber war unüblich. Mit dieser Tatsache aus der Geschichte der Technik der Ikonenmalerei ist zu beginnen. Du mußt bedenken, daß Silber gegen die Tradition der Ikonenmalerei in die Ikone eingebracht wurde; es verdient Aufmerksamkeit, daß eine ungewöhnlich elegante, datierte Ikone von unzweifelhaft höfischem Ursprung neben Gold auch Silber zeigt, doch ist der Eindruck eher der von raffiniertem Luxus, um so mehr, als die silberne Razdelka auf das Schultertuch der Gottesmutter aufgetragen ist, wo kein Asist hingehört, und gegen dessen symbolische Bedeutung. Man muß hier von einem maßlosen Eifer entweder des Auftraggebers oder des Ausführenden bei der Ausstattung einer Geschenkikone ausgehen, die höchstwahrscheinlich für eine Hochzeit bestimmt war. Die Anleitungen und Handbücher der Ikonenmalerei sehen jedenfalls kein Silber auf der Ikone vor, nicht einmal ausnahmsweise, während Gold in der sozusagen kanonischen Ikone obligatorisch ist. Freilich ist gerade Silber (anders als Gold, wie du richtig bemerkt hast) nicht ganz so inkommensurabel und

den Farben unvergleichbar, es hat eine gewisse Verwandtschaft mit Blaugrau und partiell mit Weiß.

Dazu kommt: In der Ikonenmalerei der Blütezeit, in der vollkommenen Ikonenmalerei, war nur Blattgold erlaubt, d. h. Gold, das den vollen Metallglanz entfaltet und ganz anders geartet ist als Farbe; aber in dem Maß, wie in die Ikonenmalerei das naturalistische Element eindrang, das Element dieser Welt, wurde das Blattgold durch angerührtes Gold ersetzt, d. h. durch Gold, das als feinstes Pulver matt ist und der Farbe näherkommt.

Und ferner: Du sagst, goldene und allgemein metallische Gegenstände werden in der Malerei nicht mit Gold gemalt. Aber kennst du tatsächlich in der Ikonenmalerei auch nur ein einziges Beispiel dafür, daß Gold durch Gold oder allgemein Metall durch Metall dargestellt wird? Nicht wahr, wenn Gold überhaupt zugelassen ist, warum dann nicht zum ›Erschließen‹, d. h. zum Bedecken einer Oberfläche, zur Darstellung eines Gegenstands, der in der Natur metallischen Glanz hat – und sei es, daß man zur Abmilderung angerührtes Gold zuließe?«

»Du bestätigst meinen Gedanken also *zusätzlich*: Folglich wird Metall nicht dort angewendet, *wo* es etwas darstellen könnte, und es wird nicht so angewendet, *wie* – d. h. in welcher Form – ihm das Verschmelzen mit den Farben erleichtert würde. Folglich stellt das Gold auf der Ikone tatsächlich nichts dar, und der Ikonenmaler trägt gleichsam Sorge, bei einem weniger sensiblen Betrachter den umgekehrten Eindruck und den Gedanken an etwas Abstoßendes zu verhindern. Es erweist sich, daß der Ikonenmaler oder genauer: die Tradition der Ikonenmalerei auf jede Ikone in großen Buchstaben meine ursprüngliche These schreibt: ›Möge der Betrachter nicht danach forschen, was das Gold darstellt: Gold ist ungegenständlich.‹«

»Es ist beinahe so, aber ›beinahe so‹ hat in solchen Fällen dasselbe Gewicht wie ›es ist überhaupt nicht so‹. Die Aufgabe

der Ikonenmalerei besteht darin, das Gold in angemessener Entfernung von den Farben zu halten und dadurch, daß sie seinen metallischen Glanz in vollem Maß offenbart, die Unvergleichbarkeit von Gold und Farbe so zuzuspitzen, daß kein Zweifel mehr aufkommen kann. Die gelungene Ikone erreicht dies; in ihrem Gold ist keine Spur von Trübung, Stofflichkeit, Verschmutzung. Dieses Gold ist reines, unvermisches *Licht*, und man wird es nicht in die Reihe der Farben einordnen, bei denen man wahrnimmt, daß sie Licht reflektieren: Farben und Gold gelten visuell als verschiedenen Seinsbereichen zugehörig.

Gold hat keine Farbe, obwohl es durchaus einen Ton hat. Es ist abstrahiert, es ist in einem bestimmten Sinn dem Strich der Gravüre analog, steht aber in einer polaren Spannung zu ihm. Ein weißer Strich in der Gravüre ist *weiß*, er ist nicht abstrahiert und stellt sich in die Reihe der anderen Farben; deshalb kann er nicht als Positiv gelten, wie es einem abstrakten Negativ tatsächlich entspricht – dem schwarzen Strich. Das Positiv des letzteren ist der goldene Asist, das reine Licht, im Gegensatz zu dessen einfacher Abwesenheit, dem Netz der Striche in der Gravüre. Das eine wie das andere ist abstrakt, d. h. nichtsinnlich, völlig von Psychologismus gereinigt, und gehört folglich in die Sphäre der Vernunft. Doch ungeachtet der tiefreichenden Entsprechung der beiden Netze von Strichen, des schwarzen der Gravüre und des goldenen der Ikone, trennt sie der Abgrund, der zwischen ›Nein‹ und ›Ja‹ liegt: Der goldene Strich ist Anwesenheit der Realität, der Strich der Gravüre ihre Abwesenheit. «

»Aber was für eine Realität, d. h. nicht welche selbständige, sondern welche *darstellende* Realität kann der Asist sein, sofern das Gold (und das räumst du ein) keine Entsprechung hat? «

»Ich habe doch nicht gesagt, daß das Gold *keine* Entsprechung hat. Es ging ja, du erinnerst dich, um die Inkommen-

surabilität von Gold und Farben; folglich beschränkt sich der Bereich dessen, was dem Gold nicht entspricht, gerade auf das, was der Farbe entspricht. Aber das, was nicht der Farbe entspräche, muß verständlicherweise in sich ein anderes Darstellungsmittel suchen als das Licht. Wenn das Weltverständnis naturalistisch ist und aller Inhalt der Erfahrung als homogen, sinnlich angesehen wird, so wird eine Zweiteilung der Darstellungsmittel verurteilt und als schreiende Lüge abgelehnt: Wenn die Welt nur sichtbare Welt ist, muß auch das Darstellungsmittel in sich gleichförmig und ebenfalls sinnlich sein. Das gilt für die westliche Malerei, die ihrem Wesen gemäß das Übersinnliche aus ihrer Erfahrung ausschließt und deshalb nicht nur das Gold als Darstellungsmittel aussondert, sondern auch vor ihm zurückschreckt, weil das Gold die Einheit des geistigen Stils des Bildes zerstört. Wenn es dennoch eingebracht wird, so in grob-materialistischer Weise, als nackte Metall-Imitation, und dann sieht es aus wie aufgeklebte Zeitungsfetzen und Fotografien oder die auf Bilder linker Richtungen der jüngsten Vergangenheit aufgenagelten Sardinenbüchsen. In solchen Fällen kann das Gold nicht als Darstellungsmittel angesehen werden und ist im Bildinventar lediglich *Ding* in seiner natürlichen Beschaffenheit. «

»Du gehst also davon aus, daß das Gold des Asist, analog dem Strich der Gravüre, die Aufgabe hat, das Dargestellte unter Umgehung seines anschaulichen Vorhandenseins zu rekonstruieren, daß es die *Form* des Seins der dargestellten Wirklichkeit übermitteln will?«

»Wir leiden nicht an dem protestantisch-kantschen Hochmut, der von Gott nur deshalb nicht den vollen Saft und das Leben der Welt annehmen will, weil sie uns *gegeben*, geschenkt ist, geschaffen für uns, nicht von uns. Und wozu sollten wir die Welt rational rekonstruieren in dem Aspekt (selbst wenn das möglich wäre), der durch die Gnade Gottes mit

unseren körperlichen Organen geschaut, d. h. mit der ganzen Fülle unseres Wesens wahrgenommen wird? In dieser Hinsicht leugnen wir nicht die Wahrheit der Farben, die katholische Wahrheit, obwohl bei geistiger Nüchternheit die Farben sich selbst vergeistigen und, das Irdische verlassend, Edelsteinen immer ähnlicher werden: verdichteten Planetenstrahlen. Aber es gibt nicht nur eine sichtbare Welt – und sei es für den vergeistigten Blick –, sondern auch eine unsichtbare, die Göttliche Gnade, die wie geschmolzenes Metall in vergöttlichter Realität dahinströmt. Diese Welt ist der Sinnlichkeit unzugänglich, sie wird mit dem Geist erfaßt (wir gebrauchen dieses Wort natürlich in seiner uralten, kirchlichen Bedeutung). In diesem Sinne könnte man von der Konstruktion oder Rekonstruktion einer geistigen Realität sprechen. Es gibt jedoch einen schroffen Gegensatz zwischen dieser Rekonstruktion und derjenigen des Protestantismus. Auf der Ikone wird, wie generell in der kirchlichen Kultur, konstruiert, was der sinnlichen Erfahrung nicht gegeben ist und was wir uns folglich, wenn auch schematisch, anschaulich vorstellen müssen, während die protestantische Kultur, die die unsichtbare Welt nicht einmal erwähnt, das dem Menschen in direkter Erfahrung Gegebene in ein Schema verwandelt; wir ergänzen notwendigerweise die Erkenntnis der unsichtbaren Welt, fügen teils das Wissen der sichtbaren Welt hinzu, während in der protestantischen Kultur der Mensch sich nach Kräften müht, aus *sich selbst* hervorzubringen, was ohnehin vor seinen Augen ist. Und zudem wird diese kirchliche Konstruktion nicht ohne geistige Realität verwirklicht – in der Konstruktion verströmt das Licht selbst, d. h. die geistige Realität in der Natur. Gold, Metall, Sonne haben ja deswegen keine Farbe, weil sie nahezu identisch sind mit dem Sonnenlicht. Das ist der Grund, warum der Hinweis von V. M. Vasnecov, den ich wiederholt von ihm hörte, daß man den Himmel mit keiner Farbe, sondern nur mit Gold darstellen dürfe,

eine tiefe Wahrheit enthält. Je mehr man sich in den Himmel versenkt, besonders im Umkreis der Sonne, desto mehr festigt sich der Gedanke, daß nicht helles Blau sein charakteristisches Merkmal ist, sondern das strahlende Licht, die Sättigung des Raums mit Licht, und daß diese Lichttiefe nur mit Gold wiedergegeben werden kann; Farbe kommt einem dagegen schmutzig, flach, undurchsichtig vor. Aus reinstem Licht also konstruiert der Ikonenmaler, aber er konstruiert nicht, was ihm zufällig begegnet, sondern nur das Unsichtbare, geistig Erfassbare, das in unserem Erfahrungsbestand – wenn auch nicht sinnlich – Anwesende, das in der Darstellung deswegen grundsätzlich von Darstellungen des Sinnlichen getrennt werden muß. Und analog dazu geschieht es auch in anderen Zweigen der kirchlichen Kultur, insbesondere in der Weltanschauung, wo sich das Dogma als goldene Formel der unsichtbaren Welt mit den farbigen Formeln der sichtbaren Welt, die der Wissenschaft und der Philosophie angehören, vereint, aber nicht vermischt. Im Gegensatz dazu wollen sowohl das protestantische Denken als auch die protestantische Graphik die wahre Realität nicht aus dem Licht konstruieren, sondern aus der Abwesenheit der Realität, aus Finsternis, aus Nichts (es mag genügen, an die Cohen-Schule zu erinnern).«

»Folglich nimmst du an, daß durch die Razdelka, durch die goldenen Striche des Asist die Metaphysik des auf der Darstellung Abgeteilten gegeben wird? Der ontologische Bau der Kleidung, wenn Kleider, Bücher, Sessel, Sockel u. ä. abgeteilt werden? Ich verstehe dich so, daß du in den Linien der Razdelka unsichtbare, aber irgendwie durch uns erkennbare und dann zu einem sinnlichen Bild sich entfaltende Urkräfte siehst, die durch ihre Wechselwirkung das ontologische Skelett des Dings bilden. Dann könnte man tatsächlich von der Razdelka als von den Kraftlinien des Feldes sprechen, das das Ding formt. Insofern könnten dies mit dem Geist erfassbare,

aber sinnlich dem Sehvermögen nicht zugängliche Druck- und Zuglinien sein; speziell auf der Kleidung könnten dann die Linien der Razdelka ein System potentieller Falten zeigen, d. h. von Linien, entlang denen das Gewebe der Kleidung Falten werfen würde, wenn für eine Faltenbildung Raum wäre.«

»Kraftlinien, Kraftfeld – das ist treffend und in einem bestimmten Sinn richtig. In der Tat, verlangte man von einem Künstler, einen Magneten darzustellen, und begnügte er sich mit der Wiedergabe des Sichtbaren (ich spreche jetzt natürlich vom Sichtbaren und Unsichtbaren nicht im höchsten dogmatischen Sinn, sondern mehr lebensweltlich und grob), so würde er nicht einen Magnet, sondern ein Stück Stahl darstellen; das Wesentliche am Magneten, das Kraftfeld, käme, weil unsichtbar, nicht zur Darstellung, es würde nicht einmal darauf hingewiesen, obwohl es in unserer Vorstellung von einem Magneten zweifellos präsent ist. Nicht nur das: Wenn wir vom Magneten sprechen, verstehen wir darunter ein Kraftfeld, zu dem wir uns in Gedanken ein Stück Stahl vorstellen, nicht umgekehrt ein Stück Stahl und sekundär die mit ihm verknüpften Kräfte. Wenn aber der Künstler andererseits unter Benutzung beispielsweise eines Lehrbuchs der Physik auch das Kraftfeld als ein Ding zeichnen würde, visuell dem eigentlichen Magneten, dem Stahl gleichrangig, so würde er in der Darstellung Ding und Kraft, Sichtbares und Unsichtbares vermischen und erstens die Unwahrheit über das Ding sagen, zweitens die Kraft der ihr eigenen Natur berauben, der Fähigkeit zu wirken, sowie der Unsichtbarkeit: das ergäbe in der Darstellung zwei Dinge, aber keinen Magneten. Es ist klar, daß in der Darstellung eines Magneten Feld und Stahl wiedergegeben werden müssen, jedoch so, daß die Wiedergabe des einen und die Wiedergabe des anderen inkommensurabel und auf unterschiedliche Ebenen bezogen bleiben. Dabei muß der Stahl durch *Farbe* wiedergegeben werden, das

Kraftfeld *abstrakt*, damit nicht eine eigentlich unmögliche Motivierung dafür erforderlich wird, warum das Kraftfeld gerade durch diese Farbe vertreten wird und nicht durch eine andere. Ich möchte es nicht übernehmen, einem Künstler zu zeigen, wie denn eine solche unvermischte Vereinigung zweier Ebenen zu bewerkstelligen wäre, aber ich bin der festen Überzeugung, daß die darstellende Kunst dazu in der Lage ist. Im Extrem aber ist eine solch unvermischte Vereinigung die Darstellung der unsichtbaren Seite des Sichtbaren, der ›unsichtbaren‹ im höchsten und letzten Wortsinn, d. h. der *Göttlichen* Energie, die durchdringt, was dem Auge sichtbar ist. Das eigentlich Unsichtbare, diese Energie, ist ja die mächtigste Kraft, wenn du so willst, das wirklichste Kraftfeld. Aber in dem Maß, wie die Unsichtbarkeit der Kraft *Gottes* die Unsichtbarkeit der Magnetkraft übertrifft, d. h. in dem Maß, wie jene in ontologischer Hinsicht dieser unendlich überlegen ist, übertrifft sie alle irdischen Kräfte in ihrer Wirksamkeit. Gleichnishaft kann man sagen: Die Form des Sichtbaren wird durch diese unsichtbaren Linien und Wege des Göttlichen Lichts gebildet. «

»Mir scheint aber, du wolltest über mein ›nicht so‹ sprechen, sprichst jedoch über das ›so‹. «

»Nicht ganz, denn du meinstest unmittelbar das Kraftfeld, fast naturalistisch, fast physisch, während ich das Kraftfeld als Bild benutze und nicht über die natürlichen formbildenden Kräfte der Realität spreche, und lägen sie noch so tief in der Natur der entsprechenden Realität, sondern über Göttliche Kräfte... «

»Aber ist denn nicht jede Kraft Göttlich, da von Gott eingesetzt? «

»Jede ist es in einem bestimmten Sinn; aber in einem bestimmten Sinn unterscheiden wir auch die eigentlich Göttlichen Kräfte, die unmittelbar die Kräfte Gottes sind. Übrigens muß hier nicht über eine wesenhafte Unterscheidung disku-

tiert werden, weil schon die Fragestellung des Kultus diese Unterscheidung voraussetzt und ohne eine solche Unterscheidung die Frage gar nicht erst auftreten kann. Ähnlich wie es eine Offenbarung der Natur oder eine Offenbarung Gottes in der Natur gibt, aber auch die Offenbarung Gottes in einem unmittelbaren Sinn, so gibt es auch die Kraft Gottes – obwohl jede Kraft von Gott kommt – in einer *besonderen* Bedeutung. Ich wollte dir auch darin widersprechen, daß die Razdelka durch das Gold auf den Ikonen nicht den metaphysischen Bau der natürlichen Ordnung ausdrückt, obwohl auch er göttlich ist – vielmehr gehört sie zur unmittelbaren Manifestation der Energie Gottes. Du mußt beachten: Durch das Gold auf den Ikonen wird nicht irgendetwas Beliebigen abgeteilt, sondern nur, was eine direkte Beziehung zur Kraft Gottes hat – nicht zu einer metaphysischen, nicht einmal zu einer geheiligt-metaphysischen, sondern zu einer solchen Realität, die sich auf die unmittelbare Erscheinung der Gnade Gottes bezieht.

Wenn wir die seltenen – zufälligen und willkürlichen – Abweichungen von der kirchlichen Überlieferung außer acht lassen, so wird der Asist hauptsächlich auf die Kleidung des *Erlösers* (als Kind oder Erwachsener) aufgetragen, ferner auf die Darstellung des *Evangeliums* sowohl in der Hand des Erlösers wie der Heiligen, auf den *Thron* des Erlösers, auf die *Sessel* der Engel in der Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit, auf die *Sockel* des Erlösers und der Engel, wenn sie die Heilige Dreifaltigkeit darstellen; selten taucht er auf antiken Ikonen auf, d. h. nur auf solchen, die von höchster geistiger Bedeutung sind, außerdem selten beispielsweise auf dem Altar. Jedenfalls bezieht sich das Gold eindeutig auf das geistige Gold – das himmlische Licht Gottes.

Auf den späten Ikonen ist Gold, jedoch angerührtes und farbähnliches Gold, für die Aufhellung der Kleider der Heiligen und anderer Dinge zugelassen; aber auch hier bezeichnet es

den Abglanz der himmlischen Gnade, obwohl es in dogmatischer Hinsicht und aufgrund der ikonenmalerischen Tradition als zweifelhaft gilt, ob ein persönliches Merkmal Gottes, selbst in abgeschwächter Form, auf den Heiligen übertragen werden kann. Der Asist, die entschiedenste Anwendung des Goldes, ist also Ausdruck nicht allgemein einer Kräfteontologie, sondern einer Ontologie Göttlicher Kräfte, der übersinnlichen Form, die das Sichtbare durchdringt. Brokat, besonders antiker, aus einzelnen Goldfäden gewebter Brokat, ist seiner geistigen Bedeutung nach das materielle Bild dieser Durchdringung des gereinigten Körpers der Welt mit dem Göttlichen Licht...«

»Durch meine Fragen habe ich unser Gespräch doch auf einen Seitenpfad gelenkt und möchte deshalb, da ich eine gewisse Verwirrung verschuldet habe, die unangenehme Pflicht auf mich nehmen, uns zur Ordnung zu rufen. Was gerade gesagt wurde, bezieht sich auf ein Detail der ikonenmalerischen Technik, es ging aber darum, den allgemeinen Verlauf des Malens einer Ikone als Ausdruck kirchlicher Kultur zu begreifen. Nach den Erläuterungen zur katholischen Malerei und zur protestantischen Gravüre läßt sich natürlich eine bestimmte geistige Ordnung auch in der Technik der Ikonenmalerei vorhersehen, die irgendwie mit der kirchlichen Kultur verknüpft ist; es wäre aber überzeugender, käme diese Verknüpfung bereits im Malprozeß der Ikone zum Vorschein. Hältst du das für möglich?«

»Selbstverständlich. Und zum Beweis dafür, daß die Verfahren der Ikonenmalerei nicht zufällig sind, erlaube mir den Hinweis, daß wir sie im Verlauf der *gesamten* Kirchengeschichte antreffen und daß die kirchliche Kunst die Überlieferung der Techniken der Ikonenmalerei, die ins tiefste Altertum zurückreichen, treu gehütet hat. In diesen Darstellungsverfahren sehe ich eindeutig die Grundlagen einer menschheitlichen Metaphysik und einer menschheitlichen Gnoseo-

logie, die natürliche Art, die Welt zu sehen und zu verstehen, im Gegensatz zur künstlichen westlichen, wie sie in den Verfahren der westlichen Kunst zum Ausdruck kommt. Nimm die Zeugnisse aus dem 5. und 6. Jahrhundert, die eindeutig beweisen, daß die damaligen und die spätesten Verfahren der traditionellen Ikonenmalerei identisch sind. In der Erörterung der urbildlichen Bedeutung des Zugs der Juden durch das Rote Meer kommt dem heiligen Johannes Chrysostomus die Idee, die Begriffe des Bildes – *τύπος* – und der Wahrheit – *ἀλήθεια* – zu vergleichen, d. h. die Abbilder der Wirklichkeit und die Wirklichkeit selbst. »Aber was sagst du, dies (d. h. der Zug durch das Rote Meer) konnte das Urbild des Wahren (d. h. der Taufe) sein? Wenn du erfährst, was Bild ist und was Wahrheit, werde ich dir auch dafür eine Erklärung geben.

Was ist denn Schatten und was Wahrheit? Wir wollen über die Darstellung sprechen, die die Maler malen (wir merken an, daß gute Ikonenmaler sowohl bei uns als auch in Griechenland »Lebensschreiber«, Sographen oder Isographen genannt wurden). Du hast häufig gesehen, wie auf die Darstellung des Kaisers, die mit dunkler (*κυάνεος* – eigentlich dunkelblauer, der Farbe des Nachthimmels) Farbe gemalt ist, der Ikonenmaler anschließend weiße Linien aufträgt (*γραμμή*) und damit den Kaiser darstellt, den Kaiserthron, Pferde, vor ihm stehende Menschen, Lanzenträger, gefesselte und zu Boden geworfene Feinde. Wenn du aber diese Umrisse auf einmal siehst, erkennst und verstehst du nicht alles; aber daß ein Mensch gezeichnet wird und ein Pferd, ist nicht klar...«

»Ja, in der Tat, dies klingt wie eine Beschreibung der Verfahren der Ikonenmalerei des 15. und späterer Jahrhunderte. Aber woran zeigt sich in diesen Verfahren die Besonderheit des kirchlichen Weltgefühls?«

»Vor allem in der Wahl der Darstellungsfläche: Die schwanke Oberfläche der Leinwand, die die Ikone im Prozeß des Ikonenmalens den nachgiebigen Phänomenen der bedingten

Wirklichkeit angleichen würde, paßt nicht zur kirchlichen Ontologie; noch weniger paßt das ephemere Papier, das den Kupferstich etwas im Scherz überwundenen extrem Festem angleicht. In der Malerei wird die Darstellungsfläche zu etwas Bedingtem herabgesetzt, in der Gravüre maßen sich Verstand und Hand des Künstlers einen Aufschwung in die Sphäre des Unbedingten an. Die kirchliche Kunst sucht sich eine extrem stabile Oberfläche, und zwar eine, die nicht »so tut, als ob«, sondern tatsächlich fest und unbeweglich ist. Die Darstellung muß ein Moment enthalten, das dieser Festigkeit gleichkommt, ihr an Stärke gleicht und folglich in der Lage ist, unmittelbar dem kirchlichen Bewußtsein anzugehören, nicht aber einzelnen Personen, zudem ein Moment fließender, individuell schöpferischer, weiblicher Empfänglichkeit.«

»Wenn ich dich richtig verstehe, siehst du in der westlichen Kunst eine Aufsplitterung der Ikonenmalerei, wobei bestimmte Aspekte einseitig in der katholischen Malerei verwirklicht wurden und andere in der protestantischen Gravüre. Was die Darstellungsfläche betrifft, verwirklicht die Ikonenmalerei anscheinend tatsächlich die Präentionen der Gravüre: Hinsichtlich der Fläche, willst du sagen, ist die Ikonenmalerei das, wofür die Gravüre sich ausgeben will, und ist es sogar in hervorragendem Maß. Eine solche Oberfläche stellt die Wand dar, die Wand aus Stein – das Symbol ontologischer Unerschütterlichkeit. In dieser Hinsicht ist die Wandmalerei – sie entspricht ja der aufgestellten Forderung, doch wird die Ikone nicht immer, nicht einmal überwiegend, auf eine Wand gemalt...«

»Aber worauf denn?«

»Das ist doch klar, auf ein Brett.«

»Nein, weil der Ikonenmaler zu allererst Sorge trägt, aus dem Brett eine Wand zu machen. Erwinnere dich: Die erste Folge von Verrichtungen beim Ikonenmalen, die sogenannte *Vorbereitung des Bretts*, führt in ihrer Gesamtheit zur *Grundie-*

rung. Das sorgfältig ausgewählte, gut durchgetrocknete Brett, das auf der Vorderseite eine von einem Rahmen, den *Rändern*, umgebene Vertiefung hat, das *Kästchen*, wird gegen mögliches Verziehen durch querlaufende *Einschubleisten* gesichert. Man grundiert das Brett in sieben aufeinanderfolgenden Arbeitsgängen: Zunächst *ritz*t man die Vorderseite kreuzweise mit einem spitzen Gegenstand, einer Ahle oder einem Nagel, dann leimt man sie mit gut gekochtem flüssigem Leim ab, anschließend, wenn sie gut durchgetrocknet ist, klebt man das *Gewebe* auf, d. h. Leinwand oder Mull, einen locker gewebten Hanfstoff, zu welchem Zweck die Tafel nun mit dickerem Leim bestrichen wird; das gut geglättete Gewebe wird erneut mit Leim überzogen. Nach 24 Stunden wird das Brett *geweißt*, *Weißer* wird aufgetragen – eine gut vermischte Flüssigkeit aus Leim und Kreide. Wenn der Weißer getrocknet ist, wird das Brett im Verlauf von drei bis vier Tagen grundiert, wobei die Grundierung sechs- bis siebenmal durchgeführt wird; der Grund besteht aus Weißer, dem kochend heißes Wasser, etwas Firnis, d. h. gekochtes Öl, sowie Kreide zugefügt werden; der Grund wird mit der *Gremitka* auf die Tafel aufgetragen, das ist ein breiter Spachtel, und nach jeder Grundierung muß das Brett gut durchtrocknen. Dann kommt das *Polieren* der fertig grundierten Oberfläche, d. h. das Schleifen mit einem feuchten Bimsstein in mehreren Arbeitsgängen, zwischen denen der Grund trocknen muß, und schließlich der *Trockenschliff* mit einem trockenen Stück Bimsstein sowie die Schlußbearbeitung der Oberfläche mit *Schachtelhalm* oder heute mit feinem Schmirgelpapier (Glaspapier). Erst jetzt ist die Darstellungsfläche der Ikone fertig. Es ist klar, sie ist nichts anderes als eine Wand, genauer eine Wandnische, nur daß in dem Ikonenbrett die vollkommenen Eigenschaften der Wand konzentriert versammelt sind: Die Oberfläche ist aufgrund ihrer weißen Farbe, der Feinheit der Struktur, der Homogenität u. ä. die Essenz einer Wand, und

deshalb ermöglicht sie in vollkommener Weise die Gattung der Malerei, die als die edelste gilt – die Wandmalerei. Die Ikonenmalerei ist historisch gesehen aus der Technik der Wandmalerei entstanden und ist dem Wesen nach ihr eigentliches Leben, befreit von den äußeren Abhängigkeiten der Wandmalerei, von zufälligen architektonischen und anderen Einschränkungen.«

»Wenn es sich so verhält, wirst du gewiß das gängige Verfahren der Wandmaler, die Zeichnung mit einer Spitze auf die Wandoberfläche aufzutragen, sie eigentlich herauszukratzen, als ein Moment der Gravüre in der kirchlichen Kunst deuten wollen. Natürlich ist dieses Auskratzen der Konturen in der Wandmalerei Gravüre, aber was entspricht ihr in der meta-physisch verdichteten Wandmalerei?«

»Ja, die Ikonenmalerei beginnt mit eben einer solchen Gravüre; zunächst überträgt der Ikonenmaler mit Kohle oder Bleistift die Vorzeichnung der Darstellung, d. h. die kirchlich tradierten Konturen, und dann wird das Gezeichnete mit der Grafja eingeritzt, d. h. mit einer Nadel eingraviert, die am Ende eines kleinen Stocks angebracht ist; schon das Wort γράφω heißt ja ›ich schneide‹, ›ich ritze‹, ›ich kratze‹, ›ich graviere‹; γραφίς ist die Gravürenadel. Diese Grafja ist ein altes, sehr altes Instrument, dessen Spuren sich in den Zeiten verlieren – wahrscheinlich ist sie in der einen oder anderen Form das erste Werkzeug der darstellenden Kunst überhaupt. Die Umrisszeichnung in dieser Weise anzuzeichnen, gilt bei den Ikonenmalern als verantwortungsvollster Teil der Arbeit, besonders hinsichtlich der Falten: Die Vorzeichnung anzeichnen heißt ja, der betenden Menge das Zeugnis einer anderen Welt zu übermitteln, und die geringste Veränderung der Linien, auch die feinste Veränderung ihres Charakters würde diesem abstrakten Schema einen anderen Stil, eine andere geistige Struktur geben. Der Anzeichner fühlt sich verantwortlich für die Ganzheit der ikonemalerischen Überlie-

ferung, d. h. für die Richtigkeit des ontologischen Zeugnisses, und dies in seiner allgemeinsten Formel. Die Umrisszeichnung ist kenntlich gemacht, aber das ist noch reine Abstraktion, ein Werk der Tastsphäre. Im weiteren Verlauf muß dieses Schema Anschaulichkeit erhalten, es muß sichtbar werden, und das angezeichnete Brett kommt vom Anzeichner in die Hände der verschiedenen Meister...«

»Verschiedener – das gilt offensichtlich für die *handwerkliche* Ausführung, für die Massenproduktion. Wenn es sich so verhält, dann hat das mit dem Wesen der Ikone als Kunstwerk nichts zu tun.«

»Du berührst sehr wesentliche Fragen, und zu deinem Zweifel sind einige Worte zu sagen. Vor allem: Eine Ikone ist kein Kunstwerk autarker Kunst, sondern ein Zeugniswerk, das neben vielem anderen auch der Kunst bedarf. Das also, was du abschätzig Massenproduktion schimpfst, gehört gleichfalls zum Wesen der Ikone, denn das Zeugnis soll in jedes Haus eindringen, in jede Familie, soll wahrhaft volkstümlich werden, soll im dichtesten Gewühl des Alltagslebens vom Himmelreich künden. Zur Technik des Ikonenmalens gehört wesentlich auch schnelle Arbeit – Ikonen von übertrieben feiner Malweise, z. B. die Stroganovschen Ikonen, sind charakteristisch für ein Jahrhundert, das das Heiligste zu einem Gegenstand des Luxus, der Eitelkeit und der Sammelleidenenschaft machte.

Weiter nun über die speziellen Tätigkeiten der Ikonenmeister; auch sie sind nicht nur aus äußeren Gründen festgelegt. Die Ikone, selbst die urbildliche, ist niemals als Produkt einzelten Schaffens gedacht worden, sie ist wesensgemäß gemeinschaftliches Werk der Kirche, und selbst wenn sie aus diesen oder jenen Gründen von Anfang bis Ende von *einem* Meister gemalt worden ist, so geht man doch von einer Art ideeller Teilnahme anderer Meister beim Malen aus: Die Liturgie etwa wird gemeinschaftlich zelebriert, wenn aber aus

irgendeinem Grund nur ein einziger Priester die Messe hält, so würde man ideell gleichwohl von der Teilnahme des Bischofs, der anderen Priester, der Diakone und anderer Diener ausgehen. Der Maler ist gelegentlich gezwungen, einen Teil seiner Arbeit anderen zu überlassen, es wird aber nicht bezweifelt, daß er individuell malt; der Ikonenmaler dagegen ist umgekehrt manchmal gezwungen, allein zu arbeiten, man geht aber unbedingt von einer gemeinschaftlichen Arbeit aus. Das Fehlen von Mitarbeitern ist ja wegen der Einheit der individuellen Eigenart berechtigt, bei der Ikone dagegen ist entscheidend, daß die gemeinschaftlich tradierte Wahrheit nicht getrübt wird; und wenn heimlich eingedrungene subjektive Auffassungen in der Ikone einander ausgleichen, wenn die Meister in den unwillkürlichen Abweichungen von der Objektivität sich gegenseitig korrigieren, so ist genau das erforderlich.

Daß die Umrißzeichnung dem Anzeichner, die Farbe anderen Meistern überlassen wird, erlaubt es letzteren, eine eigene Sensibilität zu entwickeln, ohne den Aspekt der Ikone zu schädigen, der speziell der Überlieferung treu sein muß. Aber auch der farbige Teil der Ikonenmalerei wird weiter aufgeteilt zwischen Ličniki und Doličniki. Das ist eine sehr tief sinnige Teilung – nach dem Prinzip des Innen und Außen, des ›Ich‹ und des ›Nicht-Ich‹, des menschlichen Gesichts als Ausdruck inneren Lebens und all dessen, was nicht Gesicht ist, d. h. was Bedingung des Erscheinens und des menschlichen Lebens ist, der ganzen Welt als für den Menschen geschaffene. In der Sprache der Ikonenmaler heißt das Gesicht Antlitz, und alles übrige, Körper, Kleider, Paläste oder architektonische Staffage, Bäume, Felsen u. ä. eingeschlossen, heißt Doličnoe. Ein bemerkenswertes Detail: zum Begriff des Antlitzes gehören die sekundären Ausdrucksorgane, die kleinen Gesichter unseres Wesens: Hände und Füße. Diese Aufteilung des ganzen Inhalts der Ikone in Ličnoe und Doličnoe muß als ältestes,

griechisch-antikes und urväterliches Verständnis des aus Mensch und Natur bestehenden Seins gesehen werden; nicht aufeinander reduzierbar, sind sie auch nicht voneinander zu trennen: Dies ist die ursprüngliche, paradiesische Harmonie von Innen und Außen. Demgegenüber gipfelt die sündhafte Aufsplitterung der Kreatur, die Wendung des Menschen gegen die Natur in der neueren Kunst in der Aufteilung der Malerei in Landschafts- und Porträtmalerei; in der Landschaftsmalerei wird der Mensch zunächst unterdrückt, dann zum Accessoire, und schließlich wird er ganz aus der Landschaft ausgeschlossen, während in der Porträtmalerei seine Umgebung kein eigenes Leben mehr lebt, lediglich zur Dekoration wird; später verschwindet auch der Körper aus dem Porträt – es bleibt ein von der ganzen Welt abstrahiertes Gesicht, dessen Ziel lediglich Expressivität ist. Im Gegensatz dazu wahrt die Ikone das Gleichgewicht der beiden Elemente, überläßt aber den ersten Rang dem Zaren und Bräutigam der Natur, der Person, und der ganzen Natur als dem Zarenreich und der Braut den zweiten Rang. Natürlich darf man auch in dieser Aufteilung der Arbeit des Ikonenmalens zwischen Ličnik und Doličnik nicht nur eine äußere Organisation der Arbeit sehen und dabei vergessen, daß eine solche Aufteilung die Möglichkeit bietet, die Polyphonie des Chorprinzips zum Ausdruck zu bringen. Über die anderen, gelegentlich gesondert ausgeführten Teile spezieller Arbeiten wie die des Grundierers, des Malers der Podrumjanka und des Firnisers, des Vergolders u. ä. will ich hier nicht weiter sprechen, obwohl auch diese speziellen Tätigkeiten nicht eines inneren Sinnes entbehren. «

»Offensichtlich muß doch – sowohl philosophisch als auch technisch gesehen – die Aufteilung in die Arbeit des Anzeichners und dessen, der mit Farbe umgeht, als grundlegend gelten. Aber wer ist für den Hintergrund der Ikone zuständig? «
»Das heißt für das *Licht*, in der Sprache der Ikonenmaler. Ich

möchte dich mit Nachdruck auf diesen bemerkenswerten Begriff aufmerksam machen: Die Ikone *wird auf Licht gemalt*, und darin ist, wie ich klarmachen möchte, die ganze Ontologie der Ikonenmalerei angesprochen. Das Licht *leuchtet golden*, wenn es der Ikonentradition entspricht, d. h. es ist Licht im eigentlichsten Sinn, reines Licht, nicht Farbe. Anders ausgedrückt: Alle Darstellungen entstehen in einem Meer goldener Gnade, umspült von Strömen Göttlichen Lichts. In seinem Schoße ›leben, weben und sind wir‹, nur das Licht ist der Raum wahrer Realität. Und daraus ist die Normativität des goldenen Lichts für die Ikone verständlich: Jegliche Farbe würde die Ikone der Erde annähern und ihre Vision schwächen. Und wenn die schöpferische Gnade Bedingung und Ursache aller Kreatur ist, so begreift man, daß auch auf der Ikone, wenn in abstrakter Form ihr Schema angegeben oder genauer gesagt: angedeutet ist, der Prozeß der Verkörperung mit der Goldbeschichtung des Lichts beginnt. Mit dem Gold der schöpferischen Gnade beginnt die Ikone und mit dem Gold der heiligen Gnade, d. h. mit der Razdelka, wird sie abgeschlossen. Das Malen einer Ikone, dieser anschaulichen Ontologie, wiederholt die grundlegenden Stufen der Göttlichen Schöpfung, vom Nichts, vom absoluten Nichts bis zum Neuen Jerusalem, der heiligen Kreatur. «

»Mir kam eine ähnliche Überlegung. Aber weißt du ... umgekehrt: Mir schien, daß die Kirchliche und die Platonische Ontologie dem Prozeß der Ikonenmalerei und partiell der antiken Malerei so außergewöhnlich nahe sind, daß diese Nähe unbedingt irgendwie erklärt werden muß. Und da ich weiß, daß der Platonismus generell am Kultus orientiert ist, daß seine Terminologie überwiegend die der Mysterien ist, daß seine Bilder initiatorischen Charakter haben und daß die Akademie auf die eine oder andere Art mit den Eleusinischen Mysterien verknüpft ist, vermeinte ich in den grundlegenden ontologischen Konstruktionen des antiken Idealismus eine

Übertragung des Schaffens irdischer Künstler auf den Himmel zu sehen. Ist nicht, will ich sagen, die Ontologie selbst nur eine theoretische Formulierung der Ikonenmalerei?«

»Wenn man von einer sehr tiefgreifenden inneren Verwandtschaft beider spricht, so stimmt das; aber du weißt ja, daß ich mich überhaupt nicht mit dem Gedanken anfreunden kann, unterschiedliche Tätigkeiten voneinander abzuleiten – es bestände für sie ja auch keine Notwendigkeit, sich als unterschiedlich darzustellen, wenn sie dies nicht tatsächlich wären, d. h. nicht auseinander, sondern aus einer gemeinsamen Wurzel entstanden wären. Mir scheint, daß sich sowohl in der theoretisch-begrifflichen Formulierung der Ikonenmalerei als auch im Malen mit Farben, dieser Spekulation in anschaulichen Bildern, ein und dieselbe geistige Wesenheit offenbart. Jedenfalls aber existiert ein solcher Parallelismus. Wenn auf der zukünftigen Ikone ein erstes Konkretum in Erscheinung tritt, das nach Wert und Chronologie erste goldene Licht, so erhalten auch die weißen Silhouetten der Darstellung der Ikone die erste Stufe der Konkretion; bis dahin waren sie lediglich abstrakte Möglichkeiten des Seins, nicht Potenzen im aristotelischen Sinn, sondern nur logische Schemen, Nichtsein im genauen Wortsinn (*τὸ μὴ εἶναι*).

Der westliche Rationalismus meint aus diesem Nichts ein Etwas und alles abzuleiten; die Ontologie des Ostens denkt darüber jedoch anders: *ex nihilo nihil*, und ein Etwas wird nur durch Seiendes geschaffen. Das goldene Licht des über den Qualitäten stehenden Seins bringt, wenn es die künftigen Silhouetten umgibt, diese zur Erscheinung und gibt dem abstrakten Nichts die Möglichkeit, in ein konkretes Nichts überzugehen, Potenz zu werden. Diese Potenzen sind schon nichts Abstraktes mehr, haben aber noch keine bestimmten Qualitäten, obwohl sie – jede von ihnen – die Möglichkeit nicht irgendeiner, sondern einer bestimmten Qualität sind. *Τὸ οὐκ ὄν* ist zu *τὸ μὴ ὄν* geworden. Technisch ausgedrückt

geht es darum, die inneren Konturräume mit Farbe zu füllen, so daß man anstelle des abstrakten Weiß eine schon konkrete oder genauer: eine Farbsilhouette erhält, die konkret zu werden beginnt. Dies ist freilich noch nicht Farbe im eigentlichen Wortsinn, es ist nur nicht Finsternis, ist beinahe Finsternis, ein erstes Erscheinen des Seins aus dem Nichts. Es ist die erste Manifestation einer Qualität, eine kaum von Licht erhellte Farbe. Bezogen auf das Doličnoe wird diese dunkle Farbe – jedesmal eine Schattierung der künftigen Farbe – als *Erschließen* bezeichnet: Der Doličnik erschließt die Kleidung und die übrigen Stellen des Doličnoe mit zusammenhängenden Flecken, im Spritz-Verfahren. Es ist ein sehr charakteristisches Detail, daß in der Ikonenmalerei der Pinselstrich nicht möglich ist, daß die Lasur nicht möglich ist und auch keine Halbtöne und Schatten vorkommen: Realität entsteht gradweise nach Maßgabe dessen, wie das Sein zur Erscheinung kommt, setzt sich aber nicht aus Teilen zusammen, wird nicht durch Ansetzen Stück für Stück oder Qualität für Qualität gebildet; hier besteht der tiefste Gegensatz zur Ölmalerei, wo sich die Darstellung Teil für Teil bildet und ausgearbeitet wird.

Nach dem Erschließen erfolgt die *Bemalung*, d. h. das Vertiefen der Kleiderfalten und anderer Details mit derselben Farbe wie beim Erschließen, in demselben Ton, jedoch stärker mit Licht gesättigt; jetzt wird das Innere der Konturen konkret, indem es die Abstraktheiten verläßt: Das schöpferische Wort hat die abstrakte Möglichkeit zur Erscheinung gebracht. Dann kommt das *Aufhellen* des Doličnoe, d. h. das Hervorholen der beleuchteten Oberflächen. Die Aufhellungen werden in drei Lagen mit Farbe aufgetragen, die mit Weiß gemischt ist, wobei die folgende Lage jeweils heller und dünner als die vorige ist; die dritte, dünnste und hellste Lage bezeichnet man gelegentlich als *Auffrischung*. Einer anderen Terminologie zufolge nennt man die ersten beiden Lagen Razdelka und die dritte die eigentliche Aufhellung. Der letzten Bear-

beitung der Kleidung und einiger anderer Teile des Doličnoe dient schließlich die Razdelka mit Gold, in der regelstrenge- ren Ikonenmalerei mit Inokop' auf Asist (Asist bezeichnet eigentlich eine besondere Leimmasse aus eingedicktem Bier); in der späteren Ikonenmalerei wird mit angerührtem Gold aufgehellt (das sog. Aufhellen *nach Federart*). Genauso wurden die Gebäude, die Berge mit den fersenartigen Spitzen, die schneckenförmigen Wolken, die Bäume u.ä. schichtweise aufgehellt; dabei wurden die Farben *im Schmelzverfahren* aufgetragen, flüssiger als auf den Kleidern, ganz im Gegensatz zu den Gesichtern, wo der Farbauftrag noch dichter ist als bei der Kleidung. Dadurch wird eine zwischen innerer Welt – Antlitz – und äußerer Welt – Natur – liegende Realitätsstufe der Kleider als Verknüpfung und vermittelndes Sein zwischen den zwei Polen der Kreatur – Mensch und Natur – festgesetzt. «

»Du erzählst vom Ikonenmalen, hast aber vergessen, etwas über die Hauptsache zu sagen – über die Antlitze und allgemein über das Ličnoe. Dabei beginnt die Malerei doch damit. «

»Ja, die Malerei. Aber die Ikonenmalerei endet damit. Doch bevor wir Schlußfolgerungen ziehen, wollen wir der größeren Klarheit halber die Stadien in Erinnerung rufen, in denen das Ličnoe gemalt wird. Im Grunde haben sie dieselbe Reihenfolge wie beim Malen des Doličnoe. Die erste, dem Erschließen entsprechende Stufe ist das *Sankirieren* der Ikone; dieser Arbeitsschritt legt in entscheidendem Maß den Grundcharakter der Ikone und ihren Stil fest. Sankir heißt der Grundfarbstoff für die Gesichtsschicht. Er ist nicht diese oder jene bestimmte Farbe, er ist die Potenz der künftigen Gesichtsfarbe; und da nun die Gesichtsfarbe von unendlicher Farbfülle ist und in verschiedene Richtungen hin gedeutet werden kann, war natürlich der Sankir unterschiedlicher Stile der Ikonenmalerei außerordentlich unterschiedlich nuanciert

und zusammengesetzt. Der byzantinische Sankir war grau-blau mit einer Indigo-Schattierung, der italo-kretische zimt-farben, in der russischen Ikonenmalerei des 14. und 15. Jahr-hunderts war er grün, dann wurde er dunkler, brauner, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde er tabakfarben usw.... Auch seine Zusammensetzung veränderte sich ent-sprechend: Der Sankir der zweiten Stroganov-Schule etwa bestand aus Umbra mit weißer Farbe, teilweise aus Ocker; nach der Anleitung des Panselinos ist er aus je einer Drachme weißer Farbe, Ocker und grüner Farbe, wie sie in der Wand-malerei benutzt wird, sowie einer Vierteldrachme schwarzer Farbe zusammengesetzt. Der heutige Sankir besteht aus ge-brannter Umbra, lichtem Ocker und ein wenig holländi-schem Ruß. Das sankirierte Gesicht ist sein konkretes Nichts. Wenn der Sankir getrocknet ist, werden die Konturen des Gesichts – äußere und innere – mit Farbe nachgezogen, d. h. aus der Abstraktion in die erste Stufe der Anschaulich-keit übersetzt, damit das Gesicht eine erste Gliederung erhält. Diese farbigen Linien werden als *Umschreibung* bezeichnet. Das Gesicht wird in Ikonen unterschiedlichen Stils mit un-terschiedlicher Farbe umschrieben. Je farbiger die Bemalung (dasselbe gilt auch für das Ausmalen des Doličnoe), desto weiter ist die Ikone vom Graphischen entfernt, desto weniger kommt das Gravüremoment in ihr zum Ausdruck, desto wei-ter ist sie folglich vom Rationalismus entfernt.

Im 14. Jahrhundert wird die Umschreibung nur an einigen Stellen und zudem mit hellroter Farbe durchgeführt, was kontrastierend das Grün des Sankirs hervorhebt. Dann wird die Umschreibung dunkler, sie wird dichter und zimt-farben, bleibt aber weich, malerisch, während dem Rationalismus des 16. Jahrhunderts die harte Umschreibung mit schwarzer Farbe entspricht, die wie mit der Feder gezogen, kupfer-stichartig wirkt. Im 17. Jahrhundert taucht neben der Um-schreibung die in Griechenland schon früher aufgekommene

Auslese auf, die freilich weniger hervortritt – eine Serie von Strichen in weißer Farbe entlang der Kontur, ähnlich den Schatten auf der Gravüre. Zu sagen wäre noch, daß Augen, Augenbrauen, Haare, Bart und Schnurrbärte mit einer sankirartigen, aber dunkleren Mischung überzogen werden, die *Reft'* genannt wird. Dann kommt die *Schmelze* der Gesichter, die dem Aufhellen im Doličnoe entspricht. Die hellen Stellen des Ličnoe – Stirn, Wangen, Nase – werden mit flüssiger Farbe im Inkarnatton bedeckt, die Ocker enthält; daher heißt dieser ganze Teil des Verfahrens das *Ockern*. Die Farbe dieses Okkerns unterliegt nach Zeit und Stil der Ikone großen Veränderungen: Rötlich schattiert im 14. Jahrhundert, nähert sie sich im 15. Jahrhundert einem zimtgetönten Orange an, gerät braun und gelb im 16. Jahrhundert, wird im 17. Jahrhundert rearchaisiert, zu rosa, im 18. Jahrhundert ist sie weiß, offensichtlich imitiert sie den Puder. Deshalb wären andere Bezeichnungen des Okkerns, die es nicht mit einer bestimmten Farbe verknüpfen, korrekter, nämlich *Inkarnat*, *Inkarnation*, in Wiedergabe des französischen und englischen Begriffs (*car-nation*); er wurde jedoch nicht in den Wortschatz des Ikonenmalens aufgenommen. Diese erste Ockerschicht wird mit einem flüssigen Gemisch untermalt, das zwischen Ocker und Sankir steht. Die Untermalung schwächt die scharfen Übergänge zwischen den Farben ab; und nun wird mit einer Mischung von Eisenmennige mit Ocker oder Zinnober die Podrumjanka des Gesichts ausgeführt. Dann wird die zweite Okkerschicht aufgetragen, ebenfalls im Schmelzverfahren; sie ist heller als die erste und bedeckt die erste Schmelze, die Podrumjanka, einen Teil der Untermalung. Dann wird an den hellsten Stellen eine dritte Schicht aufgetragen, gelegentlich als *Auffrischung* bezeichnet. Schließlich wird die Bemalung der Gesichtszüge wiederholt, die Haare werden nachgezogen, und an Stellen, die besonders betont sind – entweder hinsichtlich des Lichts oder strukturell –, werden mit weißer Farbe

feine Linien und schmale Streifen gezogen; jene heißen *Dvižki*, diese *Markierungen*; beide bisweilen auch *Kerben*. Auf neueren Ikonen wird eine weitere Abschwächung der Farbübergänge durch eine feine Weißschraffur erzielt – durch die *Auslese*, jedoch steht dieses Verfahren seiner Art nach außerhalb des Geistes der ikonemalerischen Technik, und seine Notwendigkeit zeigt die Unfähigkeit des Meisters, die richtige Schmelze zu geben. «

»Damit ist das Malen der Ikone wohl abgeschlossen?«

»Ja, wenn man die Seele der Ikone nicht mit einbezieht, die Aufschrift. Zwar ist der eigentliche Malvorgang abgeschlossen, nicht jedoch die Arbeit als ganze, denn die Ikone wird *gefirnißt*, d. h. mit einem speziell gekochten Pflanzenöl überzogen; und sowohl der Prozeß dieses Kochens als auch die Methode, nach der die Ikone mit dem Öl überzogen wird, sind verantwortungsvolle Angelegenheiten, die auch zu den Berufsgeheimnissen der Ikonenmaler gehören. Auf die eine oder andere Art zubereitet und aufgetragen, erhält der Firnis im Lauf der Zeit ein ganz unterschiedliches Aussehen. Es ist indessen ein großer Fehler heutiger Restauratoren, daß sie im Firnis nur ein technisches Mittel der Farbkonservierung sehen und ihn nicht als künstlerischen Faktor einbeziehen, der den Farben einen einheitlichen, gemeinsamen Ton verleiht und ihnen Tiefe gibt. Ich bin sicher, daß für eine Unterscheidung von Stilen auch die entsprechenden Firnisse charakteristisch sind. Insbesondere war wiederholt zu beobachten, wie die überragende künstlerische Bedeutung einer Ikone eindeutig verlorenging, nachdem der antike Firnis mit seiner goldglänzenden Wärme beseitigt und durch einen neuen farblosen Firnis ersetzt worden war: Die Ikone wirkte nun wie der Malgrund eines künftigen Werkes. «

»Gewiß muß auch der Beschlag der Ikone, d. h. Oklad, Riza, Nimben, Heiligenschein, Stirnband mit Perlen u. ä., als Teil des künstlerischen Ganzen der Ikone gelten?«

»In einigen Fällen, besonders wenn man heute eine Ikone mit einem Beschlag versieht, wird er vom Ikonenmaler berücksichtigt, er ist kein äußerlich der Ikone applizierter Luxus; auch Edelsteine können zweifellos Bestandteil dieses Ganzen werden. In vielen Fällen waren jedoch Oklad, Riza u.ä. nur äußerliche Verzierungen des Gegenstands, des Dings Ikone. Gold und Edelsteine sind zu starke Mittel der künstlerischen Symbolik, als daß zweitrangige Meister in der Lage wären, sie anzuwenden...«

»Wir haben die Ikone bis zur letzten Verzierung vollendet und über alle wesentlichen Schritte gesprochen, aber...«

»Du hast den Eindruck, daß wir etwas vergessen haben?«

»Urteile selbst: Einer der wichtigsten Unterrichtsgegenstände in der Malerei sind die Schatten; die Theoretiker der Malerei widmen gerade der Kunst und den Verfahren, Schatten anzulegen, wohl die meiste Aufmerksamkeit; die unterschiedliche Art der Schatten prägt ja ganz wesentlich den Stil der Künstler. So liegt es nahe, der Verwunderung Ausdruck zu geben, wieso wir über Ikonenmalerei diskutieren und das Wort Schatten kein einziges Mal auch nur erwähnt haben.«

»Wir haben das Wort keineswegs vergessen, vielmehr hat es in der Ikonenmalerei keinen Platz: Der Ikonenmaler beschäftigt sich nicht mit dieser finsternen Angelegenheit, er malt selbstverständlich keine Schatten.«

»Aber wie das? Die Bilder der Ikonenmaler stehen ja in Beziehung zu Gegenständen der Wirklichkeit, und folglich kommt der Ikonenmaler doch nicht umhin, auch die Schatten auf diesen Gegenständen irgendwie wiederzugeben.«

»Keineswegs, denn der Ikonenmaler stellt das *Sein* dar, ja, das *Heils-Sein*; Schatten dagegen ist nicht Sein, sondern einfache Abwesenheit des Seins, und diese darzustellen, d.h. als etwas Positives zu charakterisieren, als Präsenz, Anwesenheit des Seins, bedeutet eine fundamentale Entstellung der Ontologie. Wenn die Welt das Kunstwerk ihres Schöpfers und

künstlerisches Schaffen die Manifestation der Gottesebenbildlichkeit des Menschen ist, so wird man natürlich auch eine Parallele zwischen dem Schaffen nach dem Wesen und dem Schaffen nach dem Ebenbild erwarten. Man wird natürlich erwarten, daß die verschiedenen Phasen der menschlichsten und heiligsten Kunst die wichtigsten Stadien der metaphysischen Ontogenese der Dinge wiederholen. Auch in psychophysiologischer Hinsicht wäre es ja befremdlich, das darzustellen, worin man schlichtweg eine partielle *Abschwächung* oder sogar eine *totale Abwesenheit* bestimmter Eindrücke sehen muß. «

»Du kannst aber nicht leugnen, daß der Schatten in der Malerei *dargestellt* wird, besonders deutlich im Aquarell, wenn helle Stellen von Farbe unberührt bleiben, während in den Schatten Farbe aufgetragen wird. Das ist auch unvermeidlich, da der Künstler vom Licht zum Schatten kommt oder vom Beleuchteten zum Dunklen. Auch in metaphysischer Hinsicht kann es ja offensichtlich nicht anders sein: In der Ontologie gilt ebenso wie in der Erkenntnis: *omnis determinatio est negatio* – um eine Form herauszuarbeiten, um einem Gegenstand Individualität zu geben, determinatio, muß eine Fülle zurückgewiesen werden. Erkenntnis ist Analyse, Zerlegen, Abtrennen; wir erkennen ein Ding dadurch, daß wir wie mit der Schere seine Peripherie aus dem umgebenden Raum heraus schneiden. Auch der Maler geht nicht anders zu Werk. Meiner Meinung nach bleibt er, wenn er so verfährt, der Philosophie ganz und gar treu... «

»Der Philosophie der Renaissance. Alles, was du gesagt hast, würde ich wiederholen. Aber du vergißt, daß es auch eine umgekehrte Philosophie gibt und folglich auch eine ihr entsprechende Kunst geben muß. In der Tat, gäbe es die Ikonenmalerei nicht, *il faudrait l'inventer*. Aber sie existiert, und sie ist so alt wie die Menschheit. Der Ikonenmaler geht vom Dunklen zum Hellen, von der Finsternis zum Licht. Unsere

Erörterung der Technik des Ikonenmalens hatte ja gerade diese ihre Besonderheit im Blick: Ein abstraktes Schema, das umgebende Licht, das eine Silhouette hervorbringt – die Potenz der Darstellung und ihrer Farbe –, dann die schrittweise Manifestation des Bildes, seine Formung, seine Aufgliederung, die Modellierung seines Volumens mittels Durchhellung. Die fortschreitend aufgetragenen Schichten immer hellerer Farbe, die durch die Aufhellung, durch Dvižki und Markierungen abgeschlossen werden, schaffen in der Finsternis des Nichtseins ein Bild, und dieses Bild ist aus Licht. Der Maler will den Gegenstand als etwas an sich Reales und dem Licht Entgegengesetztes begreifen; durch seinen Kampf mit dem Licht, d. h. durch die Schatten, mit Hilfe der Schatten zeigt er sich dem Betrachter als Realität. Licht ist im Verständnis der Maler nur der Anlaß dafür, daß das Ding sich selbst zeigt. Im Gegensatz dazu gibt es für den Ikonenmaler keine Realität des Lichts selbst und dessen, was es erzeugt. Um zu der Individualität eines Dings zu kommen, ist es nicht notwendig, etwas zu negieren, ja, es ist nichts da, das man negieren könnte, denn das Ding existiert gar nicht, bevor es nicht durch das Licht erschaffen wird; seine Konkretheit erhält es nicht auf dem Weg der Negation, sondern positiv, durch einen schöpferischen Akt, durch ein Frohlocken des Lichts. Es gab nichts; durch den schöpferischen Akt wurde ein Nichts, ein positives Nichts, ein Embryo, Keim eines Dings; und von Licht durchdrungen beginnt es, sich zu formen, sich zu gestalten, bis die Lichtbildung in Erscheinung tritt. Das, was die Form am wesentlichsten prägt, wird am meisten durchhellt; weniger Bedeutendes wird auch weniger durchhellt. Genauer: Worauf Licht ruhte, das ist auch ins Sein getreten, entsprechend der Durchhellung. Sein, Konkretheit, Individualität sind positiv, das göttliche ›Ja‹ zur Welt, das verwirklichte schöpferische Wort, weil die Stimme Gottes von uns als Licht wahrgenommen wird und die himm-

lische Harmonie als Bewegung der Gestirne. Nicht ohne Grund haben die wahrhaften Dichter im Licht den Laut vernommen. Und in dem, was Gott nicht ausspricht, was mit halber Stimme gesprochen ist, sehen wir ein geringeres Licht; aber ist es auch weniger, so ist es doch Licht und nicht Finsternis: Totale Finsternis, totaler Schatten sind absolut nicht wahrnehmbar, denn sie existieren nicht, sie sind Abstraktion. Und nicht ohne Grund hat ein hervorragender Graveur unserer Zeit die tiefsten Schatten ebenso wie das, was unsichtbar ist, aber im Bewußtsein existiert, durch Abwesenheit von Farbe, durch das abstrakte Weiß des reinen Papiers wiedergegeben – nicht dargestellt, sondern wiedergegeben. Letztendlich läuft alles darauf hinaus, ob man an die Ursprünglichkeit und Selbstgenügsamkeit einer Welt glaubt, die sich selbst erschafft und sich selbst aufgliedert, oder ob man an Gott glaubt und die Welt als seine Schöpfung anerkennt. Die Renaissance-Malerei diente, obwohl nicht immer konsequent, dem ersteren Weltverständnis, die Ikonenmalerei aber wählte das zweite als ihre Grundlage. Daher der Unterschied in den Verfahren.«

»Dies ergibt sich aus dem Vorgehenden, es wäre aber wünschenswert, abschließend zu klären, was vom Licht in westlichen Werken zu halten ist, denn dort kommt ja Licht vor, sogar in Form von hellen Lichtflecken.«

»Ja, das ist eine wesentliche Frage. Um sie aber richtig zu beantworten, muß man sich unbedingt in Erinnerung rufen, daß die westliche Kunst in keiner einzigen ihrer Besonderheiten, d. h. in dem, was sie von der Ikonenmalerei abhebt, jemals wirklich konsequent war – selbst in ihren extremsten Strömungen nicht.

Die Ikonenmalerei ist der rein zum Ausdruck gebrachte Typ einer Kunst, in der alles zueinander paßt: Stoff, Oberfläche, Umrisszeichnung, Gegenstand, Bestimmung des Ganzen ebenso wie der Umstände, unter denen es betrachtet

wird; dieses Eingebundensein aller Aspekte der Ikone entspricht dem organischen Charakter der ganzheitlichen kirchlichen Kultur. Im Gegensatz dazu ist die Kunst der Renaissance ihrem innersten Wesen nach eklektizistisch und widersprüchlich; sie ist analytisch aufgegliedert, zusammengesetzt aus Elementen, die einander bekämpfen und je für sich Selbständigkeit anstreben. Genauso verhält es sich mit dieser Kunst: Sie nährt sich – selbst in ihrer Ablehnung der theokratischen Ganzheitlichkeit des Lebens – von den Säften ihrer mittelalterlichen Wurzeln, und wenn sie sich der nährenden Traditionen ganz und gar entledigt hätte, sie hätte sich ganz einfach selbst vernichtet.

Nimm doch nur das einfachste: Wäre viel von der Renaissance-Kunst übriggeblieben, wenn die religiösen Sujets weggefallen wären? Und was hätte sie vorangebracht, wären nicht die kirchlichen Impulse gewesen? Hier ist nicht der Ort, auf diese Fragen einzugehen. Ich wollte nur sagen, daß diese Kunst sich nicht stets und nicht in allem an ihre eigene Anschauung vom Licht als *äußerer*, physischer Energie hält – im Gegensatz zum kirchlichen Verständnis des Lichts als ontologischer Kraft, als mystischer Ursache des Seienden. «

»Du willst sagen, daß in der westlichen Malerei Gegenstand und Licht je für sich existieren und ihre Beziehung zufällig ist: Der Gegenstand wird vom Licht lediglich erhellt, und deshalb können helle Stellen, insbesondere helle Lichtflecken, an beliebigen Orten auftreten. Sie sind zufällig hinsichtlich des Gegenstands, aber ihre Wechselbeziehung ist nicht zufällig, sie legt einen anderen Gegenstand fest, ja einen Gegenstand unter Gegenständen, die Lichtquelle.

Durch die Einheit der Perspektive will der Künstler die Einzigartigkeit des Betrachters als Gegenstand ausdrücken, durch die Einheit des Helldunkel dagegen die Gegenständlichkeit der Lichtquelle. Die positivistisch-gleichmacherische Aufgabe dieser Malerei ist mir völlig klar: Für sie gibt es keine

Hierarchie des Seins, sie will ja das erhellende Licht ebenso wie den schauenden Geist mit äußeren Gegenständen identifizieren, indem sie sie auf die *eine* Ebene des Bedingten versetzt. Aber wie ließe sich denn abschließend die umgekehrte Aufgabe formulieren? «

»Vor allem weicht die westliche Malerei selbst von ihrer Aufgabe ab, sie ist besser als ihr eigener Geist, der sie führt. So proklamiert sie zwar die Perspektive, weicht aber in den besten Werken bewußt von der Norm der Perspektive ab. So ist es auch mit der Einheit der Beleuchtung. Wenn ihr die Beleuchtung in letzter Konsequenz als zufällig gälte, will sagen: wenn das Licht in keiner Weise als ontologisches gedacht würde, so wäre die beleuchtete Form – die nur beleuchtete, aber in keiner Weise vom Licht hervorgebrachte Form – uns völlig unverständlich; der Künstler proklamiert die Beziehung von Licht und Form als zufällig, tatsächlich nimmt er aber nicht irgendeine beliebige, sondern eine mit Absicht gewählte Beleuchtung, fühlt er doch, daß nur sie die richtige Modellierung der Form ergibt. Eine bestimmte Beleuchtung bringt die Form deutlich zur Erscheinung, eine andere entstellt sie; also wird dem Künstler, einer geheimnisvollen Empfindung folgend, die Form als visuelle Erscheinung durch das Licht gegeben – dies kann gelingen oder auch nicht. Was aber heißt nun ›gut‹ anders als ein halbbewußt ausgesprochenes ›ontologisch‹? Auch deshalb zerstört der wahre Künstler, wenn er es als Bedürfnis empfindet, bewußt die Einheit des Helldunkel, sofern nur die Modellierung der Formen möglichst genau das Wesen trifft. «

»Also werden sozusagen die Formen durch das Licht modelliert. «

»Ja, sogar *aus* Licht. Diese Metaphysik der Kirche haben viele mehr oder weniger deutlich gehaut; einige wirkliche Künstler jedoch, die es mit der Renaissance-Wissenschaft nicht so genau nahmen, praktizierten diese Modellierung aus

Licht ganz offen; die Frage nach der Einheit des Helldunkel spielte dabei überhaupt keine Rolle. Was ist Rembrandt anderes als ein Hochrelief aus Lichtmalerei? Schon die Frage nach der Einheit der Perspektive und der Einheit des Helldunkel hier zu stellen, wäre absurd. Der Raum ist geschlossen, eine Lichtquelle existiert nicht; sämtliche Dinge sind eine Zusammenballung leuchtender, phosphoreszierender Materie.«

»Aber geht es der Ikone denn tatsächlich um diese Phosphoreszenz fauliger Holzstücke?«

»Natürlich nicht, denn in Rembrandt offenbart sich besonders deutlich die Selbstvergöttlichung der Welt in der Renaissance, und Rembrandt verhält sich zu einem nüchternen Holländer genauso wie Böhme zu Kirchhoff und Hertz.

Die Ikonenmalerei stellt die Dinge als von Licht hervorgebracht dar, nicht als von einer Lichtquelle erhellt, während es bei Rembrandt Licht als objektive Ursache der Dinge nicht gibt und die Dinge nicht vom Licht hervorgebracht werden, sondern *Urlicht* sind, Eigenleuchten der ursprünglichen Finsternis, des Böhmeschen Abgrunds. Das ist Pantheismus, der andere Pol des Renaissance-Atheismus.«

»Es ist aber doch bemerkenswert, daß der Norden im Gegensatz zur italienischen rationalistischen Beleuchtung (eine Ausnahme ist zum Teil Leonardos Magie) generell zur pantheistischen Phosphoreszenz neigt.

Das charakteristischste ist: Diese Selbstvergöttlichung der Welt ist hier mit der Ablehnung der Askese verknüpft, und für das Leuchten gilt Heiligkeit als nicht erforderlich, wie ja überhaupt in der deutschen Mystik Höhe und Qualität des Verstehens nicht an einen geistigen Anspruch geknüpft ist, um den Körper sublimieren zu können. Rubens ist ein treffendes Beispiel für dieses Eigenleuchten des schweren und fülligen Körpers. Ich bin überzeugt, du wirst dieses Eigenleuchten bei Rubens nicht bestreiten; mir scheint aber, daß dir die tiefe Verwandtschaft Rubens' wie Rembrandts mit

dem geistigen System der holländischen Schule entgangen ist: Der rätselhafte Rembrandt hat zahlreiche Verwandte in der Gestalt der holländischen Stillebenmaler.

Befremdlich waren für mich deine Worte über den *nüchternen* Holländer: Dieser wunderbare Wein, die Pfirsiche und Äpfel, diese Gemüse und Fische – würde man sie naturalistisch nennen, was wäre dann Metaphysik? Natürlich ist dies die *Idee* des Weins, die *Idee* der Äpfel usw. Und all das leuchtet in ganz Rembrandtscher Art aus sich selbst...«

»Das Moment des Eigenleuchtens leugne ich nicht in diesen Stilleben; im Gegensatz zu Rembrandt jedoch sehe ich in diesen Früchten und in dem Gemüse eine partiell wahrhafte Beziehung zur Welt: Sie haben etwas von der Ikonenmalerei, vom Erschaffenwerden durch Licht. Doch wie auch immer, die Einheit des Helldunkel und die äußere Beziehung des Lichts zur Form fehlen hier; wir stellten uns aber, wie du dich erinnerst, die Frage nach der Tendenz der westlichen Malerei und konfrontierten sie – und nicht die Malerei an sich – der Ikonenmalerei oder ihrer Tendenz, was in diesem Fall keine Rolle spielt.

Die Ikonenmalerei sieht im Licht nichts Äußerliches in Beziehung zu den Dingen, aber auch keine der Dinglichkeit zukommende originäre Eigenheit: Für die Ikonenmalerei setzt und gründet das Licht die Dinge, es ist ihre objektive Ursache, die eben deshalb nicht als etwas nur Äußerliches verstanden werden kann; es ist ihr transzendentes schöpferisches Prinzip, das sich durch sie manifestiert, sich aber nicht in ihnen erschöpft.«

»In der Tat, die Technik und die Verfahren der Ikonenmalerei sind so beschaffen, daß das durch sie Dargestellte nicht anders begriffen werden kann als vom Licht hervorgebracht, so daß man nicht umhinkommt, als Wurzel der geistigen Realität des Dargestellten ein lichtverströmendes himmlisches Bild anzusehen, ein lichtiges Antlitz, eine Idee. Aber ist dies lediglich ein

unumgänglicher Eindruck, eine Art metaphysische Illusion, die auf der Technik der Ikonenmalerei errichtet wird, oder ist dies wirkliche Metaphysik, die bewußt ausgedrückt wird mit Hilfe der Ikone?»

»Ist deine Frage richtig gestellt? Du fragst ja, ob die Metaphysik der Ikonen etwas Illusorisches ist und folglich keine theoretische Erörterung verdient, da sie keine vernunftgemäße Bedeutung hat, oder ob sie eine vorsätzlich in der Ikone realisierte abstrakte Theorie ist, so daß die Ikone folgerichtig als eine Art Allegorie begriffen werden muß. Und du stellst mich an eine Weggabelung, obwohl ich notwendig an ein und denselben Ort kommen werde, ob ich nun rechts oder links gehe.«

»An welchen denn?«

»Zur Leugnung der Ikone als einer anschaulich gezeigten anderen Welt. Sage ich, daß die Metaphysik der Ikone illusorisch ist, so entseele ich die Ikone und mache sie zu etwas lediglich Sinnlichem; spreche ich von der Vorsätzlichkeit ihrer Technik, so läuft es auf dasselbe hinaus. So oder so: Die Ikone erweist sich als des Logos beraubt, als sinnlich, äußerlich, der geistige Gehalt als abstrakt, abstrahiert von ihrer Anschaulichkeit, in dem einen Fall eine ihr nachfolgende, in dem anderen eine ihr vorgreifende Abstraktion. Indessen liegt der Sinn der Ikone gerade in ihrer anschaulichen Vernunftgemäßheit oder der vernunftgemäßen Anschaulichkeit, der Verkörperung. Ich weiß nicht, ob dir der Verzicht klar ist, zu dem du mich durch deine disjunktive Frage nötigst; mir jedenfalls ist er klar, und bevor ich die Ikone verwerfe, ziehe ich es vor, deine Frage zu verwerfen.«

»Aber von einer solchen katastrophalen Bedeutung der Frage hatte ich keine Ahnung, und es bleibt mir schlichtweg unverständlich, worin die Quelle einer solchen Gefahr liegt.«

»Und der stillschweigend eingeführte Begriff der abstrakten Metaphysik, der Metaphysik als abstrakter Idee? Der sprin-

gende Punkt ist, daß das religiöse Denken, genauer gesagt: die Vernunft der Kirche abstrakten Konstruktionen als solchen radikal die Anerkennung versagt. Die Kirche negiert die geistige Bedeutung eines Denkens, das sich nicht auf etwas Konkretes in der Erfahrung stützt, und behauptet den metaphysischen Charakter des Lebens und die Lebenswichtigkeit der Metaphysik. Wenn die Rede auf den metaphysischen Gehalt dieses oder jenes anschaulichen Phänomens in einem spezielleren Sinn kommt, so wird dies als Parallelismus und Verknüpfung *zweier* Offenbarungen ein und derselben konkreten Erfahrung begriffen. Du hast eben über Metaphysik und Ikonenmalerei gesprochen; in der konkreten Erfahrung jedoch stützen sie sich gewöhnlich weder auf eine abstrakte Idee über die Natur der Dinge noch auf sinnliche Eigenschaften von Farben und Linien als solche, sondern auf geistige Erfahrung...«

»Du sprichst von der *Vision* des Heiligen?«

»Ja, von der *Vision*. Um übrigens die doppeldeutige Interpretation zu unterbinden, die *Vision* und *Sichtbarkeit* einander annähert, wollen wir Erscheinung sagen, Erscheinung des Heiligen. Sowohl Metaphysik als auch Ikonenmalerei ruhen auf diesem vernunftgemäßen Faktum oder auf dieser faktischen Vernunft: In der Erscheinung des Himmlischen ist nichts einfach Gegebenes, das nicht von Sinn durchdrungen wäre, wie es auch keine abstrakte Belehrung gibt – vielmehr ist alles verkörperter Sinn und sinnerfüllte Anschaulichkeit. Auf diese *Erscheinung* gestützt, wird der christliche Metaphysiker niemals die Konkretheit einbüßen, und folglich wird ihm stets die Ikonenmalerei vorschweben, während der Ikonenmaler, der sich auf dieselbe Erfahrung stützt, nicht reine Technik produziert, die des metaphysischen Sinns beraubt ist. Der christliche Philosoph wird die Begriffe und Bilder der Ikonenmalerei nicht deshalb benutzen, weil er die Ontologie bewußt mit der Ikonenmalerei verglichen hätte;

und der Ikonenmaler bringt die christliche Ontologie zum Ausdruck, ohne sich ihre Lehren in Erinnerung zu rufen, sondern indem er mit seinem Pinsel philosophiert. Nicht zufällig nennen die antiken Zeugnisse die bedeutenden Ikonenmaler *Philosophen*, obwohl sie im Sinn einer abstrakten Theorie kein einziges Wort geschrieben haben. Doch bezeugten diese Ikonenmaler, erleuchtet von einer himmlischen Vision, das verkörperte Wort mit den Fingern ihrer Hände und philosophierten wahrhaft mit den Farben. Nur so kann der unzählige Male wiederholte Gedanke der Kirchenväter verstanden werden, dessen Richtigkeit oftmals von den Beschlüssen des Ökumenischen Konzils bezeugt wurde, daß Ikone und Predigt die gleiche Kraft besitzen: Die Ikonenmalerei ist für das Auge dasselbe wie die Predigt für das Ohr, und zwar nicht deshalb, weil die Ikone indirekt den Inhalt einer Rede wiedergibt, sondern weil sowohl Rede als auch Ikone in ihrem unmittelbaren Gegenstand, von dem sie nicht zu trennen sind und in dessen Mitteilung ihr ganzes Wesen besteht, ein und dieselbe geistige Realität haben. Nach Auffassung der ganzen Antike aber ist ein Zeugnis der geistigen Welt Philosophie. Das ist der Grund, warum die wahren Theologen und die wahren Ikonenmaler *Philosophen* genannt wurden. «

»Du wirst also sagen, die Ikonenmalerei ist Metaphysik, wie auch die Metaphysik eine Art Ikonenmalerei des Wortes ist?«

»Ja, und deshalb ist ein durchgängiger Parallelismus beider Bereiche zu beobachten, obwohl er nicht bewußt oder besser: absichtlich ist. Z. B. im Stil: Überraschend eindeutig zeigt sich der literarische Barock in der Theologie des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts; in den theologischen Traktaten und in den Predigten der Zeit sehe ich die rundlichen, planvoll verworrenen Falten und die zeremoniell getanzten Bewegungen visuell vor mir; ähnliche Entsprechungen finden sich zu allen Zeiten – das Thema der inneren Entsprechung von Theologie und Ikonenmalerei wartet darauf, erforscht zu

werden, inhaltlich wie stilistisch. Mir ging es jetzt aber darum, auf das Wichtigste zu verweisen, auf die Metaphysik des Lichts, denn sie ist das eigentlich Charakteristische der Ikonmalerei.«

»Mir ist bekannt, daß in der Antike – noch vor Christi Geburt – Sehen und Hören als die höchsten und erkenntnismäßig wertvollsten Wahrnehmungen galten. Wenn Heraklit äußert, »Augen und Ohren sind unzuverlässige Zeugen«, so will er sagen: »sogar Augen und Ohren« – die sinnliche Wahrnehmung überhaupt. Bekannt ist mir auch die vorrangige Einschätzung des *Sehens* gegenüber dem Gehör, zumindest in der griechischen Philosophie. Bekanntlich ist das hellenische Denken dadurch charakterisiert, daß es sich insbesondere auf das Sehen stützt, weshalb auch im Platonismus das geistige Wesen eines Dings als Sicht [*vid*], *εἶδος* bestimmt wird und nicht als Gehör, Geruch u. ä. Schließlich hatte das höchste Erfassen der metaphysischen Ursachen des Seins in der antiken Philosophie mit einer Erleuchtung zu tun. Und selbstverständlich beruhte auch die ganze platonische Ontologie auf einem visuellen Schema, insofern die ganze uns umgebende Wirklichkeit als Mischung, Vereinigung, Verschmelzung von Finsternis – Nichtsein – und Sicht oder Idee – Sein – gilt, wobei als metaphysische Ursache letzterer die Sonne der Geistwelt, die Idee des Heils oder das Heil angesehen wird, d. h. die *Quelle des Lichts*. Jedem, der mit Platon in Berührung kommt, muß klar sein, daß Platons Verständnis dieses *geistigen* Lichts konkret und gerade diese Konkretheit kein Zufall ist, insofern sich Platon auf Mysterienerfahrung stützt. Übrigens ließe sich zu diesen Themen noch sehr viel sagen, ich wollte lediglich deine Zustimmung dazu einholen, daß die kirchliche Lehre, die, ganz allgemein gesehen, mit der Tradition Platons verknüpft ist, diesem Begriffsfeld nahe steht.«

»Ja, und hier ist schon der Wortgebrauch bedeutsam: In der kirchlichen Sprache gibt es Hunderte von Wörtern, wenn

nicht mehr, die mit ›Licht‹ gebildet sind, wie: Lichtträger, lichtförmig, Lichtwurf, Lichtunterdrücker, Lichterhalter, lichtzeugend, Lichterscheinung u.ä., ganz zu schweigen von den zahllosen Fällen, in denen das Wort ›Licht‹ und andere von ihm abgeleitete Wörter gebraucht werden. Es wird schon seit langem darauf hingewiesen, daß in einem literarischen Werk dieses oder jenes Bild, dieses oder jenes Wort innerlich dominiert, daß ein Werk um eines Wortes oder Bildes oder einer Gruppe von Wörtern oder Bilder willen verfaßt wird, in denen der Keim des Werks selbst zu suchen ist...«

»Und diese Stellung des Keim-Worts gebührt in kirchlichen, insbesondere in liturgischen Werken selbstverständlich dem *Licht*. An dieser dominanten Lichttonalität der liturgischen Werke gibt es keinen Zweifel. Ich würde aber gern die metaphysische Lehre noch präziser und so konzentriert wie möglich hören.«

»Knapper als der Apostel kann man es nicht sagen.«

»Nämlich?«

»*Πάν γὰρ τὸ φανερούμενον φῶς ἐστίν* – ›Denn alles, was erscheint, ist Licht‹ (Epheser 5, 13). Das heißt: Alles, was zur Erscheinung kommt, oder anders gesagt: der Inhalt jeglicher Erfahrung, folglich jeglichen Seins, ist *Licht*. Was aber nicht Licht ist, kommt nicht zur Erscheinung, ist folglich auch nicht Realität. Die Finsternis ist unfruchtbar, und deshalb werden die ›Werke der Finsternis‹ bei dem Apostel ›unfruchtbar‹ genannt, ›*τοῖς ἔργοις τοῖς ἀκάροις τοῦ σκούτου*‹ (Epheser 5, 11). Dies ist die Höllenfinsternis, die außerhalb Gottes liegt.

In Gott aber ist das ganze Sein, die ganze Fülle der Realität, und was sich außerhalb Gottes erstreckt, das ist Höllenfinsternis, Nichts, Nichtsein. Übrigens heißt ja Hades (*ἄδης, ἄιδης*) sogar etymologisch *Un-Sicht*, das, was der Sichtbarkeit beraubt ist, was substantiell nicht zu sehen ist, Finster-

nis. Realität ist Sichtbarkeit, Idee, Antlitz, Irrealität dagegen Unsichtbarkeit, Hades, Finsternis.

Alles Seiende hat auch eine Wirkenergie, durch die sich seine Realität selbst bezeugt; was aber nicht fähig ist, zu wirken, das ist auch nicht real, wie es bei den heiligen Vätern heißt: ›Nur das Nichtsein hat keine Energie.‹ Die Werke der Finsternis nun sind, dem Apostel zufolge, unfruchtbar, tragen keine Frucht, folglich hat die Finsternis keine Energie. Dies ist – im eigentlichen Wortsinn – das Nichts, der Tod; das in ihm aufleuchtende Licht aber schafft hier ›ein Kind des Lichts‹ oder erweckt es vom Tod, und es trägt Frucht – ›in lauter Güte und Gerechtigkeit und Wahrheit und prüfet, was dem Herrn wohlgefällig ist‹ (Eph. 5, 9–10).

Die Frucht der Werke des Lichts also ist die Prüfung oder Erforschung (*δοκιμάζοντες*) des Gotteswillens, d. h. der ontologischen Norm des Seienden. Dies ist die Aufdeckung von allem, d. h. die Erkenntnis der fehlenden Entsprechung zwischen der irdischen Welt und ihrer geistigen Stütze, ihrer Idee, ihrem Göttlichen Antlitz – und diese Aufdeckung wird vollbracht durch das *Licht* (Epheser 5, 13).«

»Allgemein gesagt unterliegt es gewiß keinem Zweifel, daß ›alles, was erscheint, Licht ist‹, gemäß der kirchlichen Lehre. Kann man aber die von dir angeführte Stelle aus dem Sendschreiben an die Epheser im ontologischen und ikonemaleischen Sinn auslegen, indem man sich an die Buchstaben der Wörter klammert? Mir scheint, man wird sich über seinen sittlich erbauenden Gehalt wohl kaum streiten, dies gilt jedoch keineswegs für seinen ontologischen Sinn. Du mußt den Kontext dieses 5. Kapitels des Sendschreibens beachten: Der Apostel ermahnt die Epheser, ›in Liebe zu wandeln‹, Unzucht und Unkeuschheit jeder Art, schändliche Worte, Geschwätz, Späße usw. sorgfältig zu meiden, er ruft sie dazu auf, sich nicht mit Wein zu besaufen, er legt ihnen nahe, einander untertan zu sein in der Furcht Gottes; weiter weist er

auf die Schuldigkeit der Frauen hin, ihren Männern zu gehorchen; im 6. Kapitel lehrt er die nötigen Beziehungen zwischen Kindern und Eltern, zwischen Herren und Sklaven. Folglich hat auch der Ausspruch: ›Alles, was erscheint, ist Licht‹, der bei dem Apostel als Erklärung dafür steht, warum die Kinder des Lichts die Kraft haben und verpflichtet sind, die Werke der Finsternis aufzudecken, sittlich erbauenden Sinn.«

»Deine Bemerkungen sind richtig, nicht aber die Folgerung. Du verweist auf den Kontext, aber dann gestatte mir, dasselbe zu tun und mich dem Ort dieses Kapitels, des fünften, in dem ganzen Sendschreiben zuzuwenden. Zuvor jedoch eine Bemerkung: Mir geht es nicht darum, zu beweisen, ich will nur darauf hinweisen, wie ich es selbst empfinde.

Das Sendschreiben ist an die Einwohner von Ephesus gerichtet, das für seine Kunstfertigkeit und die Verehrung der Artemis berühmt war; diese Stadt war ein Zentrum der Magie und der Herstellung von Götzenbildern; aus der Apostelgeschichte ist sogar der Fall eines Volksaufstands bekannt, der von dem Silberschmied Demetrios und wohl noch weiteren Handwerksmeistern angezettelt wurde, die Absatzeinbußen ihrer Produkte zu spüren begannen, als das Christentum gepredigt wurde. Im Sendschreiben an die Epheser meine ich einen versteckten Widerstand gegen dieses gewissenlose Geschäft des ephesischen Heidentums zu spüren, das sich dem Apostel in Gestalt der Skulptur, der vergeistigten Gotteskunst darbot, in Gestalt der antiken Malerei, die technisch mit dem identisch war, was später zur Ikonenmalerei wurde. Beim Apostel Paulus als zudem hochgelehrten Juden mußten die Götzenbilder einen organischen Abscheu erregen, während die Malerei, besonders die antike, die unvergleichlich symbolischer war und ihrem Wesen nach der naturalistischen Nachahmung ferner stand, akzeptabler war und durch ihre Technik der Lichtmodellierung der biblischen Lehre von der Erschaffung der Welt und der platonischen Ideologie entge-

genkam, die ihrerseits mit der jüdischen Theologie sowohl inhaltlich als auch historisch verwandt ist, folgt man der Philonischen Tradition.

Der Kunst des Sehens drängt sich in gedanklicher Antithese die Kunst des Tastens auf, und folglich der Kunst des Lichts die Kunst der Finsternis. Hinreichend bekannt ist die dominante Bedeutung des Tastens in der vorchristlichen Kunst, insofern auch die besonderen Verknüpfungen dieser Wahrnehmung mit dem Heidentum. Zudem wird in den Schriften der Kirchenväter die besondere Beziehung des Tastens zu dem Bereich noch deutlicher, wo die Reinlichkeit zerstört wird. Diese und ähnliche Überlegungen mußten dem Verfasser des Sendschreibens wie auch seinen Lesern irgendwie in den Sinn kommen. Selbst dort, wo der Apostel dem Anschein nach nur zur Erbauung spricht, schwebt ihm einerseits das Bild der Malerei als fruchtbare Kunst des Lichts vor, die die Bildhauerei bekämpfen soll, die unfruchtbaren Werke der Finsternis...«

»Du wolltest den Ort dieser Belehrung im Zusammenhang des Sendschreibens skizzieren.«

»Davon spreche ich ja..., und andererseits das Bild des großen Künstlers, der »zum Lobe der Herrlichkeit seiner Gnade« (Eph. 1, 6) das Bild der Welt erschuf – den ganzen Gottesbau. Und wenn der Apostel gleich zu Beginn davon spricht, daß wir in Christus erwählt wurden, bevor das Fundament der Welt gelegt wurde (Epheser 1, 4), und uns am Schluß ermahnt, Kinder des Lichts zu sein, wobei er ihr lebendiges Bild konkret offenbart – findet da denn nicht vor uns im Großen derselbe Prozeß statt, den der Ikonenmaler im Kleinen vollzieht, beginnend mit der vorgreifenden Darstellung, der Vorzeichnung der künftigen Bilder in Gold, bis hin zu der durch Licht offenbarten und vom Gold der Razdelka erleuchteten Darstellung dieser Kinder des Lichts?

Übrigens hast du mir hinsichtlich des ontologischen Charak-

ters der apostolischen Aussage widersprochen. Ich anworte: Der Kirche ist Moral generell in höchstem Maß fremd, und wenn von Seiten der Kirche über *Verhalten* gesprochen wird, so ausschließlich im Sinn der Ontologie, einer Ontologie des Lebens, nicht aber moralistisch und schon gar nicht juristisch. Diese Distanz gegenüber der Moral ist im höchsten Maße kennzeichnend für den Apostel Paulus, besonders in diesem Sendschreiben. Wozu übrigens die Worte! Wer hat die Vergleichenheit und geistige Gefahr der ›Werke des Gesetzes‹, des Versuchs, sich durch Moral zu retten, besser erkannt als der Apostel Paulus? Und konnte er denn, nach allem, was er durchgemacht hatte, Verhaltensnormen außerhalb, unter Umgehung des *Glaubens* an Christus aufstellen, d.h. ohne sich an seiner Fülle ontologisch zu nähren?

In dem Sendschreiben an die Epheser fallen *drei* Besonderheiten auf, die es von allen anderen deutlich unterscheiden. Die *erste* dieser Besonderheiten ist die *Erhabenheit* des Inhalts sowie eine ihm entsprechende Exaltiertheit der Rede und Weite des Denkens. Der heilige Johannes Chrysostomos schreibt: ›Man sagt, daß der heilige Paulus, als er sich noch mündlich an die Epheser wandte, ihnen schon tiefste Glaubenswahrheiten anvertraut hat. Zumindest ist es erfüllt von erhabenen und unermesslichen Gedanken; in ihm erklärt er das, worüber er sonst kaum einmal geschrieben hat...‹ Die Vision unendlicher Gnade, deren Teilhaber in Christus Jesus wir geworden sind, entzückt den Apostel, und er hat lichte Gedanken und Gefühle in solchem Übermaß, daß es ihm nicht gelingt, sie in Worte zu fassen. Gedanke auf Gedanke strömt unaufhaltsam, solange nicht der Gegenstand ganz erschöpft ist, der den Apostel inspiriert. Und das Wort vermehrt sich, denn der Apostel wollte jedweden spekulativen Gegenstand nur umreißen, ohne doch besonders bei ihm zu verweilen – er wollte ihn aus der allgemeinen Folge der vor dem Bewußtsein dahinströmenden geistigen Visionen hervorheben. Urteilt man

aufgrund dieser inhaltlichen Eigenschaft des Sendschreibens und dieses Tons der Rede, so nimmt es unter den übrigen Sendschreiben denselben Platz ein wie das Johannes-Evangelium unter den Evangelien.

Die *zweite* Besonderheit dieses Sendschreibens – eine direkte Folge der ersten – ist seine Allgemeinheit. Der Apostel schildert das Wesen des Christentums überhaupt: Wie Gott von Ewigkeit her beschlossen hat, uns in seinem Sohn zu erretten, wie der Sohn Gottes auf die Erde kam und diese Errettung ins Werk setzte, wie wir alle Teilhaber dieser Errettung werden, und wie wir infolgedessen leben und handeln sollen. Er verweist auf keinen einzigen historischen Umstand. Alles, was er sagt, kann an jede christliche Gesellschaft gehen. Die einzig sichtbare Unterscheidung von Personen geschieht durch die Worte ›wir‹ und ›ihr‹. ›Wir‹, das sind die Juden, ›ihr‹ die Heiden, deren Verschmelzung in dem gemeinsamen Leib der Kirche um den Herrn auch der Ausgangspunkt der den Apostel fortreißenen Betrachtung war. Aufgrund dieser Allgemeinheit des Inhalts des Sendschreibens ist es von manchen als allgemeiner christlicher Katechismus bezeichnet worden.

Die *dritte* Besonderheit des Sendschreibens ist, daß es keinerlei Hinweise auf irgendwelche historischen Umstände gibt, weder den Apostel noch die Epheser betreffend... ›Der Apostel wollte sich unter so außergewöhnlichen und umfassenden Betrachtungen, die er natürlich auch weiterführte, nachdem er sie im Wort dargelegt hatte, nicht in irgendwelchen gewöhnlichen Dingen verlieren...‹ (Bischof Feofan, Deutung des Sendschreibens des heiligen Apostel Paulus an die Epheser, 2. Auflage, Moskau 1893, S. 19f. [in russischer Sprache]). Das Ziel des Sendschreibens ist der an die Epheser gerichtete Wunsch, ›Gott möge ihnen erleuchtete Augen des Herzens geben‹ (a. a. O., S. 109). Der Apostel will, daß sie zu geistigem Hellssehen erhoben werden, zur Göttlichen Ordnung der

Dinge (der Ökonomie der Errettung), soweit dies für uns auf der Erde möglich ist; denn er will, ›daß auch sie das sehen, was er sieht, es gab aber kein erhabeneres Sehen als das des Apostels, und wird es auch in Zukunft nicht geben‹ (ebd.). Im Einklang mit diesem Ziel legt der Apostel im ersten Teil das Geheimnis der Errettung dar, im zweiten Teil das Wachsen des Leibes Christi und sein Leben, wobei dieser moralisch erbauliche Teil im allgemeinen wie im einzelnen als konkrete Manifestation der Ontologie der Errettung vorgebracht wird, fortwährend von geistigen Betrachtungen unterlegt wie von einem Goldgrund; die Einzelheiten des Lebens stehen vor dem Bewußtsein des Lesers als Beigaben und Offenbarungen der Ontologie. So auch hier: Es dürfen die Worte: ›Alles, was erscheint, ist Licht‹ nicht zu moralischen Verhaltensregeln verdreht werden – im Gegenteil, der Sinn dieser Regel wird, dem Apostel zufolge, ganz und gar durch die ontologische Bedeutung des Lichts bestimmt.

Mit absoluter Exaktheit bezeugt der Apostel die ontologische Realität einer anderen Welt, die er mit eigenen Augen geschaut hat, und er will, daß sein Zeugnis zum Samen ebensolcher Gedanken bei den Gläubigen werde. Es ist ganz natürlich, daß ein fragmentarisch dargelegtes Zeugnis geistigen Sehens sich auch als exakteste Formel des sekundären Zeugnisses der geistigen Welt, der Ikonenmalerei erweist. «

Die Maske hatte ihre Bedeutung verloren, und in ihrem Leichnam siedelten sich fremde Kräfte an, die nicht an der Religion teilhatten. Die Berührung einer Maske wurde zum Frevel; daher die strengen kirchlichen Verbote von Masken und Vermummungen. Die geistige Essenz kultureller Phänomene – und dies gilt in besonderem Maß für Phänomene des Kultus – stirbt jedoch nicht aus, sie wird metamorphosiert, sie führt zu neuen Bildern kulturellen Schaffens und zeigt sich in ihnen oftmals vollkommener und reiner als zuvor. Auch in

unserem Fall ist der geistige Wesenskern der Maske mit der Zersetzung seiner früheren Form nicht nur nicht untergegangen, sondern hat sich nach Ablösung von dem Leichnam dieser Form einen künstlerischen Leib geschaffen. Das ist die Ikone. Kulturgeschichtlich hat die Ikone in der Tat das Erbe der Ritualmaske angetreten und deren Aufgabe – den in der Ewigkeit zur Ruhe gekommenen und vergöttlichten Geist des Toten zur Erscheinung zu bringen – auf die höchste Stufe gehoben. Und mit dem Erbe dieser Aufgabe übernahm die Ikone zugleich die charakteristischen Besonderheiten der Herstellungstechnik der heiligen Maske und ihr verwandter kultureller Phänomene – daher auch die Eigenart der in Jahrtausenden hier gereiften künstlerischen Verfahren. Die historisch engste Verbindung der Ikone besteht mit Ägypten, hier nimmt die Ikone ja ihren Anfang, hier entstehen auch die grundlegenden ikonenmalerischen Formen. Natürlich ist die sehr komplexe Frage des historischen Ursprungs der Ikonenmalerei, in die die besten Errungenschaften der Weltkunst eingeflossen sind, in dieser Form nur schematisch dargelegt; als Kurzformel wäre ein solches Schema aber am zutreffendsten. Die ägyptische Maske also, der innere bemalte Holzsarkophag des alten Ägypten, dieses Futteral für die Mumie, das selbst aussieht wie ein in Windeln gewickelter Körper mit freibleibendem Gesicht, ist der Urahn der Ikonenmalerei; gleiches gilt für die Bemalung der Mumie selbst, die mit leimgetränkten Binden umwickelt war, auf die Gips aufgetragen wurde. Das ist das älteste Gewebe (und der älteste Grund), auf dem dann die Bemalung mit Wasserfarbe ausgeführt wurde. Die Zusammensetzung des Bindemittels ist mir nicht bekannt, aber wenn sich herausstellen sollte, daß es Ei war, so würde dies nicht nur die Tradition der Ikonenmalerei erklären, deren Entstehung aus Nützlichkeitsabwägungen kaum zu erklären ist, es stände auch zutiefst im Einklang mit der theurgischen Symbolik der ägyptischen Kunst, wäre es doch

im Geist dieser Religion der leiblichen Auferstehung ganz natürlich, den Toten mit Ei zu bedecken – dem Ursymbol der Auferstehung und des ewigen Lebens.

Es ist begreiflich, daß es bei der Bemalung einer Mumie oder eines Sarkophags unnötig und nicht erlaubt war, Schatten aufzutragen, sowohl aus künstlerischen Gründen, insofern Mumie oder Sarkophag ohnehin körperliche Dinge waren, wie auch aus symbolischen Gründen, da der Tote in das Reich des Lichtes einging und die Gestalt eines Gottes annahm («Ich bin Osiris«, war die heilige Formel des ewigen Lebens, die im Namen des Toten auf den Sarkophag geschrieben wurde); man durfte ihm folglich keinerlei Schaden, Schwäche, Verdunkelung zuschreiben. Der Verstorbene wurde, nachdem er den Gott in sich aufgenommen hatte, obwohl er seine Individualität wahrte, zum göttlichen Bild, zur idealen Wolke seines eigenen Menschseins, der Idee seiner selbst, seines eigenen geistigen Wesens. Und es war die Aufgabe der Mumienbemalung, namentlich dieses ideale Wesen des Toten zu zeigen, der jetzt zum Gott und zum Gegenstand kultischer Verehrung wurde.

Anders ausgedrückt: Diese Bemalung mußte die idealen Züge des Toten akzentuieren, mußte sein empirisches Gesicht so lange bearbeiten, bis sich in ihm das Menschsein rein manifestierte. Folglich war diese Kunst nicht als Porträt gedacht, das neben dem Gesicht steht, sondern ausdrücklich als Bemalung des Gesichts selbst, als ein Schminken mit schwarzer und roter Farbe, was im positiven antiken Sinn einer Idealisierung zu verstehen ist. Die Technik der Ikonenmalerei geht ebenfalls auf die übereinander geschichteten Akzentuierungen, auf die Aufhellungen der Kleidung und das Ockern der Antlitze, wenn man diese Begriffe in einem weiteren Sinn gebraucht, sowie auf die Umschreibung oder Ausmalung zurück.

Mir scheint, die Verfahren der Ikonenmaler leiten sich von den Aufgaben der Mumienbemalung ab, nämlich eine ver-

stärkte Lichtmodellierung des Gesichts zu geben, die durch ihre Kraft den Zufälligkeiten wechselnder Beleuchtung widersteht und deshalb über den Bedingungen der Empirie steht, indem sie etwas Metaphysisches anschaulich zur Erscheinung bringt: Die Form des Gesichts resultiert aus Licht, nicht aus Helldunkel; das Licht aber ist nicht Beleuchtung durch eine irdische Quelle, sondern ein alldurchdringender und die Formen prägender Ozean leuchtender Energie. Das jedenfalls suchte die ägyptische Kunst. Ein weiterer Schritt zu eben diesem Gebäude war der Übergang von der Oberfläche des grundierten Holzsarkophags zu der ebenso beschaffenen Oberfläche eines Bretts, wobei nicht ohne symbolische Zeichenhaftigkeit Zedernholz verwendet wurde, das antike Symbol ewigen Lebens und der Unverweslichkeit.

Mit anderen Worten: Zur Befreiung von den Resten des Helldunkels auf der bemalten Mumie oder dem Sarkophag war es notwendig, sich noch mehr von der materiellen, dinglichen Form des Sarkophags zu entfernen und noch fester auf den Boden des Symbolismus zu stellen. Das gab dem Künstler ein Mittel in die Hand, sich über die Veränderlichkeit und Bedingtheit des irdischen Lichts zu erheben. Bekanntlich wurde derselbe Schritt außer durch die Ikone, partiell sogar vor der Ikone, durch das Porträt der hellenistischen Epoche vollzogen, das teils die Ikone vom geraden Weg ablenkte, indem es Wachsfarben und illusionistische Verfahren einbrachte – obwohl der Illusionismus dieser Porträts mit einer Idealisierung einhergeht –, das teils aber auch den kürzesten Weg zur reinen Ikonenmalerei bahnte. Möglicherweise ist sogar der Illusionismus dieser Porträts nicht als ihr unmittelbares Ziel zu deuten, sondern als Rudiment der vorangegangenen skulpturierten Oberfläche des Sarkophags. Obwohl es einen Symbolismus anstrebte und die Ablösung von der Nichtverwandlung des Leibes, entschloß sich das hellenistische Porträt

nicht, unverzüglich mit der materiellen Oberfläche des Sarkophags zu brechen, und glaubte sich genötigt, ihr malerisches Äquivalent zu produzieren, obwohl es die Aufgabe der geheiligten Kunst war, sich auch davon zu befreien. In jener Zeit entwickelte sich auch die Ikonenmalerei, die zunächst, soweit bekannt, eine gewisse Verwandtschaft mit dem hellenistischen Porträt besaß. Andererseits darf nicht vergessen werden, daß auch dieses Porträt keineswegs ein Porträt in *unserem* Sinn war: Es war, obwohl schon vorgerückt auf dem Weg des Symbolismus, gleichwohl nichts anderes als eine Grabmaske. Bekanntlich wurde ein solches Porträt in Gottesfurcht noch zu Lebzeiten gemalt, jedoch im Hinblick auf die zukünftige Beerdigung, und es wurde nach dem Ableben an der Stelle des Gesichts in den Sarkophag eingesetzt, der handwerksmäßig bemalt war, in etwa dem Aussehen des Toten entsprechend (Geschlecht, Alter, Beruf, Stand usw., d. h. das Doličnoe). So war das hellenistische Porträt eine Art *Ikone* des Toten, und dieser Ikone wurde zweifellos kultische Verehrung zuteil. Sicher ist, daß die Begräbnisrituale auch von den ägyptischen Christen befolgt wurden, in deren Bewußtsein der Sinn und die Bedeutung des ägyptischen Begräbnisrituals durch die »Heilsbotschaft« nicht zu Fall gebracht, sondern im Gegenteil bestätigt und unendlich bestärkt und vertieft wurde. Und wenn alle toten Christen, »Heilige« dem Apostel zufolge, Gegenstand des Kultus waren, so galt dies um so mehr für die herausragenden Zeugen des ewigen Lebens, an deren sterblicher Hülle Gottesdienste zelebriert und das Sakrament von Leib und Blut, das im ewigen Leben nährt, vollzogen wurden. Ihre Begräbnisporträts wurden natürlich zu *Ikonen* im engeren Sinn.

Wir wollen uns jetzt noch die Frage nach der Metaphysik der Ikone stellen – ob wir damit die ägyptische, vorchristliche oder christliche Metaphysik meinen, spielt einstweilen keine Rolle.

Wenn die Mumienbemalung den in eine Mumie verwandelten Körper des Verstorbenen bedeckte und dieser Körper mit dem Beginn des Lebens verknüpft wurde, war es dann denkbar, daß diese Bemalung des Gesichts für sich bestand und keine Beziehung zu dem Gesicht hatte? Ließe sich mit dem Ausdruck »Bemalung des Gesichts« dann nicht etwas unermeßlich Wichtiges, Teures und Heiliges betonen – nicht das »Gesicht«, sondern etwas Sekundäres, das das erste überlagert und physisch und metaphysisch leer ist, die »Bemalung«? Natürlich nicht, natürlich sagte ein Verwandter oder Freund des Verstorbenen, wenn er auf diese Bemalung zeigte, auf die Begräbnismaske (und er sagte die Wahrheit): »Das ist mein Vater, Bruder, Freund« usw., und nicht: »Das ist die Farbe auf dem Gesicht meines Vaters« oder »Das ist die Maske eines Freundes« usw. Zweifellos war für das religiöse Bewußtsein die Bemalung oder die Maske nicht von dem Gesicht getrennt, sie wurde ihm nicht gegenübergestellt, sondern wurde *bei* ihm und *mit* ihm gedacht – mittels der Beziehung zu ihm besaß sie Sinn und Wert. Eine solche Maske war nicht die Bedeckung des Toten, sondern seine Aufdeckung, und zwar in seinem geistigen Wesen, deutlicher, unmittelbarer als das Aussehen des Gesichts selbst.

Die Maske war im Totenkult wahrhaft eine *Erscheinung* des Verstorbenen, zudem eine schon himmlische Erscheinung, voller Erhabenheit, göttlicher Pracht, fern den irdischen Leiden und erhellt von himmlischem Licht. Und der antike Mensch wußte: Durch diese Maske erscheint ihm die geistige Energie des Verstorbenen, der in ihr und unter ihr ist. Die Maske des Toten ist der Tote selbst, nicht allein im metaphysischen, sondern auch im physischen Sinn; er ist hier, er selbst bringt uns sein Gesicht zur Erscheinung. Eine andere Ontologie war bei den ägyptischen Christen auch nicht denkbar: Auch für sie war die Ikone eines Zeugen nicht Darstellung, sondern der Zeuge selbst, der durch sie und mittels ih-

rer, durch ihre Vermittlung Zeugnis ablegte. Dies allein schon aus dem Grund, weil diese Ontologie vor allem Ausdruck einer Tatsache ist: Die Ikone liegt auf dem Körper des Zeugen selbst; und jedes andere Urteil über diese Tatsache ist – selbst wenn sie unter irgendwelchen Zielsetzungen abstrakt möglich wäre – konkret, aus dem Leben heraus unmöglich, es wäre ein Widerspruch zur natürlichen Empfindung.

Im weiteren aber kann diese physische Tatsache subtiler und komplexer werden, ohne daß ihr geistiges Wesen entstellt wird. Sobald die ontologische Verbindung zwischen Ikone und Körper und die Verbindung des Körpers mit dem Heiligen selbst erkannt ist, besitzen die Größe der Entfernung zwischen Ikone und Körper ebenso wie das bare physische Äußere des Körpers zu einem konkreten Zeitpunkt keine Macht mehr, und die ontologisch zu denkende Verbindung wird durch die Bedeutung der Entfernung der Ikone von den Überresten des Körpers genauso wenig angegriffen wie durch das Fragmentarische dieser Überreste.

Wo immer sich die Reliquien eines Heiligen befinden, in welchem Zustand auch sie sich erhalten haben – sein auferstandener und erleuchteter Körper existiert in Ewigkeit, und die Ikone *stellt* eben dadurch, daß sie ihn zur Erscheinung bringt, nicht einen heiligen Zeugen *dar*, sondern sie *ist* der Zeuge selbst. Nicht *sie* soll als Monument christlicher Kunst studiert werden, vielmehr ist es der Heilige selbst, der uns belehrt. Und in dem Moment, in dem eine noch so feine Fuge die Ikone vom Heiligen selbst trennt, verbirgt er sich vor uns in einem unzugänglichen Bereich, und die Ikone wird ein Ding wie andere Dinge. In diesem Augenblick ist die lebendige Verbindung zwischen Himmel und Erde, d. h. die Religion, an diesem Ort des Lebens zerstört, der Makel des Aussatzes tötet den entsprechenden Lebensbereich ab und es ist zu befürchten, daß diese Abspaltung fortschreitet.

Anmerkungen

Zur Textgrundlage: Die vorliegende Übersetzung beruht auf SVJAŠČENNIK PAVEL FLORENSKIJ: »Ikonostas« (Die Ikonostase), in: *Bogoslovskie trudy* (Theologische Arbeiten) 9 (1972), S. 83–148, der Erstveröffentlichung des ungekürzten Textes. 1969 war in Paris eine bearbeitete, erheblich gekürzte Fassung unter dem Titel »Ikona« (Die Ikone) erschienen. »Ikonostas« ist Teil der »Filosofija kul'ta« (Die Philosophie des Kultus), eines umfangreichen Werkes, das Florenskij Anfang der 20er Jahre plante. Er erarbeitete den Text der »Ikonostase« zwischen dem 17.6.1921 und dem 8.6.1922 (vgl. *Bogoslovskie trudy* 17 [1977], S. 85). Die in die Schreibmaschine diktierte Fassung hat er noch handschriftlich korrigiert und geringfügig bearbeitet, aber sicher nicht mehr für den Druck fertiggestellt; der vorliegende Text ist in mancher Hinsicht Fragment, z. B. fehlt ein ausdrücklicher Schluß.

Zu den Anmerkungen: Der 1972 edierte Text enthält nur wenige Nachweise der vom Autor zitierten Literatur. Auch in der in Paris erschienenen Werkausgabe wird lediglich der Text von 1972 abgedruckt (SVJAŠČENNIK PAVEL FLORENSKIJ: »Sobranie sočinenij«, I, »Stat'i po iskusstvu« [Gesammelte Werke, I, Aufsätze zur Kunst], Paris 1985, S. 193–316). Die Anmerkungen zum deutschen Text sind daher notwendig lückenhaft. In einigen Fällen konnte keine angemessene deutsche Entsprechung für ikonemalerische Fachtermini gefunden werden; hier wird der russische Begriff beibehalten und, falls nötig, in den Anmerkungen erläutert. Für andere deutsche Begriffe wird zur Verdeutlichung die russische Entsprechung im Anmerkungsteil genannt.

Die Umschrift russischer Wörter und Namen folgt im Text und in den Anmerkungen der wissenschaftlichen (bibliothekarischen) Transliteration. Folgende Besonderheiten sind bei der Aussprache zu beachten:

| | | |
|-----------|----------------------|------------------------------|
| c: z | ë: jo | z: stimmhaftes s (Sonne) |
| č: tsch | e: je | ž: wie j in frz. <i>jour</i> |
| ë: e (~ä) | s: stimmlos (Wasser) | š: sch |

In einigen Fällen wurde die übliche Namensform beibehalten.

Bibelstellen werden, soweit im Textzusammenhang möglich, nach der »Zürcher Bibel« zitiert (Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, Zürich 1942,¹⁸ 1982).

- 37 *den »Schöpfer alles Sichtbaren und Unsichtbaren«*: Text des Glaubensbekenntnisses (Nicaeno-Constantinopolitanum), s. K. ONASCH: »Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten unter besonderer Berücksichtigung der Alten Kirche«, Leipzig 1981, S. 438 f.
- 38 *»Wenig geschlafen und viel gesehen«*: Zitat aus dem russischen geistlichen Gedicht »Son Bogorodicy« (Der Traum der Gottesgebärerin). Hinweis von Ferenc Hidász, Budapest.
- 39 *die Entdeckung der momentanen Zeit*: Florenskij bezieht sich hier möglicherweise auf die Dissertation des naturphilosophisch-okkultistischen Schriftstellers Carl Du Prel (1839–1899), die 1869 unter dem Titel »Oneirokritikon. Der Traum vom Standpunkt des transcendentalen Idealismus« erschienen war. Vgl. den ähnlichen Gedankengang in DU PRELS »Philosophie der Mystik« (zuerst 1884): »Wie kann ein Traum mit einem Ereignisse abschließen, der doch eingeleitet wird durch einen mit diesem Ereignis scheinbar gleichzeitigen Empfindungsreiz? ... Dasselbe Bewußtsein ..., in welchem die Vorstellungreihe bei den dramatischen Träumen verdichtet liegt, muß auch den erregenden Reiz in irgend einer Weise früher wahrnehmen, als er sich nach physiologischem Zeitmaß dem Gehirn, d. h. dem physiologisch vermittelten Bewußtsein mitteilen kann. In dieses kurze Zeitintervall wird die verdichtete Vorstellungreihe hineingeschoben und schließt im gleichen Augenblick, in welchem die Erregungsursache ins Gehirnbewußtsein tritt, mit einem korrespondierenden Traumereignis ab.« (Leipzig ² 1910, S. 90)
- 39 *das fehlende Verständnis für imaginäre Größen*: vgl. Anm. zu S. 47
- 43 *eine Beobachtung von Hildebrandt*: F. W. HILDEBRANDT: »Der Traum und seine Verwertung für's Leben. Eine psychologische Studie«, Leipzig 1875, S. 37 f.; Orthographie und Zeichensetzung wurden dem heutigen Gebrauch angepaßt.
- 47 *die sich selbst umgestülpt, die sich umgedreht haben*: Vgl. zu diesem Gedanken Florenskij's 1922 erschienene Schrift »Mnimosti v geometrii« (Imaginäre Größen in der Geometrie), insbesondere den Zusatz über Dante, in dem er den in der »Göttlichen Komödie« beschriebenen Weg

Dantes und Vergils durch den Mittelpunkt der Erde – Abstieg und Wiederaufstieg, ohne die Richtung zu wechseln! – als eine solche Umstülpung deutet.

- 47 *Antlitze*: vgl. Anm. zu S. 56
- 49 *Noumena*: Pl. zu gr. *noumenon*, bezeichnet bei Platon das nur mit dem Geist Erfassbare.
- 52 *Beschreibung des verzauberten Waldes*: TORQUATO TASSO: »Das befreite Jerusalem oder Gottfried« (1581), 13. Gesang
- 56 *Zeichen des Bundes*: 1. Mose 9, 12–13
- 56 *Maske... Antlitz... Gesicht*: Die russischen Begriffe (*ličina*: Maske, Deckmantel; *lik*: Antlitz, auch Bild eines Heiligen; *lico*: Gesicht, auch Person) sind von einer gemeinsamen Wurzel abgeleitet: *lik* bedeutete ursprünglich »genaue Abbildung eines Gesichts«; vgl. dt. »gleich«, engl. »like«, aus **lika* (Körper, Gestalt, noch zu ahnen in »Leiche«).
- 57 *In der Bibel wird das Bild Gottes vom Ebenbild Gottes unterschieden*: Vgl. z. B. 1. Mose 1, 26: »Lasset uns Menschen machen nach unserem Bilde, uns ähnlich«, und 2. Kor. 4, 4: »... das Evangelium von der Herrlichkeit Christi, der das Ebenbild Gottes ist«.
- 60 *Klippoth*: in der Kabbala Bezeichnung für böse Geister.
- 60 *Das Djed-Symbol*: Das ägyptische Wort *djed* bedeutete »Stabilität, Dauer«.
- 60 *Wundererzählungen des Cäsarius von Heisterbach*: Cäsarius (um 1180–1240), Prior des Zisterzienser-Klosters Heisterbach, war Schriftsteller (»*Dialogus miraculorum*«) und Geschichtsschreiber. In »*Stolp*« zitiert Florenskij eine Episode aus Cäsarius: Ein Mädchen wundert sich darüber, daß der Teufel ihr nie den Rücken zukehrt, wenn er von ihr fortgeht. Zur Rede gestellt, bekennt der Teufel: »Zwar nehmen wir menschliche Gestalt an, doch haben wir keinen Rücken« (S. 707, Anm. 296).
- 61 *die »Hütte«*: 2. Petr. 1, 13–14. In der Zürcher Bibel statt Hütte »Zelt«.
- 61 *eine Kantsche... »Erscheinung«*: ein »Phaenomenon« in der Sprache der »Kritik der reinen Vernunft«, vgl. Zweites Buch, Drittes Hauptstück: »Von dem Grunde der Unterscheidung aller Gegenstände überhaupt in Phaenomena und Noumena.«

- 62 *Maske Stavrogins*: In dem Roman »Die Dämonen« (1871), vgl. die Charakterisierung Nikolaj Vsevolodovič Stavrogins: »Man sagte, sein Gesicht erinnere an eine Maske« (1. Teil, 2. Kap., I).
- 62 *Wenn... »das Gewissen gebrandmarkt ist«*: nach 1. Tim. 4, 2
- 63 *dem Ehrwürdigen Seraphim*: Seraphim von Sarov (1759–1833), russischer Asket und Starez, 1903 kanonisiert, vgl. M. WOLOSCHIN: »Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen«, Stuttgart 1982, S. 251–265: »Mysterium des Schweigens«.
- 64 »euer Logos-Gottesdienst: gr. τὴν λογικὴν λατρείαν ὑμῶν. Bei Florenskij entsprechend *slovesnoe služenie* (statt *dlja razumnago služenija* der russ. Bibel), d. h. er übersetzt gr. *logos* (Wort, Rede, Vernunft) mit »Wort« (*slovo*). Um die Weite des Begriffs zu wahren, habe ich hier und im folgenden für *slovo* in diesem Sinn Logos gesetzt.
- 64 *durch die Erneuerung des Sinnes (obnovleniem uma)*: *um* könnte auch mit »Geist« übersetzt werden; an anderer Stelle (S. 110) gebraucht Florenskij *um* und *slovo* (Logos) nahezu synonym: dort wurde *umnoe bogosluženie* mit »geistiger Gottesdienst« übersetzt.
- 65 »die Aufdeckung der unsichtbaren Dinge«: »Es ist aber der Glaube... eine Überzeugung von Dingen, die man nicht sieht« (Hebr. 11,1).
- 65 *in den kaum zu übersetzenden Worten*: vgl. oben Zitat Römer 12, 3 ab »daß er den Sinn nicht höher richten soll«.
- 65 *Die Kirche ist... eine Jakobsleiter*: 1. Mose 28, 10–12
- 66 *mit einem »überhimmlischen, geistigen Altar«*: aus der orthodoxen Liturgie: »Auf daß unser menschenliebender Gott, nachdem Er sie [die Gaben, U. W.] aufgenommen hat auf Seinen heiligen, überhimmlischen und geistigen Altar zum Dufte geistlichen Wohlgeruches, uns dafür herabsenden möge die göttliche Gnade und die Gabe des Heiligen Geistes, lasset uns beten.« »Die Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomus«, Leipzig 1976, S. 78 (Bittekenie und Vaterunser); Hinweis von Ilona Kiss, Budapest.
- 66 *Symeon von Thessaloniki*: bedeutender Theologe der griechisch-byzantinischen Kirche, Metropolit (geb. 1429).
- 68 *aus »lebendigen Steinen«*: »Zu ihm tretet herzu, dem lebendigen Stein, der von den Menschen zwar verworfen, vor Gott aber auserwählt, kostbar ist, und lasset euch auch selbst wie lebendige Steine aufbauen als ein geistliches [gr. *pneumatikos*: geistiges] Haus.« (1. Petr. 2, 4–5)

- 71 *die umhergehenden Menschen*: »Und er blickte auf und sagte: Ich sehe die Menschen, denn Wesen wie Bäume sehe ich umhergehen.« (Markus 8, 24)
- 72 *Dionysios Areopagita*: Pseudonym eines Autors des 6. Jahrhunderts; im Zentrum seiner Lehre steht die Darstellung der himmlischen Hierarchien. Zum Namen vgl. App. 17, 34.
- 73 *Iosif Volockij*: Abt des Klosters Volokalamsk und kirchlicher Schriftsteller (1430/40 – 1515). Sein Hauptwerk, »Prosvetitel« (Der Aufklärer) wendet sich gegen die Häresie der »Judaisierenden«; das Zitat ist dieser Schrift entnommen; Hinweis von A. G. Dunaev, Moskau.
- 73 *die Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit des Ehrwürdigen Andrej Rublëv*: Andrej Rublëv, um 1360/70 – 1430; die *Dreifaltigkeit* entstand 1411, sie befindet sich heute in der Staatlichen Tret'jakov-Galerie, Moskau.
- 74 *Bestimmungen des Siebten Ökumenischen Konzils*: Das genannte Konzil tagte 787 in Nikäa bei Konstantinopel; es stellte die Rechtmäßigkeit der Bilderverehrung fest.
- 75 *der mit Farben geschriebene Name Gottes*: Hier klingt das sog. *imjaslavie* an (etwa: Preisen des Namens), eine auf dem Berg Athos kurz vor dem Ersten Weltkrieg entstandene Lehre, nach der das Wesen Gottes mit seinem Namen identisch ist. Florenskij war Anhänger dieser in der Kirche sehr umstrittenen Lehre, die insbesondere für das Gebet weitreichende Folgen hat.
- 75 *wie die Samariter*: »Wir glauben nicht mehr um deiner Rede willen; denn wir haben selbst gehört und wir wissen, daß dieser in Wahrheit der Heiland der Welt ist.« (Joh. 4, 42)
- 76 *Firnis (olifa)*: Schutzschicht aus Leinöl (früher auch Olivenöl) und Harzen.
- 77 *in den ikonoklastischen Auseinandersetzungen*: Der Bilderstreit in Byzanz zwischen Ikonoklasten (Bilderstürmern) und Ikonodulen (Bilderfreunden) stürzte die Kirche im 8. und 9. Jahrhundert in eine schwere Krise. 843 wurde das endgültige Anathema über die Bilderfeinde verkündet. Aus der vorikonoklastischen Zeit sind nur wenige Ikonen erhalten.
- 80 *Gottesmutter von Vladimir*: byzantinische Ikone des 11./12. Jahrhunderts, die 1155 über Kiev nach Vladimir gelangte; heute in der Staatlichen Tret'jakov-Galerie, Moskau.

- 81 *Mutter Gottes...*: die Anfangsstrophen des Gedichts »Molitva« (Gebet, 1837) von Michail Ju. Lermontov (1814–1841).
- 81 *Eine solche ersterschienene... Ikone (pervojavlennaja ikona)*: Ersterscheinung (*pervojavlenie*) ist die Entsprechung zu »Urphänomen«; vgl. S. 29ff.
- 84 *in einem Brief an seinen Freund*: Die Stelle aus Raphaels Brief wird von einem neueren Autor in ihrem Kontext wie folgt wiedergegeben: »Um eine schöne Frau zu malen, muß ich mehrere Schöne sehen, und zwar unter der Bedingung, daß Eure Herrlichkeit bei mir ist, um die beste auszuwählen. Da es aber an klugen Richtern und schönen Damen mangelt, bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt.« (N. PONENTE: »Wer war Raffael«, Genf 1967, S. 28)
- 84 *Baldassare Castiglione*: Gelehrter (1478–1529) im Dienst des Herzogs Montefeltro von Urbino, Hauptwerk: »Il libro del cortegiano« (Das Buch vom Hofmann).
- 84 *Bramante*: eigentlich Donato d'Angelo Lazzari (1444–1514), Architekt und Maler.
- 84 *Mitteilung Bramantes*: Den anschließenden Text entnahm Florenskij ebenso wie das vorstehende Raphael-Zitat den »Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« von W.H. Wackenroder und L. Tieck (1796 anonym erschienen), hier zitiert nach der Ausgabe Stuttgart 1979, S. 9–11.
- 89 »*die Säule und Grundfeste der Wahrheit*«: 1. Tim. 3, 15; zugleich der Titel des theologischen Hauptwerks von Florenskij; vgl. S. 14f.
- 90 Michail Aleksandrovič *Vrubel'* (1856–1910), Viktor Michailovič *Vasnevov* (1848–1927), Michail Vasil'evič *Nesterov* (1862–1942): Künstler aus dem Umkreis des Symbolismus, die sich auch mit religiösen Themen befaßten. Florenskij war mit Nesterov, der wie Vasnevov in der Künstlerkolonie Abramcevo lebte, gut befreundet. Von Nesterov stammt ein Doppelporträt Florenskijs mit Sergij Bulgakov (*Philosophen*, 1917, Staatliche Tret'jakov-Galerie, Moskau).
- 91 *Renans Roman*: »La vie de Jésus«, populärtheologische Schrift von Ernest Renan (1863).
- 92 *Darstellungen der urväterlichen Gastfreundschaft*: Bezieht sich auf 1. Mose 18, Besuch dreier Wanderer bei Abraham, gr. *philoxenia*.

- 92 *des Zugs der Juden durch das Rote Meer*: 2. Mose 14
- 93 *der Ehrwürdige Sergij von Radonež*: Reformator (1313/14 oder 1321/22 – 1392) des russischen Mönchtums, Gründer des Dreifaltigkeit-Sergius-Klosters (Zagorsk) im Wald von Radonež.
- 93 *dem Ehrwürdigen Nikon*: Nikon war der Nachfolger Sergijs als Abt des genannten Klosters.
- 94 *das Hundert-Kapitel-Konzil*: Der »Stoglav« tagte 1551 in Moskau; den Namen erhielt das Konzil von seinen 100 Entschlüssen, den Antworten auf ebensoviele Anfragen des Zaren Ivan IV.
- 94 *eine Art Rebus der geistigen Welt*: Rebus – Bilderrätsel; wahrscheinlich eine Anspielung auf die russische okkultistisch-spiritistische Zeitschrift *Rebus* (1881 gegründet); Hinweis von Frau Bernice Glatzer Rosenthal, New York.
- 96 *»die Weisheit aus ihren Werken gerechtfertigt«*: Matth. 11, 19; im russischen Text heißt es – wie in der Luther-Übersetzung: »durch ihre Kinder gerechtfertigt«.
- 96 *das verfaulende und spießende Korn*: Joh. 12,24
- 97 *der Starez Amvrosij aus Optina*: Das Kloster Optina bei Kaluga war ein Zentrum des russischen Starzentums; zu Amvrosij (weltlicher Name Aleksandr Grenkov, seit 1874 Starez in der Einsiedelei Optina pustyn') kamen nicht nur Hilfesuchende aus dem Volk, sondern auch Schriftsteller und Gelehrte, darunter Dostojewskij, Vladimir Solov'ëv und Lev Tolstoj. Das Kloster wurde 1922 geschlossen; Florenskij hatte sich nach der Revolution dafür eingesetzt, diesen »geistigen Brennpunkt« Rußlands zu erhalten.
Die im Text erwähnte Ikone der Gottesmutter, »die das Getreide wachsen läßt«, befindet sich nach mündlicher Mitteilung des Bischofs von Ufa (Januar 1988 in Bergamo) in dem lettischen Dorf Michnovo bei Vilnius. Sie stellt die Gottesmutter dar, die ein Feld mit teils schon geschnittenem und in Garben aufgestelltem Korn segnet.
- 97 *Arteli*: Die *artel'* war eine spezifisch russische Form genossenschaftlich organisierter Werkstätten.
- 98 *Simon Ušakov* (1626–1686): vielseitiger Künstler (Fresken, Ikonen, Miniaturen), Leiter des staatlichen Malateliers.
- 101 *Aufschrift: nadpisanie* (im folgenden *nadpis'*)

- 104 *Die berühmte »Hermeneia«*: »Ermeneia tes zographikes technes. Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berg Athos«, hrsg. vom Slavischen Institut München, unter Zugrundelegung der Übersetzung von G. Schäfer (Trier 1855), München 1960. Florenskij geht von einer anderen Handschrift aus, sein russischer Text gibt einige abweichende Lesarten. *Dionysios* lebte etwa von 1670 bis 1746.
- 104 *Panselinos-Schule*: Manuel Panselinos, byzantinischer Maler der Paläologischen Renaissance, arbeitete Anfang des 14. Jahrhunderts auf dem Berg Athos. Die ältere Forschung sah in ihm den Begründer der »Makedonischen Schule« des 16. Jahrhunderts.
- 104 *Vorzeichnung: perevod*
- 104 *Poliment*: Farbgrund für die Vergoldung mit Blattgold.
- 104 *Sankir*: Dunkle Grundfarbe für die Untermalung der Inkarnatpartien; vgl. auch S. 154 ff.
- 104 *Podrumjanka*: Farbmischung für die Untermalung von Stellen, die später rötlich durchschimmern sollen, z. B. die Wangen.
- 105 *Akathist*: Umfangreicher Marien-Hymnus.
- 105 *Ikone der Hodigitria*: Typus der Gottesmutterikone, entstanden in Byzanz nach dem Bilderstreit (*hodigitria*, gr. »Wegführerin«).
- 105 *Troparion*: Byzantinischer Kurzhymnus, der auf das 4. Jahrhundert zurückgeht.
- 106 *auf dem heiligen Tuch*: Auf dieser Legende beruht die »nicht von Hand gemalte« Christusikone, der sog. *acheiropoietos*.
- 106 *Ektenie*: Liturgisches Gebet, der Litanei entsprechender Wechselgesang.
- 108 *kein »fremdes Feuer«*: »Nadab und Ahibu aber, die Söhne Aarons, nahmen ein jeder seine Räucherpfanne, taten Feuer darein und legten Räucherwerk darauf und brachten so vor dem Herrn ein ungehöriges Feueropfer dar, das er ihnen nicht geboten hatte. Da ging Feuer aus von dem Herrn und verzehrte sie, sodaß sie vor dem Herrn starben.« (3. Mose 10, 1-2)
- 110 *vom geistigen Gottesdienst*: vgl. Anm. zu S. 64
- 110 *Ousia*: Wesen (Anm. des Herausgebers des russischen Textes)
- 115 *Die Perspektive*: Vgl. Florenskijs 1919 entstandenen Aufsatz »Die umge-

- kehrte Perspektive« über Fragen der Raumdarstellung in der Malerei (1967 erstmals veröffentlicht).
- 121 *tesserae hospitales*: Erkennungsmarken, Kennzeichen
- 121 »*Braut von Lammermoor*«: Roman Walter Scotts, erschienen 1819.
- 124 *James' Behauptung*: William James (1842–1910), amerikanischer Philosoph und Psychologe, Bruder des Schriftstellers Henry James. In einem Zusatz zu dem Essay »On Some Hegelisms« (1882) beschreibt er seine Selbstversuche mit Lachgas: »Since the preceding article was written, some observations on the effect of nitrous-gas-intoxication... have made me understand better than ever before both the strength and the weakness of Hegel's philosophy.« (ders.: »The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy«, Cambridge/Mass.–London 1979, S. 217)
- 127 »*Fleisch und Blut*«: 1. Kor. 15, 50
- 128 »*Wahrsagen mit dem Spiegel*«: Russischer Volksbrauch; die Mädchen im Dorf versuchten, den ihnen vom Schicksal bestimmten Bräutigam mit Hilfe eines Spiegels zu erraten. Möglich ist auch ein Zusammenhang mit 1. Kor. 13, 12: »Denn wir sehen jetzt mittels eines Spiegels in rätselhafter Gestalt, dann aber von Angesicht zu Angesicht.«
- 128 »*Weisheit des Fleisches*«: »Denn unser Ruhm ist dieser: das Zeugnis unseres Gewissens, daß wir in Heiligkeit und Lauterkeit Gottes, nicht in fleischlicher Weisheit, sondern in Gottes Gnade in der Welt gewandelt sind, in besonders hohem Maße aber bei euch.« (2. Kor. 1, 12)
- 131 *Zeit der Wirren*: Nach dem Aussterben des Zarengeschlechts der Rjurikiden kam es Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts zu schweren Auseinandersetzungen um den Thron (Boris Godunov, Pseudo-Dmitrij).
- 132 *Wir erblicken hier neben den zeremoniellen Posen*: Der mit diesem Satz beginnende, bis zum folgenden Absatz reichende Textabschnitt fehlt in den bisherigen Ausgaben. Er wurde für die vorliegende Übersetzung nach einem Manuskript aus dem Nachlaß ergänzt.
- 135 »*Erschließen*«: *raskryška*
- 138 *der Hinweis von V. M. Vasnecov*: vgl. zur Person Anm. zu S. 90
- 139 *Cohen-Schule*: Hermann Cohen (1842–1918), Begründer der Marburger Schule des Neukantianismus.

- 139 *des auf der Darstellung Abgeteilten*: *razdelka* heißt wörtlich Absonderung, Ab-teilung.
- 142 *Aufhellungen*: *probela*
- 144 *des Zugs der Juden durch das Rote Meer*: 2. Mose 14
- 144 *Johannes Chrysostomus*: Einer der griechischen Kirchenväter (354–407), seit 398 Bischof von Konstantinopel, 403 nach Armenien verbannt.
- 144 »*Lebensschreiber*«: russ. *živopisec* (Lebensschreiber bzw. -maler, Lehnübersetzung des gr. *zograph*)
- 144 »*daß ein Mensch gezeichnet wird und ein Pferd, ist nicht klar...*«: Lücke im Manuskript (Anm. des Herausgebers des russischen Textes).
- 145/46 *Brett*: *doska*; *Grundierung*: *levkaska* bzw. *gruntovka levkasom*; *Kästchen*: *kovčežec*; *Einschubleisten*: *šponki*; *Gewebe*: *pavoloka*; *Weißer*: *pobel*
- 146 *Polieren*: *licovka*
- 147 *Umrißzeichnung*: *risunok*; *anzeichnen*: *znamenit'*; *Anzeichner*: *znamenščik*
- 148 *die Stroganovschen Ikonen*: Die Stroganov-Schule bildete eine Stilrichtung der russischen Ikonenmalerei des 16./17. Jahrhunderts. Im Auftrag der Kaufmannsfamilie Stroganov entstanden u. a. kleinformatige, luxuriös ausgestattete Ikonen, vorwiegend für den Privatgebrauch.
- 149 *Ličniki und Doličniki*: *Ličniki* sind die Maler des *Ličnoe* – alles dessen, was unmittelbar mit dem Antlitz zu tun hat; die *Doličniki* sind für das *Doličnoe* verantwortlich – wörtlich: auf das bezogen, was *bis* zum Antlitz reicht, *vor* diesem liegt.
- 151 »*leben, weben und sind wir*«: Apg. 17, 28
- 153 *im Spritz-Verfahren*: *vpriplesku*
- 153 *Bemalung*: *rospis'*; *Aufhellen (Aufhellung)*: *probelka*; *Auffrischung (Höbung)*: *oživka*; *nach Federart (v pero)*: sehr feine goldene Striche, die an Vogelfedern erinnern.
- 153 *im Schmelzverfahren (plav'ju)*: eine Maltechnik, die auf die Enkaustik, das antike Wachsmalverfahren zurückgeht. Dabei werden hellere Stellen in zunehmend kleineren Flächen aufgetragen.

- 154 *Drachme*: Gewichtseinheit, ca. 3,75 Gramm
- 155 *Umschreibung: opis'*; *Auslese: otborka*; *Schmelze: plavka*
- 155 *das Ockern: vochrenie*; *Markierung: otmetina*; *Kerbe: nasečka*
- 157 *Oklad*: Metallverkleidung der Ikone, die nur Gesicht und Hände freiläßt; *Riza*: eigentlich Meßgewand, oft in derselben Bedeutung wie Oklad gebraucht, bezeichnet eine Metallverkleidung, die die ganze Gestalt freiläßt.
- 159 *omnis determinatio est negatio*: Formel von Spinoza: Jede Bestimmung ist Negation; vgl. die Erläuterung, die er in einem Brief gibt: »Da also Gestalt nichts anderes ist als Bestimmung und Bestimmung Verneinung, so wird sie wie gesagt nichts anderes sein können als eine Verneinung.« (BARUCH DE SPINOZA: »Briefwechsel«, Übersetzung und Anmerkungen von Carl Gebhardt, 2. erg. Auflage, Hamburg 1977, S. 210)
- 159 *il faudrait l'inventer*: Nach Voltaires Diktum »Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.« (VOLTAIRE: »Épître à l'auteur du nouveau livre des trois imposteurs«, 1769).
- 160 *im Licht den Laut vernommen*: So z. B. Goethe im »Faust«, Prolog im Himmel.
- 163 *wie Böhme zu Kirchoff und Hertz*: Jakob Böhme (1575–1624), Vertreter der deutschen naturphilosophischen Mystik; Gustav Robert Kirchoff (1824–1887) und Heinrich Hertz (1857–1894), deutsche Naturwissenschaftler.
- 164 *Abgrund*: im Original deutsch.
- 167 *doppeldeutige Interpretation*: Sie wird dadurch nahegelegt, daß Vision (*videnie*) und Sichtbarkeit (*vidimost'*) eine gemeinsame Wurzel haben.
- 168 *Wenn Heraklit äußert*: »Schlechte Zeugen sind den Menschen Augen und Ohren, wenn die Seele deren Sprache nicht versteht.« Fragment 107, zitiert nach HERAKLIT: »Fragmente, griechisch und deutsch«, hrsg. von Bruno Snell, München 1965, S. 33.
- 170 »Denn alles, was erscheint, ist Licht«: Hier wurde vom Text der Züricher Bibel abgewichen (vgl. dort: »Denn alles, was offenbar wird, ist Licht«), um den Zusammenhang mit dem Begriff der *Erscheinung* zu wahren.
- 172 *Silberschmied Demetrios*: Apg. 19

172 *folgt man der Philonischen Tradition*: Philon von Alexandria (13 v. Chr. – 45/50 n. Chr.), jüdisch-hellenistischer Religionsphilosoph in der Nachfolge des Platonismus.

Pavel Florenskij (1882–1937), der als Mathematiker und Naturwissenschaftler zur Theologie kam, Professor für Philosophiegeschichte und orthodoxer Priester wurde und in einem stalinistischen Arbeitslager starb, stürzt mit seinem geschliffenen, Polaritäten umfassenden Denken Säulen der künstlerischen Anschauung.

Die Ikonostase ist für ihn nicht nur die Bilderwand, die in der russisch-orthodoxen Kirche den Altarraum für die Gläubigen uneinsehbar macht, sondern auch der Grenzort, an dem sich mit den Ikonen das Wesen der Malerei überhaupt offenbart: Unsichtbares, Übersinnliches sichtbar werden zu lassen. Wenn diese Bilder bis in die Darstellungsverfahren mit den beglaubigten Visionen der Heiligen begründet werden, so knüpfen sich daran bohrende Fragen an die Grundlagen der westlichen Malerei seit der Renaissance.

