

los (829–842) und ein ihm höriger Patriarch mit allen Mitteln die ikonoklastische Bewegung aufzufrischen suchten, und selbst vor neuen grausamen Verfolgungen nicht zurückschreckten, offenbart sich immer deutlicher ihre Ohnmacht: sofort nach dem Tode des Kaisers am 20. Januar 842 brach der Ikonoklasmus zusammen und unter den neuen Herrschern Michael III. (842–867) und seiner (in Wahrheit regierenden) Mutter Theodora proklamierte eine Synode im März 843 die Wiederherstellung des Ikonenkultes, die erneute Bekräftigung des VII. Ökumenischen Konzils. Der Glaube der Väter war gerettet, „für das kirchlich-staatliche Verhältnis aber bedeutete der Zusammenbruch des Ikonoklasmus, daß der Versuch einer restlosen Unterordnung der Kirche unter die Staatsgewalt gescheitert war.“¹⁷⁸

Es ist nur logisch, daß seither das Gedächtnisfest des Sieges der Ikonenverehrung (am 1. Fastensonntag jeden Jahres) als „Sonntag der Orthodoxie“ bezeichnet wird. An ihm erklingen von neuem jene Hymnen, welche der Überlieferung nach zumeist auf die großen Apologeten der Bilderverehrung, den hl. Johannes von Damaskos, den hl. Abt Theodoros von Stoudion oder den Patriarchen Tarasios zurückgehen. Auch hier steht im Mittelpunkt der Betrachtung die enge Verbindung von Menschwerdung, Erlösung und Ikonenverehrung:

„Vor deinem allerreinsten Bilde fallen wir nieder, o Gütiger, bittend um die Vergebung unserer Sünden, Christus, Gott! Denn freiwillig wolltest du im Fleische das Kreuz besteigen, um die, die du erschaffen hast, aus der Knechtschaft des Widersachers zu erlösen. Deshalb rufen wir dir dankbar zu: mit Freude hast du das All erfüllt, unser Heiland, der du kamst, die Welt zu retten!“¹⁷⁹

Im Sieg der Ikonen wird der Triumph des Glaubens an den wahrhaften Gottmenschen Jesus offenbar:

„Nun liegt über allen ausgebreitet das Licht der Gottesfurcht, nachdem der Gottlosigkeit Lug wie eine Wolke zerstreut wurde, . . . kommt alle, laßt uns niederfallen, in frommer Gesinnung, rechtgläubig, laßt uns niederknien vor Christi heiligen Bildern. Nun ziert sich mit heiligen Bildern Christi Kirche, bräutlich geschmückt . . .

Freue dich, Weltall, denn siehe: Christus hat in unsagbarer

Weisheit der Gottlosigkeit Macht aus der Höhe gestürzt . . .

Zum Urbilde trägt empor, so sagt Basilius, die Verehrung des Bildes. Darum laßt uns beharrlich verehren Christi, des Heilandes, und aller Heiligen Bilder, damit wir, uns an sie klammernd, nicht durch die Gottlosigkeit verlockt werden.

Durch seine anfanglose, göttliche Natur ist er unsichtbar, dennoch trat er sichtbar, du Braut, aus deinem heiligen Geblüt hervor, als Gipfel der Erbarmung.“¹⁸⁰

Daß die Ikonenverehrung nicht bloße Frömmigkeitsform ist und weit mehr als pädagogische Verwendung des Bildes zur Unterweisung derjenigen, welche desselben zur Stützung ihrer unzulänglichen Phantasie bedürfen, oder gar nur Hilfe für die geistig Niedrigstehenden, die des Lebens unfähig sind (also im Sinne der „Biblia pauperum“), zeigen diejenigen der Festgesänge, welche im eigentlichen Sinne dogmatische Aussagen machen:

„Durch deine göttliche Natur bist du zwar unbegrenzt, doch wolltest du in der Zeiten Fülle, o Herr, mit einer Fleiseshülle dich umgrenzen. Denn durch die Annahme des Fleisches nahmest du auch all seine Eigenschaften an. Darum prägen wir uns das Bild der Ähnlichkeit ein, halten es fest, verehren es und erheben uns so zu deiner Liebe. . . .

Herrlichen Schmuck erhielt die Kirche Christi durch die beehren und heiligen Bilder des Erlösers Christus und der Gottesmutter und aller Heiligen, Denkmale wunderbaren Glanzes. Durch ihre Gnade wird sie hell und herrlich, verscheucht, vertreibt das Heer der Irrlehrer. . . .

Aufgeleuchtet ist der Wahrheit Gnade: was einst in Schattenrissen vorgebildet war, ist jetzt vor aller Welt erfüllt. Denn schau: es bekleidet sich die Kirche mit Christi körperlichem Bild wie mit einem Schmuck, der jeden Schmuck überragt. Sie stellt im Bilde des Martyriums Zelt dar, hält fest am rechten Glauben, damit auch wir das Bild dessen festhalten, den wir verehren, und nicht in die Irre gehn. Hüllen sollen sich in Schande, die nicht also glauben. Denn uns ist ein Ruhm des Fleischgewordenen Bild, das gläubig wir verehren, jedoch nicht zum Gott erheben!“¹⁸¹

Besonders zeichnet den Sonntag der Orthodoxie in der liturgischen Festfeier aber der sog. „Ritus der Orthodoxie“ aus, welcher

in den Ländern griechischer Tradition vielfach mit einer Ikonenprozession verbunden ist¹⁸², bei der man den vom hl. Theodoros Studites stammenden Kanon singt:

*„Warum doch, dreimal Unseliger, haßtest du der Menschheit Christi und all seiner Heiligen strahlendes Bild? Denn nicht vor kraftlosen Götzenbildern sinken wir Gläubigen hin.“*¹⁸³

*Arm war er, das Wort: gehungert, gedürstet hat ihn im Fleische. Das sind die Zeichen seiner Menschennatur, durch die er umgrenzt ist. Doch als Gott ist er einfach und von keiner Grenze umschlossen.“*¹⁸⁴

Diese Prozession dürfte etwa in der Mitte des X. Jahrhunderts aufgekommen sein, wie uns Josephos Genesios, der um 950 wirkte¹⁸⁵, beschreibt¹⁸⁶ und in seiner Nachfolge nur wenig später auch Theophanes Continuatus.¹⁸⁷ Beide nennen als Urheber der Zelebration dieser Festfeier den Patriarchen Methodios I. (842–846), in dessen Vita¹⁸⁸ aber keinerlei Hinweise auf eine unmittelbare Einrichtung des Sonntag nach 843 zu finden sind. Auch andere Codices dieser Zeit schweigen sich aus¹⁸⁹ und in dem berühmten Typikon der Großen Kirche (Agia Sophia) zu Konstantinopel vom Beginn des X. Jahrhunderts¹⁹⁰ finden wir unter dem 1. Fastensonntag nur die alte Festfeier der alttestamentlichen Propheten Moses, Aaron und Samuel verzeichnet. Ihre Festtexte haben sich auch heute noch erhalten, sei es in Anspielungen der neu eingeführten Gesänge zum Sonntag der Orthodoxie, sei es in vollständiger Bewahrung des Wortlautes, der natürlich nun eine weiterreichende Sinnggebung erfährt:

*„Auch der Chor der Propheten mit Moses und Aaron, in Freude jubelt er heute. Denn der Weissagung Erfüllung vorführend, leuchtet das Kreuz, an dem du uns errettet hast. Auf ihre Bitten, Christus, Gott, sei unsrer Seelen Erretter!“*¹⁹¹

Wahrscheinlich kommen wir der Wahrheit am nächsten, wenn wir annehmen, daß sich dieses besondere Festgedächtnis zuerst in den Klöstern entwickelte, die ja die unermüdlischen Streiter für die Ikonen (und damit die eigentlichen Sieger) gewesen waren, um erst relativ spät auch in die Kathedralkirchen eingeführt zu werden, wie es auch Symeon von Thessaloniki bezeugt.¹⁹² Seine feierlichste Ausgestaltung allerdings erfuhr dieser Siegesgottesdienst in den Bi-

schofskirchen, besonders in denen Rußlands, wo er (wohl seit dem XII. Jahrhundert eingeführt) im Laufe der Jahrhunderte zu einem der eindrucksvollsten Riten überhaupt werden sollte¹⁹³: nach den Einleitungsgebeten, der Friedensektenie (welche einige besondere Fürbitten für die Einheit der Kirche und die Abwehr der Häresie enthält), den Festtroparien und Lesungen (Röm. 16,17–21 bzw. Mt. 10,10–19) stimmt der Bischof dieses Gebet an:

*„Allerhöchster Gott, Herr und Bildner der ganzen Schöpfung, der du alles mit deiner Herrlichkeit erfüllst und durch deine Macht erhältst: wir, deine unwürdigen Knechte, bringen dir unseren Dank dar, unserem Herrn, dem Geber aller Dinge, daß du dein Angesicht nicht abgewandt hast von uns wegen unserer Sünden, sondern uns zuvorkommst mit deiner Gnade: du hast zu unserer Errettung deinen einziggeborenen Sohn gesandt, und so deine unermessliche Güte zum Menschengeschlecht kundgemacht, denn du willst und erwartest ja, daß wir uns alle bekehren und gerettet werden.“*¹⁹⁴

Der Chor antwortet dann im Wechsel mit dem Diakon mit dem Gesang des „großen“ Prokimen:

„Wer ist ein großer Gott wie unser Gott? Du bist der Gott, der Wunder wirkt!“ (Ps. 71,18)

und nach der feierlichen Rezitation des Glaubensbekenntnisses der Ökumenischen Konzilien von Nikaia und Konstantinopel fährt der Diakon fort:

„Dies ist der apostolische Glaube, dies ist der Glaube unserer Väter, dies ist der orthodoxe Glaube: dieser Glaube begründet das All! So nehmen wir an und bekennen die Konzilien unserer Väter und ihre Traditionen und Schriften, welche mit der göttlichen Offenbarung übereinstimmen.“

*So preisen wir nun selig und rühmen hoch jene, die ihren Verstand dem Gehorsam gegen die göttliche Offenbarung unterworfen und dafür gestritten haben. Jene aber, die dieser Wahrheit widerstreiten, . . . wollen wir . . . der Heiligen Schrift und den Überlieferungen der Urkirche gemäß ausstoßen und anathematisieren!“*¹⁹⁵

Und es folgt nun die ausdrückliche Nennung der gravierendsten Häresien:

„Denen, die das Dasein Gottes leugnen, und die behaupten, daß die Welt von selbst bestehe, und daß alle Dinge darinnen durch einen Zufall gemacht sind ohne die göttliche Vorsehung:

Anathema! Anathema! Anathema!

Denen, welche sagen, daß Gott nicht ein Geist, sondern Fleisch ist – oder, daß er nicht gerecht, gütig, weise und allwissend ist:

Anathema! Anathema! Anathema!

Denen, welche zu sagen wagen, daß der Sohn Gottes und der Heilige Geist nicht wesensgleich und von gleicher Ehre mit dem Vater sind, und daß der Vater und der Sohn und der Heilige Geist nicht ein Gott sind:

Anathema! Anathema! Anathema!

Denen, die in sträflicher Weise behaupten, daß die Ankunft des Sohnes Gottes in die Welt im Fleische, und sein freiwilliges Leiden, Tod und Auferstehung zu unserer Seligkeit und Versöhnung der Sünde nicht nötig wären:

Anathema! Anathema! Anathema!

Denen, welche behaupten, daß die gebenedeite Jungfrau Maria nicht eine Jungfrau war vor ihrer Niederkunft, in der Niederkunft und nach ihrer Niederkunft:

Anathema! Anathema! Anathema!

Denen, welche die heiligen Bilder verwerfen, welche die heilige Kirche annimmt, . . . und denen, welche sagen, daß sie Götzen sind:

Anathema! Anathema! Anathema!¹⁹⁶

Daraufhin aber wird

„allen, welche gestritten haben für den rechten Glauben durch ihre Worte, durch ihre Schriften, durch ihre Lehre, durch ihre Leiden und gottseliges Leben wie auch den Beschützern und Verteidigern der Kirche Christi“

ein

„immerwährendes Gedenken“¹⁹⁷

dargebracht.

Einige Texte kennen hier sogar eine Aufzählung der großen Verteidiger der Ikonen, nämlich der hll. Patriarchen von Konstantinopel Germanos, Tarasios und Methodios, des hl. Theodoros von Stoudion, des hl. Symeon des Styliten u.a.m., ebenso wie eine na-

mentliche Bannung der wichtigsten Häretiker.¹⁹⁸ So wird durch die alljährliche Feier des Sieges über die Feinde der Ikonenverehrung immer wieder ins Gedächtnis gerufen, daß hierbei ein Sieg über die Feinde der Orthodoxie errungen wurde: aber das Erlösungswerk Christi war gefährdet, damit aber das Vertrauen in unsere eigene Theosis erschütterte. Hier haben die Synoden von 787 und 843 die Grundfesten des Glaubens wieder gestärkt – und seit dieser Zeit ist auch keine andere Häresie mehr im Bereich der Orthodoxie gefährlich geworden! Alle weiteren theologischen Irrlehren – so die krypto-calvinistischen Einflüsse zur Zeit des Kyrillos Lukaris – waren mehr Geplänkel am Rande: das Zentrum der Orthodoxie aber blieb unerschüttert. Es bekannte den Glauben an die Lehren der Väter, an die Menschwerdung und Erlösung unseres Geschlechtes und an die Öffnung der göttlichen Welt, die uns in den Ikonen zugänglich wird, wie es die Konstantinopler Synode von 869/70 formuliert hat:

„Die heilige Ikone unseres Herrn Jesus Christus ist in gleicher Weise zu ehren wie das Buch der heiligen Evangelien. Denn wie alle die Erlösung erlangen durch die in diesem zusammengefügte Silben, so werden durch die Ikonographie der Farben alle, die Weisen wie die Unweisen, von dem, was sie sehen zu ihrem Nutzen erfreut. Denn was in Silben die Rede, das kündigt und empfiehlt auch die Schrift, die aus den Farben besteht. Wer daher die Ikone unseres Erlösers Christus nicht verehrt, der soll auch bei seiner zweiten Parousie nicht seine Gestalt schauen. Auch malen wir die Ikone seiner allreinen Mutter und die Ikonen der heiligen Engel, wie diese ja auch die Heilige Schrift in ihren Worten charakterisiert, und weiter die aller Heiligen, und wir verehren sie und fallen nieder vor ihnen. Wer aber dies nicht annimmt, der sei ausgeschlossen!“¹⁹⁹

Beenden wir hier unseren Überblick über die Entwicklung der Ikonentheologie bis zu ihrer endgültigen Formulierung mit dem liturgischen Lobpreis, den die Kirche zu Ehren der Väter des VII. Ökumenischen Konzils bei der alljährlichen Festfeier im Oktober anstimmt:

„Allgepriesen bist du, Christus, unser Gott, der du unsere Väter als Leuchten auf Erden bestellt und durch sie uns alle zum rechten Glauben geführt hast, Allerbarmer, Ehre sei dir!“²⁰⁰

Die künstlerische Realisation der Ikonentheologie

„Indem die Ikone die Hypostase des mensch-gewordenen Gott-Wortes darstellt, zeugt sie von der Unwandelbarkeit und Fülle seiner Menschwerdung; andererseits bekennen wir durch diese Ikone, daß der auf ihr dargestellte Menschen-Sohn wahrhaftig Gott ist – eine geoffenbarte Wahrheit. Der Auftrieb des Menschen zu Gott, die subjektive Seite des Glaubens, begegnet hier der Antwort Gottes an den Menschen, der Offenbarung, dem objektiven, erfahrenen Wissen, das im Wort oder Bild ausgesagt wird. . . . Solchermaßen empfangen wir durch die Ikone wie durch die Heilige Schrift nicht nur Kunde von Gott, sondern lernen ihn gewissermaßen kennen.“¹ Dieses Kennenlernen aber gilt einer ganz konkreten Person, nicht etwa einem Typus, so wie ja auch Christus nicht einfach irgendwie das Menschliche annahm, sondern ganz konkreter Mensch wurde, wie Theodoros Studites betont:

„Es ist unorthodox, zu sagen, daß er nicht ein Individuum unter den Menschen (ton tina anthropon), sondern das Gesamte, die Gesamtheit dieser Natur, geworden wäre. Man muß vielmehr sagen, daß diese ganze Natur in einer ganz individuellen Weise ins Auge gefaßt werden muß, denn wie sonst könnte man sie gesehen haben? Es war aber ein Weg, der sie sichtbar machte und beschreibbar, . . . der erlaubte, zu essen und zu trinken . . .“²

Einerseits kommt daher der Ikone ein gewisser Porträtcharakter zu³, der auch bei aller erlaubten Abstraktion niemals ganz verschwinden darf.⁴ Damit ist es ausgeschlossen, die Ikone durch reine Symbolzeichen zu ersetzen, vielmehr sollen diese der Ikone weichen, wie es der schon erwähnte 82. Kanon des Trullanums forderte. „Das Trullanische Konzil festigt den in der Ikonographie schon eingebürgerten heilsgeschichtlichen Realismus und hebt den archaischen Symbolismus der alttestamentlichen Symbole und

¹ Fußnoten siehe Seite 249 ff.

Typen‘ auf. Die Voraussetzungen sind erfüllt und verwirklicht, ‚die Gnade und Wahrheit‘ ist erschienen.“⁵ Es ist somit eine vollkommene Fehldeutung, in der Ikonenmalerei eine rein schematische Symbolkunst zu sehen: keine echte Ikone darf die Beziehung zum Urbild um einer symbolischen Aussage willen verändern. So sind nur jene Ikonen malbar, welche auf Abbilder der himmlischen Wirklichkeit zurückgehen, die uns Menschen gezeigt wurden, und nicht eigene Phantasieprodukte des Malers. Deshalb wurden auch wiederholte Darstellungen von der Kirche verboten: das Moskauer Konzil von 1666/67 zum Beispiel spricht die folgende Mahnung an die Ikonenmaler aus:

„Möge sich niemand unterstehen, eine falsche Lehre zu malen, welche er für sich ausgedacht hat, ohne daß ein Zeugnis dafür existiert: so etwa des Herrn Sabaoth Bildnis in verschiedenen Ansichten . . . zu malen; wir ordnen vielmehr an, daß von nun an des Herrn Sabaoth Bildnis nicht mehr gemalt werden soll: denn niemand hat ja je den Sabaoth, d. h. den Vater, im Fleische in solchen Erscheinungen gesehen, sondern als Christus kam er im Fleische; so soll er auch dargestellt werden, nämlich im Fleische soll er abgebildet werden . . . Den Herrn Sabaoth, d. h. den Vater, mit grauem Barte und den eingeborenen Sohn in seinem Schoße und die Taube zwischen ihnen auf Ikonen zu malen, ist kein leichtes Vergehen und es ist nicht gebührend, denn wer sah je den Vater der Gottheit nach . . .“⁶

Auch andere um einer symbolischen Aussage willen ersonnene Darstellungen – etwa der hundsköpfige Christophoros oder die Abbildung der Dreifaltigkeit als Mensch mit drei Köpfen – werden expressis verbis verworfen. Aus dem gleichen Geiste hatte 1551 die Moskauer Hundertkapitelsynode verfügt, daß von der Dreifaltigkeit – und damit von Gott Vater überhaupt! – nur eine ikonographische Form zulässig sei, nämlich das Bild der Erscheinung der drei Engel bei Abraham (Gen. 18,1ff.) – und zwar ohne Unterscheidung der Drei; also nur jene Abbildung ist erlaubt, die ein Urbild hat; nur so darf die Trinität dargestellt werden, wie sie sich dem Auge des Menschen gezeigt hat.⁷

Nun, warum ist dies so bemerkenswert? Hier in diesen Vorschriften wird vollends klar, daß wir in den Personen auf der

Die künstlerische Realisation der Ikontheologie

„Indem die Ikone die Hypostase des mensch-gewordenen Gott-Wortes darstellt, zeugt sie von der Unwandelbarkeit und Fülle seiner Menschwerdung; andererseits bekennen wir durch diese Ikone, daß der auf ihr dargestellte Menschen-Sohn wahrhaftig Gott ist – eine geoffenbarte Wahrheit. Der Auftrieb des Menschen zu Gott, die subjektive Seite des Glaubens, begegnet hier der Antwort Gottes an den Menschen, der Offenbarung, dem objektiven, erfahrenen Wissen, das im Wort oder Bild ausgesagt wird. . . . Solchermaßen empfangen wir durch die Ikone wie durch die Heilige Schrift nicht nur Kunde von Gott, sondern lernen ihn gewissermaßen kennen.“¹ Dieses Kennenlernen aber gilt einer ganz konkreten Person, nicht etwa einem Typus, so wie ja auch Christus nicht einfach irgendwie das Menschliche annahm, sondern ganz konkreter Mensch wurde, wie Theodoros Studites betont:

„Es ist unorthodox, zu sagen, daß er nicht ein Individuum unter den Menschen (ton tina anthropon), sondern das Gesamte, die Gesamtheit dieser Natur, geworden wäre. Man muß vielmehr sagen, daß diese ganze Natur in einer ganz individuellen Weise ins Auge gefaßt werden muß, denn wie sonst könnte man sie gesehen haben? Es war aber ein Weg, der sie sichtbar machte und beschreibbar, . . . der erlaubte, zu essen und zu trinken . . .“²

Einerseits kommt daher der Ikone ein gewisser Porträtcharakter zu³, der auch bei aller erlaubten Abstraktion niemals ganz verschwinden darf.⁴ Damit ist es ausgeschlossen, die Ikone durch reine Symbolzeichen zu ersetzen, vielmehr sollen diese der Ikone weichen, wie es der schon erwähnte 82. Kanon des Trullanums forderte. „Das Trullanische Konzil festigt den in der Ikonographie schon eingebürgerten heilsgeschichtlichen Realismus und hebt den archaischen Symbolismus der alttestamentlichen ‚Symbole und

¹ Fußnoten siehe Seite 249 ff.

Typen‘ auf. Die Voraussetzungen sind erfüllt und verwirklicht, ‚die Gnade und Wahrheit‘ ist erschienen.“⁵ Es ist somit eine vollkommene Fehldeutung, in der Ikonenmalerei eine rein schematische Symbolkunst zu sehen: keine echte Ikone darf die Beziehung zum Urbild um einer symbolischen Aussage willen verändern. So sind nur jene Ikonen malbar, welche auf Abbilder der himmlischen Wirklichkeit zurückgehen, die uns Menschen gezeigt wurden, und nicht eigene Phantasieprodukte des Malers. Deshalb wurden auch wiederholt Darstellungen von der Kirche verboten: das Moskauer Konzil von 1666/67 zum Beispiel spricht die folgende Mahnung an die Ikonenmaler aus:

„Möge sich niemand unterstehen, eine falsche Lehre zu malen, welche er für sich ausgedacht hat, ohne daß ein Zeugnis dafür existiert: so etwa des Herrn Sabaoth Bildnis in verschiedenen Ansichten . . . zu malen; wir ordnen vielmehr an, daß von nun an des Herrn Sabaoth Bildnis nicht mehr gemalt werden soll: denn niemand hat ja je den Sabaoth, d. h. den Vater, im Fleische in solchen Erscheinungen gesehen, sondern als Christus kam er im Fleische; so soll er auch dargestellt werden, nämlich im Fleische soll er abgebildet werden . . . Den Herrn Sabaoth, d. h. den Vater, mit grauem Barte und den eingeborenen Sohn in seinem Schoße und die Taube zwischen ihnen auf Ikonen zu malen, ist kein leichtes Vergehen und es ist nicht gebührend, denn wer sah je den Vater der Gottheit nach . . .“⁶

Auch andere um einer symbolischen Aussage willen ersonnene Darstellungen – etwa der hundsköpfige Christophoros oder die Abbildung der Dreifaltigkeit als Mensch mit drei Köpfen – werden expressis verbis verworfen. Aus dem gleichen Geiste hatte 1551 die Moskauer Hundertkapitelsynode verfügt, daß von der Dreifaltigkeit – und damit von Gott Vater überhaupt! – nur eine ikonographische Form zulässig sei, nämlich das Bild der Erscheinung der drei Engel bei Abraham (Gen. 18,1ff.) – und zwar ohne Unterscheidung der Drei; also nur jene Abbildung ist erlaubt, die ein Urbild hat; nur so darf die Trinität dargestellt werden, wie sie sich dem Auge des Menschen gezeigt hat.⁷

Nun, warum ist dies so bemerkenswert? Hier in diesen Vorschriften wird vollends klar, daß wir in den Personen auf den

Ikonen immer unserer eigenen menschlichen Natur begegnen, allerdings in ihrer verklärten Form:

„Die Darstellung Christi darf nicht den Anblick eines verweslichen Menschen wiedergeben, das wird ja vom Apostel getadelt, sondern das Aussehen des unverweslichen Menschen, wie Christus selbst es gesagt hat, . . . denn Christus ist ja nicht nur ein Mensch, sondern der menschengewordene Gott!“⁸

Es geht nicht um eine irdische Portrait-Ähnlichkeit, sondern um die Möglichkeit, dem Urbilde durch die genaue Einhaltung der Abbildlichkeit ähnlich zu werden. So wie der Mensch in seiner Verklärung nicht den Leib verliert, sondern die Durchdringung der ganzen geistigen und materiellen Verfassung des Menschen mit dem unerschaffenen Licht der göttlichen Gnade gleichsam die Rückverwandlung des Menschen in eine lebendige Ikone Gottes bewirkt, so ist die Ikone in dieser Welt die äußere Darstellung dieser Verklärung. Die Ikone darf daher auf der einen Seite nicht mißverstanden werden als die Darstellung der Gottheit an sich, denn sie zeigt ja nicht das Unerfaßbare, sondern sie gibt einen Hinweis auf die Teilhabe des betreffenden Menschen am göttlichen, auf die Heiligung der irdischen Materie durch Gott, welche sich am vollkommensten und letztthin unüberbietbar in Christus realisierte, da Gottheit und Menschheit zu einer unvermischten und doch untrennbaren Einheit wurden. Damit dringt die Ikone über das sinnhaft Zugängliche weit hinaus – hin zu einer zweiten Wirklichkeit, welche uns nur so sichtbar wird. „Ein bloßes Porträt im gewöhnlichen Sinne ist also noch keine Ikone, denn es zeigt nur das Menschliche. Um eine Ikone zu sein, muß ein Bild gleichzeitig mit der geschichtlichen Wirklichkeit einer Person oder eines Ereignisses die göttliche Wirklichkeit wiedergeben. Eben darin besteht die Hauptaufgabe der christlichen Kunst, wie sie von der orthodoxen Kirche verstanden wird.“⁹

Hier liegt aber zugleich auch das Problem, denn wie kann eine solche Abbildlichkeit erreicht werden, die einerseits das Spezificum der Heiligkeit an sich, nämlich die Verklärung des Menschen wiedergibt, andererseits aber auch die eigentümlichen Züge des Dargestellten nicht unterschlägt? Gewiß, „nicht das Individuum steht im Vordergrund, sondern die Demut des Menschen vor dem,

dessen Träger er ist.“¹⁰ Aber andererseits ist eine Ikone nie Darstellung der Personifizierung einer Idee oder Tugend, und jede Allegorie, die wir auf Ikonen etwa in Gestalt eines Mondes, der Sonne oder eines Flusses vorfinden mögen, ist doch niemals zu verwechseln mit dem eigentlichen Thema der Ikone. Daher bleibt es nicht der Phantasie des Malers überlassen, wie er den jeweiligen Heiligen zu gestalten wünscht (erst recht nicht der Ähnlichkeit mit einem lebenden Modell), sondern die Ähnlichkeit wird durch die typische Treue zum Urbilde bewahrt, welches niemals willkürlich ersetzt werden darf. Mag auch die Kunstfertigkeit des Malers gering sein, so wird er sich doch niemals über die ikonographischen Regeln ohne schwere Schuld hinwegsetzen können, da diese Treue zum Urbild der Ikone erst ihren Charakter gibt, wie Theodoros sagt:

„Wenn wir auch nicht erkennen, daß die Ikone ein dem Urbilde vollkommen ähnliches Bild darstellt, weil es an Kunst mangelt, so wird doch selbst in diesem Fall unsere Rede nicht unsinnig. Denn der Ikone wird ja nicht deshalb eine Verehrung erwiesen, weil sie an Ähnlichkeit vor dem Urbilde zurücksteht, sondern weil sie trotz allem Ähnlichkeit mit ihm aufweist.“¹¹

Hier liegt einer der Gründe für die oftmals behauptete „Starrheit“ und das angebliche jahrhundertelange „Kopieren“ der Ikonenmalerei: nicht Unfähigkeit der Künstler ist es, welche das Aufrechterhalten der Ikonentypen bewirkt, sondern das Wissen um ihre letztliche Unveränderlichkeit, denn bei einer rein individualistischen Gestaltung würde die Ähnlichkeit mit dem Urbilde verlorengelassen. Noch etwas anderes aber kommt hinzu: „die zweite Wirklichkeit, die Gegenwart der alles heilenden Gnade des Heiligen Geistes, die Heiligkeit, kann durch keine menschlichen Mittel wiedergegeben werden, wie sie auch für das äußerliche sinnliche Auge nicht sichtbar ist.“¹² Somit gelten die Worte des hl. Theodoros:

„Wenn das, was wegen seiner Abwesenheit nur geistig geschaut werden kann, nicht auch in bildlicher Darstellung sinnlich sichtbar wird, verschließt es sich auch dem geistigen Blick.“¹³

Dieser Wiedergabe dieser göttlichen Wahrheiten kann nach orthodoxer Auffassung keine naturalistische Malerei dienen, son-

dern einzig und allein die „realistische Symbolik“ der Ikone. Nur diese Bildersprache vermag den gestellten Anforderungen gerecht zu werden und läßt, voll der Gnade des Heiligen Geistes, den Christen teilhaftig werden der Heiligkeit des Urbildes. Sie vermag den realen Kontakt durch die Sinne herzustellen zum eigentlich Unsichtbaren und Unzugänglichen, das aber durch seine Verbindung mit der Materie und der daraus resultierenden Verklärung erfaßbar wird, so wie es das Kondakion des Sonntags der Orthodoxie ausdrückt:

„Das unumschreibbare Wort des Vaters nahm aus dir, o Gottesgebälerin, Fleisch an und wurde so umschrieben: das verdunkelte Antlitz (des Menschen) hat es umgebildet ins Urbild und verband es mit göttlicher Schönheit. Wir bekennen das Heil im Werk und Wort und stellen im Bilde es dar.“

Durch die Inkarnation Christi ist die menschliche Natur wieder mit der göttlichen versöhnt: das einstige Urbild der Menschennatur in Adam ist im neuen Adam, Christus, wieder aufgerichtet. Es zeigt sich nun in den Heiligen, welche die Ikone darstellt. So bezeichnet sie „die Teilhabe des Menschen am göttlichen Leben. Gleichermaßen realisiert ja die Heiligkeit die Möglichkeit, welche dem Menschen durch die göttliche Inkarnation gegeben ist . . . So zeigt auch die Ikone diese Realisation, sie ‚erklärt sie‘ durch das Bild. Die Ikone ist das, was wir sein müssen“¹⁴, und was wir – zumindest nach unserer Möglichkeit! – einst sein werden. Nicht eine Idealisierung ist es daher, wenn der Ikonenmaler den Dargestellten als Person höchster Ordnung zeigt, nicht Unfähigkeit zu realistischer Darstellung, wenn die Züge des Heiligen sein verherrlichtes Antlitz wiedergeben und nicht das irdische. Selbstverständlich verliert er nicht das Körperliche, nicht einmal seine eigenen individuellen Züge gehen verloren, sondern – in den Worten des Areopagiten:

„Alles, was in ihm in Unordnung war, wird Ordnung, was ohne Form, nimmt Form an und sein Leben . . . wird durch volles Licht erhellt.“¹⁵

Die Ikone vermeidet zwei Extreme: weder wird sie der Welt gemein, indem sie das Heilige in rein irdische Formen und Darstellungsweise zu pressen sucht, noch reißt sie es von der Welt los,

sondern sie verweist immer wieder auf die Verklärung der Materie als das Ziel der Welt. „Die Ikone ist demnach ein Lebensweg und ein Mittel; sie ist selbst Gebet.“¹⁶ Dies hat natürlicherweise einen zwingenden Einfluß auf die Darstellungsweise: diese wird aus der persönlichen Verfügbarkeit des Künstlers herausgenommen, so wie ja auch der Verkünder der Heiligen Schrift nicht über dem Text steht und diesen willkürlich benutzen kann, sondern ihm dient und seine Bedeutung in Worte fassen, aber nicht die Schrift uminterpretieren darf. Die Ikonenmalerei ist gleich unveränderlich wie die Schrift: „darum können sie über Jahrhunderte hinweg dieselbe Botschaft verkünden, ohne der Erstarrung zu verfallen.“¹⁷

Dies verlangt vom Ikonenmaler ein völliges Zurücktreten hinter seine Verkündigungsaufgabe, denn einzig um den Inhalt der Botschaft geht es, nicht um ihren Kunder und seinen eigenen Ruhm. Er ist nur Werkzeug; nicht seine Konzeption ist das Bild, sondern er gibt weiter, was Generationen vor ihm überliefert haben. Da Gottes Heilstaten zeitlos den Menschen jeder Generation betreffen, sind auch die Ikonen zeitlos, ebenso wie das Evangelium zeitlos ist. Anders als die westliche Kunst, welche sich der jeweiligen Epoche verhaftet fühlt und dies auch zum Ausdruck bringt, will die Ikonenmalerei nichts anderes tun, als in möglichst großer Vollkommenheit und malerischer Fähigkeit das Abbild weitergeben, das ebenso unveränderlich in seinem Wesen ist, wie das Urbild. Ja, gerade weil das Urbild keiner Veränderung unterliegt, ist auch das Abbild in seinem Innersten unveränderlich. Die verschiedenen Malschulen der orthodoxen Ikonographie sind somit verschiedenen exegetischen Richtungen vergleichbar: beide bleiben immer an die Norm dessen gebunden, was ihnen vorgegeben ist. Hier liegt die große Verpflichtung des Ikonenmalers, eine Verpflichtung, die sein eigenes Vermögen weit übersteigt: deshalb überliefert er seine individuellen Fähigkeiten ganz der Kirche, indem er zum betenden und schweigenden Diener der Geheimnisse wird. So ist es schon ein Bruch mit der genuinen Tradition der Ikonographen, eine Ikone zu signieren. Und in der Tat kennen wir namentlich nur wenige Ikonenmaler, und wissen wir von noch weniger Ikonen, wessen Hand sie einst schuf.

Groß ist die Verantwortung des Ikonenmalers; um ihn zu entla-

sten, hat die Kirche die Visionen begnadeter Seher unter den Ikonmalern zum Kanon erhoben, so wie sie einst aus der Fülle der Schriften des Neuen Bundes jene zum Kanon erhob, die wir heute als die Heilige Schrift ehren und deren normativen Charakter wir anerkennen. Damit unterliegt der Ikonenmaler – neben der immer wieder zu betonenden Pflicht, auch durch sein persönliches Leben sich zur Schau des Göttlichen zu bereiten – streng der Pflicht, die vorgeschriebene Technik und die von der Kirche approbierten Formen und Vorwürfe einzuhalten. Seine persönliche Aufgabe ist es, diesen authentischen Vorbildern durch seine Malkunst neues Leben zu geben. Oftmals verbindet sich mit diesen modellhaften Ikonentypen die Erzählung ihrer wunderbaren Entstehung. Man sollte diese nicht leichtfertig als sekundäre Legenden abtun, denn je ferner uns mit der Zeit diese Vorbilder der eigenen Sehweise vielleicht auch sein mögen, um so tiefer werden wir beeindruckt von der geistigen Größe ihrer Aussagen, denn – wie Leonid Uspenskij einmal sagte: „Wenn diese Sprache der Ikone für uns fremd geworden ist und uns ‚naiv‘ oder ‚primitiv‘ vorkommt, so ist es nicht deshalb, weil die Ikone sich überlebt oder ihre Lebenskraft und Bedeutung verloren hätte, sondern deswegen, weil das Wissen selbst von der Fähigkeit des menschlichen Leibes, geistig geheiligt zu werden, bei den Menschen verloren ging.“¹⁸

Und begegnen uns in vielen Ikonentypen nicht Darstellungen, deren geistliches Ausmaß wir gar nicht in seiner Fülle zu erfassen vermögen? Sollten wir da aus unserem Erahnen heraus nicht bereit sein, eine wunderbare Offenbarung anzunehmen, mag diese sich nun in der von der Legende überlieferten Form oder anders abgespielt haben. Ein reiner Rationalismus wird sich jedenfalls schwer tun, zu erklären, warum Bilder von solch geistlicher Tiefe und packender theologischer Aussage nicht bei hochgebildeten akademischen Malern entstanden, sondern bei schlichten Malermönchen, deren künstlerisch handwerkliche Fähigkeiten sicher hinter denen ihrer westlichen Konkurrenten zurückstanden. Oder gehen wir noch einen Schritt weiter: wie kommt es, daß selbst die durchschnittliche Ikone, ja, die unbeholfene Bauernmalerei immer noch einen tieferen religiösen Charakter trägt als die Madonnen der Renaissance? Müssen wir hier nicht wirklich eine wunderbare Prä-

gung der Ikonenmalerei anerkennen!

Als ein Beispiel für einen solchen Bericht von der wunderbaren Entstehung eines Ikonentypus sei hier jener der Gottesmutter-Ikone der Paramythia des Klosters Watopedi vom Heiligen Berge wiedergegeben:

„In alter Zeit fiel eine Räuberbande auf dem Heiligen Berge Athos ein mit dem Vorhaben, am Morgengrauen, wenn nur eben die Tore geöffnet würden, eines der größten Klöster, Watopedi, zu überfallen, die Mönche zu ermorden und den Klosterschatz zu rauben. . . . Aber die Aufseherin des ganzen Heiligen Berges, die all-reine Jungfrau und Gottesgebärerin, ließ nicht zu, daß die barbarischen Gedanken dieser Gottlosen Wirklichkeit wurden. Am folgenden Tage, als nach Beendigung des Morgengottesdienstes alle Brüder sich zu einer kurzen Ruhe in ihre Zellen begaben, blieb der Vorsteher des Klosters noch in der Kirche, um seine morgendliche Gebetsregel zu absolvieren; plötzlich hörte er eine Stimme von der Ikone der allheiligen Gottesmutter her: ‚Öffnet heute nicht die Pforten des Klosters, geht auf die Klostermauern und vertreibt die Räuber!‘ Der verwirrte Abt erhob seine Augen zu der Ikone der Mutter Gottes und erblickte ein erschütterndes Wunder: er sah, wie sich das Gesicht der Gottesmutter belebte und ebenso auch das Antlitz des Kindes auf ihrem Arme. Das vor allen Ewigkeiten seiende Kind streckte seine Rechte aus und hielt damit seiner göttlichen Mutter den Mund zu, da er zu ihr sagte: ‚Nein, meine Mutter, sage ihnen dies nicht: denn sie erleiden die gerechte Sühne!‘ . . . Erfüllt von Schrecken ob dieses Wunders, versammelte der Abt sofort die Bruderschaft, erzählte ihnen das Vorgefallene, . . . und alle sahen mit großem Staunen, daß die Gesichter der Gottesmutter und des Herrn Jesus wie auch die ganze Anordnung der Ikone anders waren als zuvor, vor allem aber das Antlitz des Kindes einen gestrengen Zug aufwies. Im Gefühl lebendiger Dankbarkeit lobpriesen sie den Beistand und die Vorsehung der Allheiligen für sie und den um Seiner Mutter willen erbarmenden Herrn. Dann gingen sie auf die Klostermauern und da sie Waffen im Kloster hatten, schlugen sie den Angriff der Räuber ab. Seit jener Zeit aber nennt man jene wundertätige Ikone der Mutter Gottes in diesem Kloster die Fürsprecherin; die Antlitze aber der Gottesmutter und Jesu Christi

verblieben in jener Weise . . . Man kann sagen, daß für den Pinsel des Ikonenmalers es nahezu unmöglich wäre, mit gleicher Genauigkeit die charakteristischen Züge der göttlichen Personen wiederzugeben, des Vorewigen Gotteskindes als des Richters aller Lebenden und Toten und der liebevollen Beschützerin und Behüterin aller, die gläubig ihren himmlischen Schutz und machtvollen Beistand suchen.“¹⁹

Um zu gewährleisten, daß die Ikonenmaler die verschiedenen Bildtypen auch in korrekter Weise „schrieben“ – denn interessanterweise spricht man im Griechischen wie im Russischen vom „Schreiben“ einer Ikone (pisat' ikonu) – wurden ab dem XVI. Jahrhundert Handbücher eingeführt, welche die bereits vorher existierenden Unterlagen zusammenfaßten und damit dem einzelnen Künstler eine Auswahl der kanonischen Ikonen boten. Wir finden in diesen Malbüchern entweder Umrißzeichnungen der verschiedenen Ikonentypen, wie z. B. in dem berühmten Handbuch (Podlinnik) der Moskauer Stroganov-Schule²⁰, oder aber genaue, detailreiche Beschreibungen der jeweils vorgeschriebenen Darstellung dieses oder jenes Ereignisses, dieses oder jenes Heiligen, so in dem wohl bekanntesten Malerhandbuch überhaupt, der „Hermeneia“ des athonitischen Mönches Dionysios von Fournia (ca. 1670–1746)²¹, welcher aber auf weit ältere Vorlagen zurückgriff, die vor allem auf dem Heiligen Berge mit seiner ungebrochenen Malertradition lebendig waren. „Es ist so nicht überraschend, daß in dem den technischen Materialien gewidmeten Teil vom Werke des Dionysios Teile bis ins IX. oder X. Jahrhundert, bis zum Lucca-Manuskript²², zurückverfolgt werden können, . . . während andere besonders auf den berühmten Panselinos bezogen werden.“²³ So dürfen wir im Handbuch des Dionysios wirklich einen Zeugen für die in allen wesentlichen Punkten unverändert tradierte byzantinische Ikonenmalerei sehen; sicher gilt das in besonderer Weise für die Mahnung an die Ikonographen, die der Malermönch an den Beginn seiner Unterweisung stellt:

„Zuvor aber bete und flehe zu dem Herrn Jesus Christus und vor der Ikone der Mutter Gottes: . . . ‚Herr Jesus Christus, unser Gott, unumschreibbar in deiner göttlichen Natur, bist du auf unsagbare Weise Fleisch geworden aus der Jungfrau und Gottesmutter Maria,

um den Menschen von den letzten Dingen zu retten. So wurdest du unumschreibbar! Du, der du das heilige Abbild deines allreinen Antlitzes auf das Tuch gedrückt hast, und so von seiner Krankheit den Herrscher Abgar geheilt und Erleuchtung seiner Seele gebracht hast zur vollen Erkenntnis unseres wahren Gottes, und der du durch deinen Heiligen Geist die Weisheit dem hl. Apostel und Evangelisten Lukas eingegeben hast, deine allreine Mutter abzubilden, . . . du selbst, Gott und Herr aller Dinge, erleuchte Seele, Herz und Verstand deines Dieners und gib ihm Weisheit, daß er ohne Verfälschung und in vollkommener Weise deine Person und jene deiner unbefleckten Mutter und aller deiner Heiligen darstelle, zum Ruhme und zur Verherrlichung und zum Glanze deiner heiligen Kirche, damit alle, welche ihnen Ehrfurcht erweisen, vor ihnen niederfallen und sie küssen, und welche so dem Urbilde die Ehre darbringen, die Verzeihung ihrer Sünden erlangen. Befreie du den Maler von aller Anfechtung des Bösen, damit er unbeeinflusst allen Geboten folge . . . ‚Nach diesem Gebet soll er genau die Proportionen und Charakteristika der Personen lernen, . . . arbeite dein Werk nicht einfältig und in den Tag hinein, sondern arbeite mit Gottesfurcht und mit Frömmigkeit, . . . jeder aber, der dieses Werk ohne Frömmigkeit und Sorgfalt angeht, sondern aus Geldgier und Raffsucht, soll sich wohl vor seinem Ende bedenken und die Strafe des Judas, dem er in seiner Geldgier gleicht, im höllischen Feuer fürchten, von dem wir alle erlöst zu werden hoffen durch die Fürbitten der Mutter Gottes, des hl. Apostels Lukas und aller Heiligen. Amen!“²⁴

Trotz aller genauen Festlegungen aber schließen die Anweisungen der Handbücher nicht eine gewisse Freiheit im Ausdruck aus: jeder Künstler ist etwa zu eigener Entwicklung in der Komposition bestimmter Ikonen, in der Anordnung einzelner Heiliger, vor allem aber zu einer immer überzeugenderen Darstellung des Vorgegebenen aufgerufen: für ästhetische Reflexionen, ob seine Bilder denn nun auch „schön“ seien, bleibt kein Platz: schön sind jene Bilder, die vollkommen das Vorbild wiederaufstrahlen lassen. „So ist auch das letzte Geheimnis der Entstehung eines Kunstwerkes ganz aus der Sphäre der freien Deutung genommen und fest und unmißverständlich in der religiösen Sphäre verankert.“²⁵

Dabei können die Festlegungen der Malerhandbücher zuweilen recht überraschend sein – und verraten gerade so die Tiefe ihres theologisch-dogmatischen Gehaltes, der ja niemals eine raffinierte individuelle Deutung sein kann (also zum Beispiel die Transponierung des biblischen Geschehens in das Lokalkolorit eines anderen Jahrhunderts oder Landes!), sondern immer das Abbild des einen unveränderlichen göttlichen Urbildes. So sind die einzelnen Heiligen in ihren Attributen, aber auch in ihrem Lebensalter, ihrem Aussehen und vor allem natürlich ihrer auf den spezifischen Stand hinweisenden Gewandung genau festgelegt; dies gilt auch für die den einzelnen Ikonen beigegebenen Inschriften, sei es nun den Zeichnungen der Heiligen oder aber den Psalm- bzw. sonstigen Schrifttexten, welche sie auf Schriftrollen oder in einem aufgeschlagenen Buch bei sich tragen. Vielleicht wird das Gesagte am klarsten, wenn wir uns die ikonographischen Darstellungen einiger der neutestamentlichen Gleichnisse ansehen.

„Wenn ein Blinder einen anderen Blinden führt, so fallen beide in die Grube (vgl. Mt. 15,14):

Darstellung: Hohenpriester und Schriftgelehrte und Pharisäer lehren; Teufel stehen auf ihren Schultern und verbinden ihnen die Augen mit Tüchern; Juden stehen vor ihnen als hörten sie ihnen zu, auch deren Augen sind von den Dämonen verbunden. Andere Dämonen, welche sie gebunden haben, zerren sie zur Hölle. Christus aber steht ein Stück über ihnen, zeigt sie den Aposteln und sagt auf einer Rolle: „Wenn ein Blinder einen anderen Blinden führt, so fallen beide in die Grube!“²⁶

Vielleicht noch erschütternder ist die Darstellung des Sinngehaltes der Parabel von den Talenten (Mt. 25,14–30):

„Ein Paradies, vor dem Christus wie ein König auf dem Throne sitzt, umgeben von Engeln in einem Rund hinter ihm. Zu seiner Rechten ein hl. Bischof und ein hl. Priester, welche das Evangelium halten und Christus anblicken, dabei zeigen sie auf eine Menge heiliger Männer und Frauen hinter ihnen, Christus aber segnet sie. Zu seiner Linken aber steht ein Lehrer, welcher ihm mit einer Hand das Evangelium gibt, mit der anderen darauf deutet und sagt: „Siehe da, dein Talent!“ Dämonen aber binden ihn und ziehen ihn mit Gewalt zur Hölle!“²⁷

Hier ist es nicht dem einzelnen Künstler überlassen, in einer seinem persönlichen Geschmack entsprechenden Weise, eine Symboldeutung des Evangeliums zu finden, erst recht soll er kein naturalistisches Bild entwerfen, sondern die Kirche stellt uns in der Ikone vor Augen, daß wir in den Talenten der Parabel das hl. Evangelium sehen sollen, das uns anvertraut und dessen Ausbreitung uns aufgetragen ist.

Es wäre jedoch ein Mißverständnis zu meinen, die heute existierenden Ikonentypen würden alle einer längst verwehten Zeit angehören und keine Möglichkeit der Weiterentwicklung kennen. Greifen wir auch hier noch einmal den Vergleich mit der Heiligen Schrift auf: so wie die Exegese sich durchaus weiterentwickeln und vervollkommen kann, dabei aber immer an den Text der Bibel als ihre Norm gebunden bleibt, so ist es auch in der Ikonenkunst. Insofern ist eine Deutung der orthodoxen Ikonographie als einer Art christlicher „Archäologie“ so verfehlt wie nur möglich: nicht nur, daß der einzelne Künstler ja seine Fähigkeiten gerade darin erweisen muß, die vorgegebenen Formen zu erfüllen, aber gleichzeitig ein Gesamtwerk zu schaffen: auch entstehen immer wieder neue Typen der Ikonographie. Allein in einer 153 verschiedene, vorzüglich in Rußland verehrte Bildtypen der Gottesmutter benennenden Aufstellung, welche auf dem offiziellen Moskauer Kirchenkalender basiert²⁸, finden wir 20 Formen aus der Zeit vor dem Jahre 1000, je 46 auf dem Zeitraum von 1000 bis 1500 und von 1500 bis 1750, während weitere 15 Ikonentypen erst in den letzten 200 Jahren „erschienen“, d. h. als nunmehr geoffenbarte Form verbindlich von der Kirche festgelegt worden sind.²⁹ Dabei darf diese Aufstellung nicht einmal in dem Sinne als vollzählig gelten, daß sie jede einzelne Ikone verzeichnen würde.³⁰

Also in Rußland entstanden allein nur an Ikonen der Gottesmutter seit dem Jahre 1500 mindestens 66 neue Typen, darunter solche tiefsymbolischen Charakters wie jene des „Nichtverbrennenden Dornbusches“ (Neopalimaja Kupina) mit ihrer Darstellung der alttestamentlichen Prophezeihungen und Typoi für die Gottesmutter:

„In den kirchlichen Hymnen wird die Gottesmutter oft mit dem nicht-verbrennenden Dornbusch verglichen, den Moses auf dem

Berge Horeb sah. . . . So wird ein großer achtzackiger Stern dargestellt, der aus zwei übereinanderliegenden Vierecken besteht. Das eine der Vierecke ist rot, es symbolisiert so das Feuer, in welches der von Moses gesehene Busch gehüllt war, das andere aber grün zum Zeichen dafür, daß der Busch seine natürliche Farbe behielt, unbeschadet der in ihm lodernnden Flamme. In der Mitte des Sternes aber ist die Gottesmutter mit dem Kinde. Um sie herum findet sich gewöhnlich die Darstellung der vier Lebewesen aus der Apokalypse, also des Menschen, Löwen, Stieres und Adlers.“³¹

Kann man auf eine bessere Art bildlich zum Ausdruck bringen, daß Maria den in sich getragenen, der die Sonne der Gerechtigkeit war, und doch in ihrer Jungfräulichkeit nicht berührt wurde?

Wir sahen, daß die Schaffung neuer Ikonentypen nicht allein eine Sache der Vergangenheit war: auch heute noch werden solche neuen Ikonen erforderlich, wenn eine neue Aussage in die Sprache der Ikonen umgesetzt werden muß, wie es etwa bei der Kanonisierung eines neuen Heiligen der Fall sein kann. Hierzu ein Beispiel aus der neuesten Zeit: die zunehmende Verehrung des gerechten Vaters Johann von Kronstadt³² – insbesondere in der Emigration – stellte die Ikonographen „insofern vor ein neues Problem, als bis dahin noch kein anderer Repräsentant des verheirateten, sog. Weißen Klerus von der russischen Kirche zur Ehre der Altäre erhoben worden ist und demzufolge ein ikonographisches Vorbild fehlte.“³³

Die schon 1953 entstandene ikonographische Darstellung macht in einem Vergleich mit einer Photographie dieses Gottesmannes unserer Tage vielleicht am besten deutlich, inwieweit sich eine Ikone von einer Photoaufnahme unterscheidet, auch wenn beide die gleiche Gestalt in der gleichen Haltung zeigen.³⁴ Dasselbe gilt auch für die Ikonen anderer Männer, die in unseren Tagen kanonisiert wurden und von denen wir auch über Photographien verfügen, so z. B. des hl. Nektarios von Aigina³⁵ oder des hl. Nikolaus von Tokio.³⁶

Ein weiteres Feld neuer ikonographischer Typen stellen sodann die westlichen Heiligen dar, welche (infolge der orthodoxen Diaspora und nicht zuletzt durch die steigende Zahl abendländischer Konvertiten zur Orthodoxie) in unseren Tagen ebenfalls nach den

Regeln der orthodoxen Ikonographie dargestellt werden, zumindest soweit es sich um Heilige des ersten Jahrtausends – also vor der Trennung der westlichen Christenheit von der Orthodoxie – handelt.³⁷ Wenn es sich hierbei auch zumeist um persönlich motivierte Bestrebungen einzelner im Westen lebender und wirkender Ikonenmaler oder orthodoxer Diaspora-Gemeinden handelt, so wird man ihnen doch – gerade im Sinne unserer Überlegungen zu den Spezifika der Ikonenmalerei – eine gewisse Aufmerksamkeit zu schenken haben, da sich an diesen Bildern die genannten Merkmale in deutlicherer Form zeigen als bei Motiven, die in der westlichen Kunst keine Entsprechung haben.³⁸

Aber auch für alle diese neueren Formen der Ikonenmalerei gilt: sie sind an jene Gesetze gebunden, welche notwendig waren, um die orthodoxe Ikonographie zu dem zu machen, was sie sein will: eine Kunst, welche die Seele durch ihre tiefen und dem Mysterium gewidmeten Kräfte nährt, indem sie ihr die Welt höherer Wirklichkeit, ewiger göttlicher Wahrheit zeigt. So erscheint im Vergleich zur inneren geistlichen Strenge der Ikonen jede andere Malerei, mag sie auch religiösen Inhaltes sein, trivial, da sie sich „Sorge macht und um sehr viele Dinge bekümmert, wo doch nur eines notwendig ist“ (Lk. 10,41). Gewiß, der Ikonenmalerei mangelt es an Naturalismus, ihr fehlt eine Bezogenheit auf die jeweilige Zeit-epoche usw., aber gerade deswegen „ist die byzantinische Ikonographie nicht dazu verdammt, naturalistisch, realistisch zu sein und getreulich die äußere Welt wiederzugeben, denn ihr Ziel ist ja ein völlig verschiedenes: byzantinische Ikonographie hat eine religiöse Funktion. Sie sucht die geistlichen Dinge auszudrücken, um so dem Menschen zu helfen, tiefer in die Mysterien der christlichen Religion einzudringen; sie sucht dem Menschen zu helfen, sich auf eine höhere Ebene des Daseins zu erheben, seine Seele zu der Glückseligkeit Gottes emporzuschwingen.“³⁹

Einer solchen Zielsetzung müssen entsprechende Mittel dienen; so haben beispielsweise in der Ikonenmalerei bezüglich Raum und Ausmaß andere Gesetze Gültigkeit als jene der natürlichen Perspektive, gibt es in ihnen vor allem keinen Schatten, denn anders als in unserer irdischen Welt liegt ja die Quelle des Lichtes, die Sonne, nicht außerhalb des Dargestellten, sondern die Wesen auf den Iko-

nen sind so erleuchtet von Gott als der wahren Sonne der Gerechtigkeit, daß sie in ihrer Verklärung das Licht ausstrahlen, ja, daß ihre verklärten Leiber selbst Licht geworden sind, oder – wie es der Areopagite sagt, um so die Aufhebung aller irdischen Werte und Terminologien in Gott anzudeuten – sie sind

„überlichtige Finsternis (*yperphōtos gnophos*)“⁴⁰.

So stoßen wir bereits in den frühesten uns bekannten Ikonen- denkmälern auf einen ihnen spezifischen Zug des Abstrahierens und der Entmaterialisierung des Naturlichtes. Unter „Eigenlicht“ wird hier ein Licht verstanden, welches „als der Bildwelt immanentes Licht dieses selbst auf uns Betrachter ausstrahlt.“⁴¹ Es steht in keiner Beziehung zu unserem Tageslicht, wie ja auch keine Lichtquelle außerhalb des Bildes selbst angenommen wird. Diese Teilhabe (*methexis*) am göttlichen Licht als das Ergebnis der sittlichen Vollendung des Menschen auf Grund der Menschwerdung Christi, des Lichtes der Welt, hat uns der ehrwürdige Symeon der Neue Theologe (949–1022)⁴² wohl in unüberbietbarer Weise in seiner mystischen und poetischen Sprache vor Augen gestellt, wenn er schreibt:

„Komm, wahres Licht, komm, ewiges Leben! Komm, verborgenes Mysterium, komm, namenlose Kostlichkeit, komm, Unausprechlichkeit! Komm, . . . abendloses Leuchten. Komm, ersehnt von allen, die nach Erlösung dürsten. Komm, der Toten Auferstehung. Komm, Mächtiger. . .

Die Zunge kann nicht künden, nicht diese schwache Hand es niederschreiben zum Lobpreis dessen, für den in Wahrheit alles Rühmen, alle Rede Stammeln bleibt. . . . So leidet denn auch meine Zunge jetzt gar sehr ob ihrer Worte Dürftigkeit, und was in mir geschieht, das sieht mein Geist zwar ein, doch sagen kann er's nicht. . . . Denn Unschaubares schaut er, aller Gestaltung gänzlich bar, ganz einfach, ohne Teile, und doch: an Größe ist's Unendlichkeit. . . . Wenn ich's so nennen soll, ist es im Höchsten eine Ganzheit, wie mir scheint. Und doch wird keineswegs sein Wesen selbst geschaut: man schaut es nur, indem man's mit ihm teilt. Denn nur am Feuer zündet man das Feuer an, und ganz in Feuer umgeformt nimmt man es an. Doch die Natur des Feuers selbst verliert nicht ihre Kraft, und ungeteilt beharrt es, was es war. . . . Gewiß, es teilt

sich, und dennoch läßt es sich in viele Teile nicht zerlegen. Nein, ungeteilt beharrt es, wohnt in mir, und einer Sonne gleich geht's in mir, drinnen, in meinem jammervollen Herzen, auf wie eine lichtverwandte – denn es ist auch Licht – runde Sonnenscheibe. . . . Sie brachte mir Enträtselung von Wundern, die Augen nie geschaut. In mich, den Letzten und Erbärmlichsten von allen, hat sie sich eingesenkt, sie, welche zu Aposteln einst die Jünger und zu Gottes Söhnen machte. . . . Jene Sonne, die schon bestand vor Anbeginn der Zeiten und in die Unterwelt schon ihre Strahlen sandte, durchleuchtet nun auch meine Seele in ihrer tiefsten Finsternis und schenkt mir einen Tag, der ohne Abend ist. . . . Dein Licht, das mich umstrahlt, o Christus, erweckt zum Leben mich. . . . Wie eine Sonne schaut man dich. . . . Derselbe, der das Kreuz erlitt, den Tod, derselbe stand im Geiste wieder auf, in Herrlichkeit ward er hinaufgenommen. Und allen stellt den Weg zum Himmel wieder her, allen, die mit treuem, festen Glauben an ihn glauben. Und den Hochheiligen Geist hat er auf alle, die ihren Glauben bewährten durch die Werke, in reichen Strömen ausgegossen. Auch jetzt noch gießt er reichlich ihn auf solche aus, macht durch ihn plötzlich sie zu Göttern, denen er vereint. Jener wandelt sie aus Menschen ohne Wandel um und macht zu Gottes Söhnen sie, zu Heilandsbrüdern und zu Gottes Erben, Miterben Christi, zu Göttern macht er sie, die mit Gott im Heiligen Geiste wandeln, gebunden zwar, doch nur im Fleisch gebunden, im Geiste aber frei.“⁴³

Der Mensch wird vom Lichte Gottes erleuchtet, und „dieses in die Seele einstrahlende Licht führt zu einer völligen Veränderung unseres inneren Lebens. . . . Es ist der verborgene Grund, in dem sich der innige Verkehr mit dem Herrn abspielt, und zugleich die Kraftquelle für die Ausformung des vollkommenen Lebens. Es ist gleichsam das Zentrum, von dem alle Radien an die Peripherie laufen.“⁴⁴ Vergessen wir hier nicht die Bedeutung des Lichtes im Hesychasmus⁴⁵, der die Lehren Symeons ausdrücklich zu seinen Grundlagen zählt, wie uns einer seiner Wegbereiter – Gregorios Sinaites – ausdrücklich bezeugt.⁴⁶ Gerade weil der hl. Gregorios Palamas persönlich wenig Mystiker war⁴⁷, hat die Lichtvision Symeons im Hesychasmus ihren Einfluß ununterbrochen ausgeübt. So stützt sich Palamas eindeutig auf Symeon, wenn er schreibt:

„Das Licht der Verklärung des Herrn kennt weder Anfang noch Ende; es ist unbeschränkt und unfaßbar für die Sinne, obwohl es von den irdischen Augen geschaut wurde . . . denn durch eine Verwandlung ihrer Sinne gingen die Jünger des Herrn vom Fleische zum Geiste über.⁴⁸ Wer an der göttlichen Energie Anteil hat . . . , der wird gleichsam selbst zum Licht; er ist mit dem Lichte geeint und schaut zugleich mit diesem Lichte in voller Bewußtheit all das, was jenen verborgen bleibt, die diese Gnade nicht besitzen; er übersteigt so nicht nur die körperlichen Sinne, sondern auch alles, was (durch den Verstand) erkannt werden kann . . . denn jene, die reinen Herzen sind, schauen Gott . . . der, da er Licht ist, in ihnen wohnt und sich jenen, die ihn lieben, seinen Freunden, offenbart.“⁴⁹

Und dieses Wohnen des göttlichen Lichtes gilt für den ganzen Menschen, auch für seinen Körper, denn

„wir verwenden die Bezeichnung ‚Mensch‘ ja weder für die Seele noch für den Körper allein, sondern für beide gemeinsam, da der ganze Mensch nach dem Bilde Gottes geschaffen wurde“⁵⁰,

wie Palamas sagt. Dies hat seine Bedeutung für unsere Ikonen, denn indem auf ihnen eben der verklärte Mensch, d. h. der vom göttlichen Lichte durchstrahlte, aber doch in seiner psycho-somatischen Einheit bewahrte Mensch dargestellt wird, zeigen sie uns das letzte Ziel unseres Lebens, welches nicht in einer intellektuellen Gottesschau bestehen kann – denn dann wäre die Auferstehung Christi im Fleische, ja, schon seine Fleischwerdung aus der Jungfrau überflüssig gewesen – sondern die darin besteht, daß die Heiligen Gott in ihrer geschaffenen Natur (allerdings in der Vollenendung derselben) von Angesicht zu Angesicht schauen:

„Denn auch der Leib macht die Erfahrung von göttlichen Dingen, wenn die leidenschaftlichen Kräfte in seiner Seele zwar nicht ertötet, wohl aber umgewandelt und geheiligt worden sind.“⁵¹

Nach seiner Auferstehung aber wird der Leib des Menschen selbst das Innere der Seele erkennbar machen, so wird die Auferstehung selbst zum „Offenbarwerden des inneren Zustandes des Menschen“⁵². Dies ist auch der Grund, weshalb in der orthodoxen Kirche als ein Kriterium beim Kanonisierungsprozeß (natürlich nicht als das einzige und nicht einmal das entscheidende) auch der

Zustand des Leibes gewertet wird und ein unverwester Leib als Hinweis Gottes auf die Heiligkeit dieses Menschen zu sehen ist, wie der hl. Makarios von Ägypten bezeugt:

„Das himmlische Feuer der Gottheit, das die Christen in dieser Weltzeit nur im Innern ihres Herzens empfangen, wo es allein wirksam ist, wird dann, wenn der Leib zerstört sein wird, auch äußerlich wirken, denn es wird die auseinandergerissenen Glieder wieder zusammensetzen und den verwesten Leib wieder auferwecken.“⁵³

Diesen vom himmlischen Feuer durchglühten Leib stellen die Ikonen dar, deshalb finden wir auf ihnen nicht die körperlichen Makel dargestellt, die gewiß dieser oder jener Heiliger an seinem irdischen Leibe getragen hat; deshalb auch fehlen auf den Ikonen die Darstellungen etwa der Agonie und des Glaubenszweifels. Vielleicht wird dies am klarsten, wenn wir die Kreuzigungsdarstellungen der orthodoxen Ikonographie jenen im Westen seit der Gotik üblichen gegenüberstellen⁵⁴: gerade die ältesten uns bekannten Ikonen zeigen die heilsgeschichtliche Komponente des Golgotha-Geschehens, nicht das historische Geschehen. Zwar kam später auch in Byzanz die Darstellung des sterbenden Christus auf (interessanterweise einer der Punkte, den Kardinal Humbert 1054 als Vorwurf gegenüber den „Griechen“ äußerte⁵⁵!), aber „in den nachfolgenden Jahren war es die westliche Kunst, die den zerschundenen und zermarterten Leib des toten Christus am Kreuze darstellte. Die Ostkirche hielt immer eine maßvolle Mitte in der Darstellung der Kreuzigung. Heute erscheint uns ihr Kreuzigungsbild im Vergleich zum westlichen Bild wie verklärt. . . . Es handelt sich bei der Ikone der Kreuzigung . . . – wie bei allen Ikonen – um ein theologisches Bild. Ähnlich wie die Evangelien die Kreuzigung auch nicht historisch und übereinstimmend schildern, sondern eine theologische Aussage machen über Jesu Sterben mit Hilfe von Psalmenversen und anderen Schriftzitatzen, so will auch die Ikone mit ihren Mitteln das Ereignis theologisch deuten.“⁵⁶ Was aber besagt die theologische Aussage über den Kreuzestod des Herrn anderes, als daß er – Göttliches und Menschliches in sich vereinigend – durch sein Leiden den Tod, den Feind des Menschengeschlechtes, besiegt und so unsere Natur wieder befreit, gleich-

sam neu geschaffen hat, wie Patriarch Sophronios von Jerusalem († 638) schreibt:

„Die ganze Natur des Menschen hast du am Kreuze mit dir erhöht.“⁵⁷

So zeigen die Kreuzigungssikonen zwar den sterbenden, z. T. gar den toten Christus, aber auch vor diesem neigen sich Sonne und Mond, neigen sich die Engel und – vertreten durch die Gottesmutter und den hl. Johannes den Theologen – neigt sich die Menschheit: auch in seinem dahingegebenen Leib zeigt sich nicht der Schmerz des Todes, sondern die Erhabenheit des Sieges, denn

„durch den Tod hast du den Tod besiegt, denen, die in den Gräbern ruhen, hast das Leben du neu geschenkt.“⁵⁸

So ist wahrhaft dieser Tod kein Tod für die Welt, sondern der Beginn des Lebens schlechtin:

„Herr, da du das Kreuz bestiegst, hat Furcht und Beben die Schöpfung befallen: zwar hast du die Erde gehindert, die zu verschlingen, die dich gekreuzigt, doch gleichzeitig dem Hades befohlen, die Gefesselten zu entlassen zu der Sterblichen Wiedergeburt. Richter der Lebenden und Toten, Leben kamst du zu bringen und nicht den Tod! Menschenfreundlicher, Ehre sei dir!“⁵⁹

Eine Darstellung des Todesschmerzes Christi würde so das Eigentliche, die letzte Wahrheit über diesen Tod verschweigen, sie würde beim Äußerlichen stehenbleiben, das Wichtigste aber verbergen.

Was wir hier an einem Beispiel exemplarisch erläutern, gilt für alle Ikonen⁶⁰: indem sie gerade nicht versuchen, realistisch und naturalistisch zu sein, sprechen sie erst die Wahrheit, die jenseits der Äußerlichkeiten liegt.

Wie Perspektive und Licht, so fügt sich auch die Polychromie der Farben in diese spekulative Schau des jenseitigen „Eigenlichtes“ ein. Auch die Farbe hat ja „nicht die Aufgabe, etwas über das naturhaft-dingliche Leben des Dargestellten auszusagen. Sie trägt vielmehr dazu bei, das Gegenständliche aus aller umweltlichen Bezogenheit herauszulösen. . . . Die Farbe dient dazu, das Licht als das wahrhaft Seiende zu veranschaulichen.“⁶¹ Eine jede Farbe trägt so einen symbolhaften Bedeutungscharakter: „Die Farbe ist in gewissem Sinne nicht etwas, sondern bedeutet etwas und schafft

zugleich neues Sein.“⁶² Aus diesem Grunde ist auch der weitverbreitete Goldgrund der Ikonenmalerei – eigentlich ein „irrealer Lichtfaktor“, denn Gold gilt ja nicht als natürliche Farbe! – geradezu der Idealfall des abstrakten, jenseitigen Lichtes, dem die Farben unterworfen sind.⁶³

Schon Dionysios Areopagites hat einen regelrechten Symbolkanon der Farben entworfen, wenn er unter Bezug auf Ez. 1,4; 1,7; 8,2; Dan. 10,5.6 und Apk 1,15 erklärt, daß

„das Weiß das Lichtähnliche, das Rot das Feurige, das Grün das Jugendliche und Blühende und das Gold bzw. Gelb den unvergänglichen, unerschöpflichen, unverminderten und ungetrübten Hellglanz“⁶⁴ zeige. Die auch im profanen Leben, besonders im Zusammenhang mit der kaiserlichen Repräsentation⁶⁵, in Byzanz wohlverbreitete Farbensymbolik setzt sich ungebrochen auch in der Ikonographie fort: besonders das Blaue als die Farbe des Himmels wird zum Symbol des Transzendenten, des Himmlischen und Jenseitigen schlechthin, eine Deutung, die interessanterweise auch Kandinsky vertritt: „Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem.“⁶⁶ Dem Blau gegenübergestellt finden wir als Farbe der Erde das Braun: beide sind in ihrer jeweiligen Symbolbedeutung sehr schön auf den Ikonen Christi und der Gottesmutter zu sehen, wo der Assist noch einen weiteren Hinweis auf die alles überziehende göttliche Gnade liefert: so findet er sich nicht auf solchen Ikonen, die die Menschlichkeit Christi betonen (also etwa im Leidenszyklus), aber überall dort, wo ein besonderer Hinweis auf die Göttlichkeit Jesu angebracht ist (also bei der Auferstehung, der Transfiguration oder auch auf Geburtsikonen).

Wie Licht und Farben, so sind auch die Körper und Bewegungen der auf den Ikonen dargestellten Personen eigener Art:

„Bei uns ist alles vergeistigt, die Handlungen, die Bewegungen, die Wünsche, die Wörter, die Art zu gehen und die Kleidung, und sogar die Gebärden, weil der Geist (noüs) alles beherrscht und in allem Gott den Menschen abbildet.“⁶⁷

sagt der hl. Gregorios der Theologe. „Deshalb ist auf der Ikone der Leib des Heiligen, alle Einzelheiten, sogar die Falten, Haare,

Kleidung und alles, was ihn umgibt, jener höheren Ordnung gemäß angeordnet und in ihr vereint. Der Leib bewahrt seine biologische Struktur, seine Eigenschaften und die charakteristischen Besonderheiten der äußerlichen Erscheinung des Menschen, doch verliert dieser Leib seine fleischliche Schwere, ja, seine eigentliche Fleischlichkeit.⁶⁸ In diesem dem Fleische Christi immer ähnlicher werdenden Fleische des von der Verwesung befreiten Menschen

„dann erstrahlt in Seele und Leib Gott allein“,⁶⁹

wie der hl. Maximos der Bekenner sagt, einer der großen Theoretiker des Jesus-Gebetes.⁷⁰

Dies will die geometrisch strenge Wiedergabe der Gewänder, der Lichtflecken und Falten in der Kleidung der Heiligen, die Gemessenheit ihrer Bewegungen und ihre Stellung auf den Ikonen zum Ausdruck bringen. Ein Grundzug dieser „Bedeutungsperspektive“⁷¹, wie Konrad Onasch es genannt hat, ist etwa, daß die Heiligen gewöhnlich auf den vor der Ikone stehenden Beter ihre Blicke richten, zumindest aber zu drei Vierteln ihm zugewandt stehen. Ein ausgesprochenes Profil finden wir äußerst selten, und wenn, dann zumeist bei Personen, welche selbst noch nicht zur Heiligkeit gelangt sind (etwa den Hirten in der Ikone der Geburt Christi oder dem Hauptmann Longinos in der Kreuzigungsdarstellung). Ansonsten aber treten die Ikonen durch den Blick der auf ihnen Dargestellten stets in eine Beziehung zur Welt, ohne ihr deshalb gemein zu werden. Die Gesichter der Heiligen selbst passen sich dabei – ohne aber je ihre eigene Individualität völlig einzubüßen – rhythmisch in die allgemeine Harmonie des Bildes ein. Das Ergebnis der asketischen Erfahrung, die Durchdrungenheit des Menschen von Gott, soll hier seinen sprechenden Ausdruck finden. So sagt der hl. Gregorios von Nyssa:

*„Es ist nicht rosa und weiße Schminke . . . , sondern statt dessen Entfernung allem Bösen gegenüber, auch Reinheit, Leidenschaftlosigkeit, Seligkeit und alles ihnen verwandte, wodurch im Menschen die Ähnlichkeit mit Gott ausgedrückt wird.“*⁷²

Die Ikone ist – wie schon gesagt – ein Portrait, aber eben nicht das Portrait eines irdischen Menschen, sondern der Prototyp des zukünftigen, umgestalteten Gliedes der Kirche. Diesen vergöttlichten Menschen, der unserem irdischen Auge noch verborgen ist,

zeigt uns die Ikone. Es ist das Bild jener, die nicht „aus dem Willen des Fleisches, sondern aus Gott geboren sind“ (Joh. 1,13). Sie gehören jener Welt, jenem neuen Aon an, die „Fleisch und Blut nicht geoffenbart haben“ (Mt. 16,17). Hier wird dann wirklich „still alles Fleisch“ (Zach. 2,13), wie es im Gesang zum Großen Einzug der Liturgie am Großen Samstag der Karwoche heißt:

„Da schweige alles menschliche Fleisch und stehe mit Furcht und Zittern und bedenke nichts Irdisches mehr bei sich: der König aller Könige und der Herr aller Herrschenden kommt, sich hinzuopfern und sich den Gläubigen als Speise darzureichen. Ihm schreiten die Chöre der Engel und alle Gewalten und Mächte voran, die vieläugigen Cherubim und die sechsflügeligen Seraphinen, die – mit verhüllten Gesichtern – das Lied singen: Alleluja, alleluja, alleluja!“

Wir alle aber sind zu diesem Ziele berufen, sind „Auserwählte Gottes, Heilige und Geliebte“ (Kol. 3,12), die wir in der uns gemäßen Weise zur Vollendung streben, denn – nach den Worten des hl. Gregorios des Theologen – kommt jedem Stand in der Kirche sein besonderes Charisma zu:

Selig, wer in der Einsamkeit lebt und sich nicht unter jene mischt, die auf Erden wandeln, sondern seinen Geist zu Gott erhebt.

Selig, wer inmitten der Menge lebt und doch nicht mit der Menge Umgang hat, sondern sein ganzes Leben zu Gott hinwendet.

Selig, wer all seine Besitztümer um Christi willen dahingibt und als einziges Gut das Kreuz besitzt, das er hoch auf seinen Schultern trägt.

Selig, wer Herr über gerechte Güter ist und mit göttlicher Barmherzigkeit seine Hand den Bedürftigen entgegenstreckt.

Selig das Leben derer, die engelgleich in reiner Jungfräulichkeit sich bewahren, denn sie haben die Last des Fleisches abgeschüttelt und sind der reinen Gottheit nahe.

Selig, wer den Geboten der Ehe ein wenig zugestanden, dann aber den größeren Teil seiner Liebe Christus zum Geschenk darbringt.

Selig, wer Gewalt über das Volk besitzt und durch fromme, reiche Opfer Christus mit den Erdenkindern versöhnt.

Selig, wer von der Herde Christi ist und, selber das vollkommenste der Schafe, die anderen zum himmlischen Reiche Christi führt.

Selig, wer im hohen Aufschwung des reinen Geistes den Glanz der himmlischen Lichter erblickt.

Selig, wer mit der Arbeit seiner vielgeschäftigen Hände den König ehrt und vielen als Beispiel und Maß des Lebens dient.

Alle diese füllen die himmlischen Keltern an, welche die Frucht unserer Seelen aufnehmen. Einen jeden führt nämlich eine andere Tugend zu seiner besonderen Stätte, gibt es doch viele Wohnungen für all die verschiedenen Arten des Lebens. . . .

Wähle dir von diesen Wegen den, der dir gefällt. Wenn du auf ihnen allen wandeln willst, so ist es besser; wenn nur auf wenigen, so gebührt dir der zweite Ehrenplatz; wenn nur auf einem, doch auf ihm mit ganzer Tüchtigkeit, so gilt auch dies als recht. . . .

Eng ist wohl der Weg zu Gottes Thron, doch viele Pfade führen hin auf diesen einen Weg. Die einen mögen den benutzen, die anderen jenen, wie die Natur es einem jeden weist, wenn er nur dabei den engen Weg erreicht. Nicht eine Speise ist allen in gleicher Weise angenehm, und Christen ist nicht eine Lebensform allein nur angemessen. . . .

*Wenn du ganz auf diesem steilen Wege nur gehst, so bist du schon kein Sterblicher mehr, sondern einer der Himmlischen.*⁷³

So schließt auch die Ikone nichts aus, was menschlich ist, sondern gibt vielmehr einen jeden Menschen wieder mit all seinen Eigenschaften, auch den psychologischen und weltlichen Elementen. Wir kennen durchaus Ikonen, auf denen menschliche Gefühle gezeigt werden (etwa den Zweifel des Joseph in der Ikone der Geburt, die Angst der Apostel bei der Verklärung usw.) oder ganz menschliche Beschäftigungen (so in vielen Viten-Zyklen), aber „diese ganze Last der menschlichen Gedanken, Gefühle und Kenntnisse wird in der Ikone wie in der Heiligen Schrift in ihrer Berührung mit der Welt der göttlichen Gnade dargestellt, und durch diese Berührung verbrennt wie im Feuer alles, was nicht gereinigt ist.“⁷⁴

Es wäre also falsch, den Ikonen jeden Realismus abzuspochen: sie besitzen vielmehr sogar einen erstaunlichen „heiligen Realismus“⁷⁵, in dem jeder Zug der menschlichen Natur erst einen wahrhaftigen Sinn und Platz findet. Weit stärker als andere Bildwerke zeigt daher die Ikone alle menschlichen Gefühle, Handlun-

gen und den Körper in ihrer Vollwertigkeit, indem sie sie nämlich nicht auf das rein innerweltlich sichtbare Äußere einschränkt, sondern den dahinter liegenden eigentlichen Sinn schaubar macht.

Was für die Gesichter gilt, trifft auch auf die Gesten und Gebärden zu, welche eine regelrechte Körpersprache darstellen. Ein unverständiger Betrachter mag diese aszetischen Gesichter und Gestalten, deren Bewegungen durch strenge unverrückbare Gesetzmäßigkeiten gleichsam „gestoppt“ wurden, leichtfertig als leblos und ausdruckslos abtun; diese Mißdeutung aber liegt letztlich doch in seinem eigenen Unvermögen begründet, dem Unvermögen nämlich, zu sehen, daß gerade diese physische Unbeweglichkeit uns das machtvolle Ausmaß des geistlichen Lebens erkennen läßt, wie es sich in den Augen der dargestellten Personen widerspiegelt. Daher auch die Wirkung der oftmals übergroß erscheinenden Augen auf vielen Ikonen, besonders solchen des Nicht-von-Menschenhand-geschaffenen Antlitzes Christi, denn „indem er das geistliche Leben praktisch nur durch die Augen einer ansonsten völlig bewegungslosen Figur ausdrückt, zeigt der Künstler symbolisch die ungeheure Macht des Geistes über das Fleisch.“⁷⁶

Gerade die besonders geisterfüllten Personen erscheinen auf den Ikonen relativ bewegungslos, während andere sich teilweise in voller Bewegung befinden. Dies zeigen etwa die Ikonen der Verklärung, der Konzilien (mit der Gestalt des stürzenden Häretikers zu Füßen der ruhig thronenden Väter) oder auch des Jüngsten Gerichtes. Relative Unbeweglichkeit ist hier – noch einmal sei es betont – ein Attribut jener, welche nicht länger ihr eigenes Leben, sondern ein der Welt und ihrer Geschäftigkeit überhobenes Dasein führen. Wohl gemerkt: nicht entwichen ist das Leben, sondern umgewandelt, seiner rasch wechselnden irdischen Existenz enthoben und zur Vollendung geführt, die zugleich die höchste Ruhe und Intensität des Lebens überhaupt ist, wie der selige Augustinus in seinen „Bekenntnissen“ ausruft:

*„Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te, Domine!“*⁷⁷,

oder wie es mit anderen Worten ein Dankgebet der orthodoxen Liturgie nach dem Empfang der hl. Kommunion ausdrückt:

„. . . auf daß nicht mehr ich mir selbst lebe, sondern dir, unserm Herrn und Wohltäter, und so dieses Leben ausgehe in der

Hoffnung auf das ewige Leben, in dem ich die immerwährende Ruhe erlange, dort wo der Klang der Feiernden ohne Unterlaß währt . . .“

Nicht Totenstarre zeigen die Ikonen, sondern die Festigkeit der „lebendigen Steine“, welche „von den Menschen verworfen, von Gott aber auserwählt und zu Ehren gebracht worden“ sind (1. Petr. 2,4f.).

Dieser Gedanke ist offenbar den Ikonenmalern – zumindest denen unter ihnen, die sich der Größe ihrer Aufgabe bewußt waren – vertraut gewesen: so bilden auf zahlreichen Ikonen (etwa der verschiedenen Synaxen, der Konzilien, aber auch der Pfingstdarstellung von der Herabkunft des Geistes⁷⁸) die Personen gleichsam eine Fortsetzung der Architektur. Die strenge Symmetrie fast aller Synaxis-Ikonen mit einem dem geistlichen entsprechenden architektonischen Sinnzentrum (das Evangelienbuch, Christus als Emmanuel, die Göttliche Weisheit oder – auf den Ikonen des Schutzmantelfestes – die Gottesmutter) unterstreicht noch diesen Aspekt. Die persönliche Individualität der Heiligen wird zwar nicht aufgegeben (nicht einmal auf der Ikone aller Heiligen!), tritt aber als zweitrangig gegenüber dem Gemeinsamen im Heilsplan, d. h. der universalen Gemeinschaft der Heiligen, zurück, als der die Kirche wesensmäßig konstituierenden Katholizität. „Der Mensch hört auf, ein auf sich selbst beschränktes Wesen zu sein und unterwirft sich der höheren Ordnung.“⁷⁹ Die auf vielen Ikonen sichtbare himmlische Hand Gottes aber zeigt die Ausrichtung dieser Gemeinschaft an, welche den menschlichen Bereich übersteigt und die gesamte Schöpfung miteinbezieht: durch die Schuld des Menschen wurde die Schöpfung gestört, denn – wie der hl. Isaak der Syrer andeutet⁸⁰ – lebten im Paradies Mensch, Tier und die gesamte Umwelt in einer Einheit: erst als der Mensch im Tier nichts anderes mehr sah als bloße Nahrung, war dieser Urzustand vorbei. Die Neugestaltung der Welt am Ende der Zeiten aber wird die Beziehung von Mensch und Tier wieder in der alten Weise erneuern. Deshalb also finden wir auf Ikonen auch Tiere dargestellt (so etwa mit dem hl. Hieronymus, dem hl. Makarios oder dem hl. Propheten Salomon⁸¹), nicht um die irdische Umwelt zu zeigen, sondern „um auch die Natur an der Verklärung des Menschen und folglich

am außerzeitlichen Dasein teilnehmen zu lassen.“⁸²

Gleiches gilt auch für die Architekturelemente der Ikonen: auch sie entsprechen vielfach in keiner Weise der gewohnten irdischen Anordnung, sondern wirken unproportioniert, gegen alle Logik, z. T. sogar betont unsinnig aufgestellt. So sind Türen und Fenster nicht an dem ihnen zukommenden Platz, oder sie stimmen nicht in der Größe überein usw.: dies alles im Gegensatz zu den sonst so harmonisch angeordneten und bekleideten Figuren der Ikonen, welche zudem in der Größenrelation die Gebäude oftmals überragen. „Der Sinn dieser Tatsache besteht darin, daß die Architektur jenes Element in der Ikone ist, mit dessen Hilfe man besonders klar die Erhabenheit des auf der Ikone Dargestellten über die Logik zeigen kann. . . . Diese architektonische ‚Phantastik‘, auf ihre Weise ‚eine Narrheit in Gott‘, verwirrt beständig den Verstand, verweist ihn auf seinen Platz und unterstreicht dadurch den metalogischen Charakter des Glaubens.“⁸³ Hinzu kommt, daß gerade die im weitesten Sinne architektonischen Elemente einer Ikone eine besondere Symbolsprache darstellen, bei der jeweils ein Ausschnitt das Ganze vermitteln soll. So kennzeichnen etwa zwei – oder manchmal auch nur ein Baum – einen ganzen Wald (bzw. auf einigen Ikonen auch den Paradiesgarten), eine Mauer mit Zinnen eine Stadt, ein Turm einen Palast und das recht häufige blaue Kreissegment mit goldenen Punkten den Himmel. Alle diese Landschaftselemente engen aber nie die Ikone ein, indem sie – wie dies in den westlichen Darstellungen seit der Gotik häufig der Fall ist – eine ganz konkrete Landschaft wiedergeben.⁸⁴ Sie bilden einen reinen Hintergrund, keine Eingrenzung in räumlicher oder zeitlicher Hinsicht. Deshalb werden auch niemals Darstellungen von den Innenansichten der Gebäude auf Ikonen zu finden sein, welche durch ihre Details eine zeitliche Fixierung der Handlung gäben. Vielmehr wird der Hinweis darauf, daß sich diese Szene im Innern eines Hauses abspielt, durch einen Tisch oder anderen Einrichtungsgegenstand, durch das Sitzen der Figuren oder dadurch gegeben, daß die beiderseits aufragenden Architekturelemente durch eine Drapierung miteinander verbunden sind.⁸⁵

Wenn auf ein und derselben Ikone chronologisch auseinanderliegende Ereignisse in einem dargestellt werden oder gar die han-

delnden Personen mehrfach erscheinen (so auf manchen Ikonen der Auferstehung oder der Enthauptung Johannes des Vorläufers), liegt der gleiche Gedanke zugrunde: alle heilsgeschichtlichen Ereignisse lassen sich nicht auf eine bestimmte historische Jahreszahl fixieren, oder richtiger gesagt: eine solche Fixierung bringt das Unwesentliche des Geschehens zum Ausdruck, denn es besitzt ja überzeitliche Gültigkeit. Die Transponierung etwa des Kreuzestodes Christi in die Landschaft und Umwelt unserer Zeit würde die Negation ihrer ewigen Wirksamkeit bedeuten; deshalb finden wir eine solche Fixierung nicht auf den Ikonen, und zwar weder auf den historischen Zeitpunkt noch auf einen anderen, vom Künstler erdachten. So blieb auch der Ikonenmalerei die krampfhaftige Suche nach immer neuen, jeweils nur für kurze Jahre „zeitgemäße“ Ausdrucksformen erspart: indem sie die Betonung auf die überzeitliche Bedeutung der Heilsgeschichte legte, war sie auch immer aktuell. Sie verkündigte immer dieselbe Botschaft, aber da es die Botschaft des Evangeliums ist, die „Frohe Botschaft“ unserer Erlösung wird auch dieser Verkündigung nichts Eintöniges, bleibt ihr die Erstarrung erspart. Gottes Gnadenhandeln an dem Menschen ist an keine Zeit gebunden, es betrifft die Menschen aller Generationen in gleicher Weise. Wie das Evangelium sind sie stets neu, weil sie in gleichbleibend gültiger Weise verkünden, daß Gott uns in Jesus Christus gerade heute und jetzt das Heil anbietet. „Vom Beschauer, der sie ernst nimmt, fordern die Ikonen eine persönliche Antwort: er kann sich verschließen und weggehen – oder auf den im Bild sich Zeigenden zugehen und sich ihm beugen. Wählt der Beschauer das letztere, wird er demjenigen, der sich durch sein Bild als persönlich zugänglich erweist, in diesem Bilde auch die gebührende Verehrung zollen.“⁸⁶

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß die Ikone nicht eine Illusion hervorrufen will; dies ist viel eher bei einer versuchten vordergründigen Aktualisation des Heilsgeschehens gegeben, welche doch nur eine Einschränkung bedeuten würde. Wie die Heilige Schrift, so gibt ja auch die Ikone nicht die zeitbedingten menschlichen Vorstellungen und Betrachtungen über die göttliche Wahrheit wieder, sondern diese Wahrheit selbst, die sie in der Offenbarung erfahren hat. Deshalb kann eine Ikone nicht erdacht werden,

sondern muß von Menschen, die der göttlichen Schau gewürdigt wurden, als eine

„Offenbarung und ein Aufzeigen des Verborgenen“⁸⁷

– wie Johannes von Damaskos sagt – in diese Welt gebracht werden. Daraus folgt, daß jede Ikone in ihrer Aussage eindeutig ist: zwar vermögen wir u. U. ihre Bedeutung nicht bis ins letzte auszuschöpfen, sind uns – wie etwa in bezug auf die Farbsymbolik⁸⁸ – auch manche Einsichten verlorengegangen, aber dieser Mangel ist nicht in der Ikone, sondern in ihrem Betrachter zu suchen. Deshalb auch tragen die Ikonen Aufschriften (griech.: epigrammata, slaw.: nadpisi), und zwar nicht nur – wie teilweise auch in der westlichen Kunst – auf den Büchern und Schriftrollen in den Händen der Dargestellten, sondern gleichsam als Überschriften auf den Ikonen überhaupt. Es wäre verfehlt, in diesen Schriftzeichen eine Art Kabbala zu suchen, eine „Geheim- oder Arkanschrift“⁸⁹. Ganz im Gegenteil stellen sie die letzte Bekräftigung der Identität für die Ikone dar, so wird – noch über die Treue der Darstellungsweise zur Tradition hinaus – erneut klargestellt, wessen Abbild wir vor uns haben. Damit ist die Ikone vollends aus der Sphäre der persönlichen Deutung herausgenommen: nicht die individuelle Ansicht des Malers, nicht die Interpretation des Beschauers, nicht einmal der durch die kirchliche Tradition festgelegte Typus der Ikone allein lassen erkennen, wen oder was sie darstellt, sondern die objektive Bezeichnung durch die Aufschrift stellt dies unbestreitbar fest. Es ist nicht verwunderlich, wenn auch heute noch athonitische Maler dieses Moment als die eigentliche „Weihe“ der Ikone ansehen, da sie ihr die Aufschrift geben, und mir gegenüber erklärten, von diesem Augenblick an handele es sich um eine Ikone, die zu ihrer Wirkkraft streng genommen keiner weiteren Segnung mehr bedürfe.

Die Aufgabe des Ikonenmalers hat man vielfach mit der eines Priesters verglichen: beide verkünden Gottes Heilshandeln an den Menschen und beide machen damit dem einzelnen Menschen die göttliche Gnade zugänglich. So wie der Priester an die Texte der Liturgie und der Heiligen Schrift gebunden ist, diese weder verändern noch uminterpretieren darf, ja, nicht einmal sie nach seinem persönlichen Gutdünken und Geschmack darbieten soll, so ver-

pflichtet auch den Ikonenmaler die Treue zum Urbild. Aber ebensowenig wie der Priester eine tote Reproduktion von sich gibt, sondern seine eigenen Talente in die Feier der Liturgie mit einbringt, so ist auch ein guter Ikonenmaler weit davon entfernt, ein bloßer Kopist zu sein. Eine Ikone ist niemals eine Kopie, also eine sklavische, gedankenlose Abzeichnung des Vorbildes, sondern stets „frei, schöpferische Übersetzung“⁹⁰. Von daher ergeben sich auch ernste Bedenken gegen die gedruckten Ikonen unserer Tage, besonders dann, wenn diese alte Werke mit allen Spuren der Zeiten wiedergeben: ein solcher Ikonendruck kann der künstlerischen und kunstgeschichtlichen Betrachtung dienen, mag auch zur Meditation über das Schicksal dieser Ikone anregen, aber er sollte nach Möglichkeit nicht dem liturgischen Brauch gewidmet werden, denn ihm fehlt immer Wesentliches von dem, was die Ikone ausmacht; zumindest sollte darauf geachtet werden, daß dieser Druck nicht nur Teile einer Ikone wiedergibt oder gar partielle Zerstörungen zeigt. Auch der beste Druck kann im Vergleich zur gemalten Ikone immer nur das sein, was eine Schallplatte ist gemessen an der gefeierten Liturgie der Kirche: beide mögen vom rein ästhetischen Gesichtspunkt aus gesehen, hervorragend sein, technisch vollkommen, aber geistig gesehen fehlt ihnen eine unmittelbare Teilhabe an der göttlichen Heilstat, und es besteht hier die Gefahr, die heiligen Bilder zu bloßen Objekten des ästhetisch-künstlerischen Genusses herabzuwürdigen.

Bei einer solchen Wertung der Aufgabe des Ikonenmalers ist es verständlich, wenn die Kirche allezeit an ihn die Aufforderung zu einem entsprechenden Leben gerichtet hat, und zwar keineswegs nur an die Malermönche, sondern an jeden Ikonenmaler, welchen Standes er auch sei:

„Es geziemt aber dem Maler, demütig zu sein und bescheiden und frommen Sinnes, kein Liebhaber der Festfeiern und kein Spaßvogel soll er sein, kein Fresser und kein Hasser der Menschen, kein Trinker und kein Mörder, sondern in allem soll er bewahren die Reinheit des Leibes und der Seele in allen Gefahren. Jene, die nicht bis zum Ende ehelos bleiben können, sollen sich dem Gesetze nach verheiraten und die Ehe eingehen (braku sočetasija).“⁹¹ Und sie sollen oftmals zu ihrem geistlichen Vater zur Beichte kommen und in

allem sich mit ihm beraten und seinem Rat und seiner Anweisung folgen. In Fasten und Gebet sollen sie verharren, und so ohne jede Schande und Ehrlosigkeit, aber mit großer Sorgfalt auf den Ikonen und Bildtafeln unseren Herrn Jesus Christus und seine allreine Gottesmutter malen (pisati!) und darstellen, so auch die heiligen körperlosen Kräfte, die heiligen Propheten und Apostel und Martyrer, Hierarchen und Mönche und alle Heiligen nach dem Bilde und Gleichnis und dem Wesen, indem sie auf das Bild der alten Maler schauen, und die alten Bilder sich zum Modell nehmen. . . . Wenn aber Gott einem die Fertigstellung (einer neuen Ikone) schenkt, so soll ihn der Meister zum Bischof bringen, der Bischof aber soll nachschauen, ob das vom Schüler gemalte nach dem Vorbild und Gleichnis ist, und er soll sich über sein Leben erkundigen, ob er in Reinheit und jeglicher Frömmigkeit lebt nach den Geboten Gottes ohne jegliche Ehrlosigkeit. Dann soll ihn der Bischof segnen, weiterhin fromm zu leben und seinen heiligen Beruf in allem Eifer festzuhalten. . . . Die Bischöfe sollen hierüber – ein jeder in seinem Gebiet – mit großer Sorge und Aufmerksamkeit wachen, damit die eifrigen Ikonenmaler und ihre Schüler auch nach den alten Bildern malen, und keineswegs durch ihre eigenen Phantastereien und ihre abenteuerlichen Vorstellungen die Göttlichkeit (auf den Ikonen) nicht malen.“⁹²

fordert die Moskauer Hundert-Kapitel-Synode. Die Ikone ist – durch die Hand des Malers – also stets ein Werk der Gesamtkirche, auch wenn ein einzelner sie in deren Auftrag hergestellt hat. Deshalb verzichtet der Ikonenmaler ja auch darauf, die Ikone durch die Signatur zu seinem persönlichen Werk zu erklären, sondern „fern jedem Ehrgeiz, begnügte er sich ehrfürchtig mit einer exakten Befolgung der überlieferten Regel, die er als Stimme der heiligen Kirche und Tradition der heiligen Väter respektierte.“⁹³

Und eine andere kirchliche Regel schreibt dem Ikonenmaler ausdrücklich vor,

„nichts außer den heiligen Ikonen zu malen oder zu erfinden“⁹⁴, um so auch die unbewußte Beeinflussung durch eine der dinglichen Welt verbundene Malerei auszuschließen. Es ist sicher nicht von ungefähr, daß sogar die in der Ikonenmalerei verwandten Eitemperafarben unterschiedlich von denen der weltlichen Malerei

sind: mit ihrer Undurchsichtigkeit, irdischen Buntheit und plastischen Stofflichkeit scheinen die Ölfarben geeigneter zur Wiedergabe der materiell-sichtbaren irdischen Umwelt.⁹⁵

„So stellte der Kanon für das künstlerische Schaffen nie ein Hindernis dar, und die gestrengen kanonischen Formen wurden in allen Gebieten der (kirchlichen) Kunst immer wieder zu dem Prüfstein, an welchem die Nichtigkeiten zerschellten und die wirklichen Begabungen sich erst richtig schliffen. . . . Die Kirche als ‚Säule und Hüterin der Wahrheit‘ verlangt nur ein einziges: Wahrheit! . . .“⁹⁶, wie der russische Mathematiker, Musiker und Priestertheologe Pavel Florenskij (1882–1948) seine Eindrücke über die Ikonenmalerei zusammenfaßt.⁹⁷

Die Ikonenmalerei in ihrem Verhältnis zur abendländischen Kunstauffassung

Die Entscheidungen des VII. Ökumenischen Konzils wurden in Anwesenheit der päpstlichen Legaten gefällt, und als eine Ökumenische Synode kam dem Nicänum II eo ipso auch Gültigkeit für die abendländische Kirche zu. Trotzdem müssen wir uns angesichts der totalen Auseinanderentwicklung der orthodoxen Ikonenkunst und der westlichen religiösen Malerei fragen, ob wirklich die in Nikaia als rechthgläubig erkannten und definierten Beschlüsse ihren Weg ins abendländische Christentum gefunden haben. Man wird dies bezweifeln dürfen, ja, man kommt sogar zu dem Schluß, daß die Definitionen des Konzils weitgehend im Abendland nicht einmal in ihrer ganzen Tragweite verstanden worden sind.¹ Schon in dem bereits erwähnten Briefe Papst Gregors II. an den Ikonoklastenkaiser Leon III.² wird das Schwergewicht bei der Verteidigung der Bilder eindeutig auf deren pädagogische Wirkung gelegt:

„So oft wir in der Basilika des heiligen Apostelfürsten Petrus eintreten und dort sein lebensgroßes Bild erblicken, fällt es uns lastend auf die Seele, und die Tränen brechen hervor wie der Regenguß aus nasser Wolke. . . . Das schlichte Volk hielt früher seine Nachtwachen, ging fleißig zur Kirche, war voll Eifer für Gottes Sache: Ihr aber habt es zu faulem Schlaf und zu religiöser Sorglosigkeit verführt und schier kopflos gemacht.“³

So wird die Verwunderung darüber kleiner, daß das II. Nicänum nicht einmal überall im Abendland offiziell akzeptiert wurde: schon 794 berief der Frankenkönig Karl eine Synode nach Frankfurt, auf der er – übrigens wieder im Beisein päpstlicher Legaten – seinem Haß gegen Konstantinopel und seiner Unzufriedenheit mit Papst Hadrian recht freien Lauf ließ.⁴ Über die damals geäußerten Argumente und Polemiken haben wir genaue Kunde, da uns der Text der Beschlüsse dieser Synode in den sog. „*Libri Carolini*“

Fußnoten siehe Seite 257 ff.

überliefert ist.⁵ Diese Streitschrift war ursprünglich in drei alten Manuskripten existent, von denen zwei auf unsere Tage gekommen sind. Unter diesen hat der Cod. Vaticanus lat. 7207 einzigartigen Wert, besonders wegen der in einer vom Altertum überlieferten, sehr unscheinbaren Kurzschrift (den sog. Tironischen Noten) geschriebenen Randbemerkungen, welche deutlich zeigen, inwieweit Karl an diesen Büchern beteiligt war. Zumeist beinhalten sie das beifällige Urteil des Fürsten zu einzelnen Stellen des von einem seiner Hoftheologen – wahrscheinlich dem Bischof Theodulf von Orleans – verfaßten Werkes. Zwar sind die meisten dieser insgesamt 80 Randbemerkungen kurze Ausrufe – wie etwa „recte“, „perfecte“, „totum bene“ usw., aber einige Rasuren verraten doch, daß offenbar königliche Äußerungen Anlaß zu nachträglichen Textveränderungen gaben. Jedenfalls ist die persönliche Federführung Karls unverkennbar – und in diesem Licht gesehen, gewinnen voreilige Gegenüberstellungen von einer angeblich „freien Kirche“ im Abendland und dem vielzitierten „Cäsaropapismus“ im orthodoxen Osten, wie sie lange Zeit Allgemeinplatz der westlichen Profan- und besonders der katholischen Kirchengeschichtsschreibung waren, einen etwas befremdenden Beigeschmack, denn wie schon Hugo Rahner sagte: „Um die Darstellung in der ausgeglichenen Schwebelage der historischen Wirklichkeit zu halten, müßten wir noch Ausblick halten in das Staatskirchentum Karls des Großen, . . . Wir müßten gerecht genug sein, an diesem System nicht zu loben, was wir früher verwarfen.“⁶

In den „Libri“ werden dann sowohl die Beschlüsse der Ikonoklasten – vor allem die von 754 – wie der Ikonodulen (d. h. das Ökumenische Konzil!) in einen Topf geworfen und als

„infames et ineptissimas synodos Graecorum“ bezeichnet und jede

„adoratio seu cultura“

der Bilder schlechthin verboten.⁷ Daß dabei den sprachlich und theologisch wenig differenzierenden Franken (die des Griechischen wohl ohnehin zumeist unkundig waren), entgangen war, welcher in jahrhundertlangen Diskussionen heiß erkämpfte Unterschied im griechischen Denken zwischen der allein Gott gebührenden „latreia“ und der „timē“ liegt, welche den Abbildern er-

wiesen werden kann, hinderte sie nicht in ihren harten Verdammungsurteilen: sie kannten schließlich für beide nur eine Übersetzung – „veneratio“! Als besonders bezeichnend darf dabei folgender Satz der Libri (III, 16) angesehen werden:

„. . . illi (i.e. Graeci) vero pene omnem suae credulitatis spem in imaginibus collocant, restat ut nos sanctos in eorum corporibus vel potius reliquiis corporum, seu etiam vestimentis veneremur, iuxta antiquorum patrum traditionem.“⁸

So zeigte sich letztlich „in diesem Angriff auf die Bilderverehrung, der auf die feinen Unterschiede der Griechen hinsichtlich der Arten der Proskynese keine Rücksicht nahm, eine grundsätzlich verschiedene Einstellung des Westens und Ostens zum bildlichen Schaffen überhaupt. Wenn die griechischen Apologeten in ihrem geistigen Kampf gegen die Ikonoklasten alles aufgebieten hatten, um das Bild als Mysterion und als ein Heiliges zu verteidigen, griff der Westen den simplen Standpunkt der ersten Bildergegner wieder auf, daß die Ikonen als Werk von Menschenhand leblos seien.“⁹

Was man einzig und allein zu akzeptieren bereit war, waren utilitaristische Überlegungen: die Bilder sollten in den Kirchen das Volk, besonders das des Lesens unkundige einfache Volk (und dies hieß im Frankenreich ja fast die gesamte Bevölkerung!) zu einer Betrachtung anregen, gleichsam die Lektüre des Schrifttextes ersetzen, mehr noch: die Phantasie bewegen und überhaupt das oberflächlich christianisierte Volk in die Kirchen ziehen. Keinesfalls aber sollte den Bildern irgendeine Verehrung erwiesen werden, keinesfalls sollte in ihnen mehr gesehen werden als eben Gemälde. „Damit waren dem Bild im Westen der Christenheit als Aufgaben die Erbauung der Gläubigen, die Erziehung der Gemeinden und der Schmuck der Kirchen zugewiesen, die Bindung an den Kult aber, die den Weg der Kunst in den orthodoxen Ländern bis nahezu in die Gegenwart¹⁰ bestimmt hat, entfiel. Im Abendland wurde der Weg dadurch zu individueller Gestaltung für den Künstler frei, wenn es auch noch Jahrhunderte dauerte, bis die endgültige Lösung vom byzantinischen Vorbild erreicht wurde.“¹¹ So sollten uns auch die augenscheinlichen Ähnlichkeiten der vor- und frühromanischen Kunst (ja teilweise noch der Frühgotik)

mit der byzantinischen Ikonenmalerei nicht zu dem Trugschluß verführen, daß bis zu dieser Zeit die abendländische und die orthodoxe Malerei aus dem gleichen Geiste gelebt hätten. Zwar gelang es Karl – trotz einigen Bemühens – nicht, den Papst zu einer Verdammung des VII. Ökumenischen Konzils zu bewegen, zwar stehen die Motivauswahl und auch die Durchführung der westlichen Malerei in den folgenden Jahrhunderten unter dem überragenden Einfluß von Konstantinopel, aber – von Ausnahmen abgesehen – waren doch die geistigen Grundlagen verschieden. „Nicht die katholischen Lehrmeinungen im Gefolge der Beschlüsse von 787 stellten die typisch abendländische Position war, sondern die ‚Libri Carolini‘ . . . hier zeichnet sich bereits die ganze zukünftige Entwicklung ab, wenn in den Karlsbüchern die ‚Graeci‘ der ‚Ecclesia catholica‘ gegenübergestellt werden. Die Trennung zwischen Ost und West, zwischen ‚katholischer‘ und ‚orthodoxer‘ Kirche, die erst 1054 rechtswirksam werden sollte, ist hier bereits geistig vorbereitet, ja eigentlich im Geheimen schon Ereignis. Wenn Karl expressis verbis betont, daß in diesem Buch der Okzident dem Orient gegenüber Stellung nehme, dann dürfen die ‚Libri Carolini‘ auch als erstes Kunstprogramm des Abendlandes angesehen werden. . . . Kunst ist also nicht Anwesenheit Gottes, sie zielt vielmehr auf Täuschung, Illusion ab. . . . Die ganze Kunsttheorie der ‚Libri Carolini‘ läuft, gemessen an der religiösen Funktion des Bildes, darauf hinaus, diesem eine illustrative und pädagogische Rolle zuzumessen. . . . Deshalb sei es unsinnig, die Malerei eine ‚ars pia‘, eine fromme bzw. geheiligte Kunst zu nennen. Sie ist eine Kunst wie jede andere, weder an profanes, noch an heiliges Gebiet gebunden. Und für den Maler sind nur künstlerische Gesichtspunkte maßgebend

‚pictor vero patrandi operis loca congrua appetens in harum formatione colorum tantum venustatem et operis supplementum quaerat‘ ¹²,

beurteilt ein abendländischer Kunsthistoriker, Heinrich Dittmar, die durch Karl angestoßene Entwicklung. Bei aller Bedeutung Karls für das Frankenreich, die ihm den Titel des „Großen“ eintrug, muß festgestellt werden, daß wohl kaum eine Person soviel zur gegenseitigen Entfremdung zwischen dem östlichen Christen-

tum und dem des Abendlandes beigetragen hat, wie dieser Frankenkönig: seine römische Kaiserkrönung bedeutete auch den Anbeginn der Herrschaft fränkischer Theologie in der westlichen Kirche, der sich alsbald auch die Päpste beugten. Diese neue Theologie aber hatte nicht direkt an den Lehrentwicklungen des ersten christlichen Jahrtausends – bis hin zum II. Nicänum – partizipiert (und war weitgehend aufgrund fehlender Sprachvollkommenheit auch nicht in der Lage, die patristischen Diskussionen nachzuvollziehen). Die geistige Entfremdung zwischen Ost und West nahm immer mehr zu – oder sagen wir korrekter: der Westen entfremdete sich immer mehr dem, was einst gemeinsame östliche und westliche Tradition gewesen war. Sicher geht dies nicht in einem rapiden Bruch vor sich, aber die einmal begonnene Entwicklung schreitet verhängnisvoll fort. Und die Kunst ist so nur ein sichtbarer Gradmesser auch der inneren Auseinanderentwicklung: einmal losgelöst von den theologischen und spirituellen Schätzen der gemeinsamen altchristlichen Tradition, beginnt die Anthropozentrik des abendländischen Frömmigkeitslebens. Nicht mehr die zeitlose Gültigkeit des göttlichen Heilshandelns steht im Mittelpunkt von Betrachtung und künstlerischer Darstellung, sondern das individuelle Empfinden des Malers und seiner Zeitgenossen. „Kein Wunder also, daß in der Kirchenkunst des Westens ein Stil den andern ablösen mußte, und daß bei jedem Wandel der Frömmigkeit auch die Kirchenmalerei in eine Krise geriet. . . . Die zahllosen Umgestaltungen unserer alten Gotteshäuser bezeugen zur Genüge, daß man bei jedem Wandel im Lebensgefühl energisch nach einer neuen Kirchenkunst verlangte.“¹³ Besonders bedauerlich muß es deshalb heute erscheinen, daß auch jene Formen abendländischer Kunst zerstört oder aufgegeben wurden, die sich noch der gemeinsamen geistlichen Tradition verhaftet wußten und in engen Beziehungen zur ostkirchlichen Ikonenmalerei standen, und aus dem gleichen Geiste lebten. Dies gilt sowohl – ähnlich wie in der Liturgie – für die Kunst Alt-Spaniens¹⁴ wie für manche altirischen Kunstwerke¹⁵, dies gilt aber auch für die vorkarolinische Kunst des Frankenlandes: dabei war diese Beeinflussung der merowingischen Kunst durch die frühbyzantinische nicht etwa ein Überrolltwerden, sondern vielmehr ein großartiger Prozeß des lernbegierigen

Übernehmens, das aber auf den gleichen geistlichen Fundamenten aufbauen konnte. Dabei wurden – dem germanischen Empfinden gemäß – vor allem solche Motive rezipiert, die den herrschenden Christus-König zeigten: so etwa die Verehrung des „neugeborenen Königs der Juden“ (Mt. 2,2) durch die Magier¹⁶ oder die Huldigung der Menge beim Einzug Christi, des „Königs von Israel“ in Jerusalem (Joh. 12,12 ff.)¹⁷. Die Übereinstimmungen mit entsprechenden Werken der byzantinischen Kunst, etwa dem Langhausmosaik von San Appollinare in Ravenna aus dem VI. Jahrhundert¹⁸ oder dem noch etwas früher anzusetzenden Sarkophag des Exarchen Isaak in San Vitale (Ravenna)¹⁹ sind dabei ganz offenkundig. Zwar ist der östliche Bilderkreis unvergleichlich reicher als der fränkische, aber nichts desto weniger kam es in Malerei wie Elfenbeinschnitzerei zu einem deutlichen Lernprozeß der Germanen.²⁰

Diese weitgehende Entsprechung der abendländischen und der orthodoxen Malerei in bezug auf ihr Äußeres bleibt natürlich auch noch nach den „Libri Carolini“ bestehen, aber mit fortschreitender künstlerischer Befähigung der Abendländer wird die Differenz immer größer; jene Veränderung ergreift Platz, „die sich im Denken und Stil des Westens in der Heiligen Nacht des Jahres 800 vollzog durch die Geburt eines grundsätzlich neuen politischen Organismus, nämlich das Reich Karls des Großen, und die gleichzeitig in die Loslösung der europäischen Kunst von Byzanz und dem klassischen Erbe einmündete.“²¹ Während in den Fresken und besonders der Buchmalerei der alte Stil noch relativ lange Zeit ungebrochen weiterexistiert²², kommt es in der Rundplastik – die alsbald zur typisch westlichen Kunst werden sollte – rascher zu einer abweichenden Entwicklung im Abendland, wie uns ein Blick auf relativ frühe Kruzifixe zu zeigen vermag²³, die sich nicht nur von byzantinischen, sondern auch von gleichzeitigen westlichen Elfenbeinarbeiten²⁴ oder Fresken erheblich unterscheiden.

Zu Ende des X. Jahrhunderts allerdings sollte es kurzfristig noch einmal zu einer Annäherung westlicher und östlicher Kirchenkunst kommen: die Heirat Kaiser Otto II. mit der oströmischen Prinzessin Theophanou bewirkt eine direkte Beeinflussung der westlichen Künstler durch ihre byzantinischen Kollegen, die

nunmehr auch – im Gefolge der Kaiserin – im Westen arbeiteten; so kann etwa „das in der Gesamtillustrierung völlig isoliert dastehende Majestatsbild (hier nur der Kopf Christi) im Echternacher Codex Aureus des Escorial (Codex Vitrinas 17) von der Mitte des XI. Jahrhunderts nur von einem byzantinischen Maler geschaffen sein, wahrscheinlich doch auf bewußte Bestellung hin, entgegen den variablen Bildformulierungen der karolingischen Kunst der Majestatsdarstellung in Angleichung an das wahre Gottesbild der Ikonen größere Authentizität zu verleihen.“²⁵ Es ist dies die Zeit, in der sogar abendländische Künstler²⁶ versuchen, durch – z. T. fehlerhafte – griechische Aufschriften als „Byzantiner“ zu wirken. Durch die Kreuzzüge wird diese Kulturbeziehung noch einmal auf eigenwillige Art und Weise intensiviert: der Drang der abendländischen Ritter, sich auf jede nur erdenkliche Art mit Reliquien zu versorgen, bewirkte, daß auf diesem Wege auch byzantinische Reliquiare, größtenteils mit Email- oder Elfenbeinarbeiten, in den Westen kamen, so das heutzutage wohl künstlerisch wertvollste und auch größte erhaltene oströmische Kreuzreliquiar, die sog. „Limburger Stavrothek“.²⁷

Auch für die ottonische Zeit gilt, daß die meisten Übereinstimmungen zur orthodoxen Ikonographie in der Buchmalerei und Elfenbeinschnitzerei zu finden sind.²⁸

Man wird aber fragen müssen, inwieweit es sich hier um eine innere Beziehung zu der in der byzantinischen Kunst Gestalt gewinnenden Bildtheologie des VII. Ökumenischen Konzils oder bloß um eine künstlerische Abhängigkeit von der zeitgenössischen Kunstmetropole handelt, die man rein handwerklich eben noch nicht erreicht bzw. von deren Vorbild man sich technisch noch nicht zu lösen versteht. Denn zu gleicher Zeit empfangen ja auch die slawischen Völker Osteuropas von Konstantinopel wertvolle künstlerische Impulse – und zur gleichen Zeit auch den orthodoxen Glauben! Wie die germanischen Völker Westeuropas hatte auch Rußland zuvor keine eigene hochstehende Kunst besessen, und doch „erreichte Rußland, das weder die antike Philosophie noch antike Kunst gekannt und dessen Kultur keine so tiefen Wurzeln hatte, eine ganz außerordentliche Höhe und Reinheit des Bildes, . . . Gerade Rußland wurde es gegeben, jene Vollkommen-

heit der künstlerischen Sprache der Ikone zu verwirklichen, die mit besonderer Kraft den Inhalt des liturgischen Bildes, seine geistige Tiefe offenbart. . . . Es ist in diesem Sinne bedeutsam, daß es bis zur Zeit Peters des Großen wenige Schriftsteller unter den russischen Heiligen gab, dafür aber viele Ikonenmaler, von einfachen Mönchen angefangen bis zu Metropolit. ²⁹ Sicher lag die Treue der russischen Ikonenmaler zur Tradition orthodoxer Bildertheologie nicht vorrangig in der von Konstantinopel übernommenen, durch Jahrhunderte ausgereiften Arbeitstechnik (wenn sie auch ihr Teil beigetragen haben mag!), sondern vor allem in der Bejahung der Beschlüsse des II. Nicänums. Noch mehr aber gilt dies für die Malerei der erst später zum Christentum geführten Serben und Rumänen, deren Ikonen in keiner Weise vom Kanon abweichen. ³⁰

Hingegen finden wir nunmehr auf westlichen Bildern zunehmend eine Entwicklung von der Ikone als der Darstellung des verkörpert, vergöttlichten Lebens hin zur Anthropozentrik der irdischen, materiellen Welt. Als erste Beispiele können hier die Gottesmutter auf der Darstellung der Geburt Christi im Evangelium von Floreffe (um 1160) ³¹ oder die sog. Bibel von Floreffe aus der gleichen Zeit ³² genannt werden. ³³ In der plastischen Kunst ist die Entwicklung schon entschieden weiter, wie uns unschwer ein Blick auf den aus Köln stammenden „Sitzenden Engel“ (ca. 1170) zeigt. ³⁴ Es ist also offenbar nicht eine dahinter stehende Verpflichtung gegenüber der bizantinischen Bildertheologie, welche die westlichen Buchmaler und Elfenbeinschnitzer noch eine Zeitlang an den alten Traditionen festhalten läßt, sondern der überragende Einfluß der byzantinischen Vorbilder. Damit ist erklärlich, wieso gleichzeitige Rundskulpturen – für die ja praktisch keine Entsprechungen aus Konstantinopel bekannt waren – durchaus schon „typisch westlich“ sind, d. h. menschliche, irdische Gestalten wiedergeben und nicht mehr diejenigen der Ikonenmalerei. Sicher, wir haben es oft mit idealisierten Darstellungen zu tun, also besonders schönen und ebenmäßigen Zügen etc. ³⁵, aber gerade das ist ja ein Widerspruch zur Ikonenmalerei, die niemals idealistisch sein will. „Es gibt in der echten kirchlichen Kunst keine Idealisierung, ebenso wie es das in der Heiligen Schrift und im Gottesdienst nicht gibt und nicht geben kann, weil die Idealisierung als Hineintragen

eines subjektiven, beschränkten Elementes unvermeidlich in diesem oder jenem Maße die Wahrheit begrenzt oder gar verunstaltet.“ ³⁶ Die Ikone aber strebt ja gerade nach höchstem Realismus, wengleich nicht dem weltimmanenten Realismus, der normalerweise unter diesem Begriff verstanden wird. Insofern ist es etwas radikal Anderes, ob ein religiöses Bild die Züge der Heiligen idealisiert, also ein möglichst vollkommenes materielles Antlitz oder – wie die Ikone – das verklärte Gesicht zeigen will, auf das sich kein Kriterium der Schönheit mehr anwenden läßt. Von der eigentlichen Rundplastik führt der Weg über die Goldschmiedekunst ³⁷ auch in die Buchmalerei, wofür die Kölner Königschronik (Chronica Regia Coloniensis) ³⁸ als Beispiel dienen möge. Ein Vergleich mit der ebenfalls um 1240 entstandenen Lütticher Madonna „Sedis Sapientiae“ ³⁹ macht das Gesagte deutlich: dort ist in der Skulptur schon vollendet, was sich in der Tafelmalerei anbahnt: „sie hat nichts mehr mit der feierlich strengen Form der romanischen Sedesfiguren gemein. Das bewegte Fließen des Faltenwurfs bringt die Befreiung des Körpers zum Ausdruck. Der Körper scheint zu Leben und Lebendigkeit erwacht. Das Antlitz wird menschlich.“ ⁴⁰

Natürlich bleiben die Bildmotive dieselben, aber im Westen ging nun mit bestürzender Raschheit der liturgische Charakter der Kunst verloren. Indem man sie in zunehmendem Maße im Abendland einfach als ästhetisches Element zur Ausgestaltung der Gotteshäuser betrachtete (nachdem ihr bereits seit 794 keine dogmatisch-theologische Bedeutung mehr beigemessen wurde), wurde die westliche religiöse Kunst der Subjektivität einzelner Künstler ausgeliefert und verlor letztlich ihren sakralen Charakter. ⁴¹ Ähnliches geschieht übrigens im späten Mittelalter auch in der Hymnologie: auch dort tritt an die Stelle der dogmatisch durchformten Verkündigung der Heilsökonomie die emotional geprägte Individualmeditation. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Hymnus des Arnulph von Löwen (um 1200 bis 1250):

„*Salve, caput cruentatum,
Totum spinis coronatum,
Conquassatum, vulneratum,
Arundine verberatum,
Facie sputis illita. . .*

*Omnis vigor atque viror
Hinc recessit, non admiror,
Mors apparet in aspectu,
Totus pendens in defectu,
Attritus aegra macie. . . .
Morti tuae tam amarae
Grates ago, Iesu care;
Qui es clemens, pie Deus,
Fac, quod petit tuus reus,
Ut absque te non finiar.
Dum me mori est necesse,
Noli mihi tunc deesse,
In tremenda mortis hora
Veni, Iesu, absque mora,
Tuere me et libera!*⁴²

Stellen wir hier die orthodoxen Karsamstaghymnen gegenüber, so sehen wir, wie auf der einen Seite immer und immer wieder die heilsgeschichtliche Bedeutung des Kreuzestodes und Leidens Christi und die daraus resultierende Erlösung des gesamten Kosmos betont wird, während das mittelalterliche Abendland mehr und mehr die menschliche Seite des Leidens, die totale Agonie in den Mittelpunkt stellt als jenen Zug der Passion, der im Leben des einzelnen Menschen seine Entsprechung findet.

Folgende Verse sind auf der anderen Seite für die orthodoxe Sicht charakteristisch:

„Du, Christus das Leben, wurdest dem Grab übergeben. Erfüllt wurden die Heere der Engel mit Beben, die deine Herablassung erheben.

Leben, wie stirbst du, wie bewohnst du gar das Grab? Des Todes Reich vernichtest du, des Hades Tote richtest du auf. . . . Es staunt auch die Geisterwelt, der Engel Schar, o Christus, ob des Mysteriums deines unsagbaren, unaussprechlichen Grabes. . . . Von Furcht wird völlig, o Wort, die ganze Erde verwirrt. Und die Sonne hat die Strahlen verhüllt, da du, das größte Licht, in die Erde entschwandest. . . .

Adam, der einst aus Neid getötet ward, ihn führst du durch deinen Tod zum Leben zurück, der du, Heiland, als neuer Adam

im Fleisch bist erschienen.

Die Geisterheere sahen als Toten dich aus Liebe zu uns am Kreuz ausgestreckt: sie erschrakten und haben sich, Heiland, mit ihren Schwingen bedeckt. . . .

Du ließest deine Seite durchbohren, du, der Adams Seite genommen und aus ihr Eva geformt, und hast hervorsprudeln lassen Ströme der Sühnung. . . .

Der Eine der Dreiheit erlitt im Fleische für uns den schmachvollsten Tod. Es entsetzt sich die Sonne, und die Erde erbebt. . . .

Auch wenn du, o Heiland, als ein hochragender Fels die Wunde erhieltest, so ließest du doch lebendig quellen den Strom, du Quelle des Lebens.

*Wie aus einem Bronnen, der den zweifachen Strom deiner Seite ergießt, erquickten wir uns und schöpfen daraus das unsterbliche Leben.*⁴³

Daß diese Gedanken einstmals auch dem Westen in keiner Weise fremd waren, beweisen nicht zuletzt die lateinischen Improperien-dichtungen der „Heilandsklage“, welche wohl auf gemeinsame syrische Vorlagen zurückgehen dürften⁴⁴, und in denen sich bis heute der Trisagion-Gesang auch im Westen (wenigstens einmal jährlich) erhalten hat:

„Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi!

*Quia educi te de terra Aegypti: parasti Crucem Salvatori tuo . . .
Ego propter te flagellavi Aegyptum cum primogenitis suis: et tu me flagellatum tradidisti. . . .*

Ego dedi tibi sceptrum regale: et tu dedisti capiti meo spineam coronam.

Ego te exaltavi magna virtute: et tu me suspendisti in patibulo Crucis.

Hagios o Theos – Sanctus Deus

Hagios Ischyros – Sanctus Fortis

*Hagios Athanatos – Sanctus Immortalis eleison hymas – miserere nobis.*⁴⁵

Wie in der gottesdienstlichen Betrachtung, so hat auch in der westlichen Kirchenkunst die Anthropozentrik sich immer mehr an den Platz der alten allgemeinchristlichen Tradition gesetzt. An die

Stelle der verkörperten Heiligen der Ikone treten idealisierte Menschen, die zwar in der Gotik noch durch die typischen Attribute, z. T. durch überkommene Gewandung und Reste der traditionellen Haltung als die Darstellungen von Heiligen kenntlich gemacht werden, die aber aus dem heilsgeschichtlichen Rahmen in den der irdischen Chronologie versetzt sind. Sie werden nunmehr als bald auch in ihrer Kleidung, in der Landschaft, in denen sich die biblischen Szenen abspielen, in Haartracht und sonstigen modischen Beigaben Kinder ihrer Zeit, d. h. der Zeit des Malers und der Beschauer. So erklärt sich – worauf Kurt Seeberger einmal hingewiesen hat⁴⁶ – der immer raschere Wechsel der einzelnen Kunstepochen: während im Osten die Ikonenmalerei untangiert von den kurzlebigen Strömungen der Zeit die ewigen Wahrheiten verkündete, löst im Westen eine Stilrichtung die andere ab, in immer kürzerer Folge! In der religiösen Kunst der Gotik haben wir nicht mehr eine Darstellung vor uns, die den Himmel auf die Erde durchscheinen läßt, sondern sie wird „in den Himmel geworfen“⁴⁷ – aber erreicht sie auch ihr hohes Ziel? Man hat versucht, diesen Unterschied orthodoxer und abendländischer Kunst als den zwischen einer Rolle der Bilder als „vitium infirmitatis“ bzw. als „indivium libertatis“ zu sehen, und behauptet: „Für den Osten sind Bilder ein Zeichen seiner inneren Unsicherheit, für den Westen Zeichen seiner Freiheit. . . . Was aus den Karlsbüchern spricht, ist eine größere Weite, die Chance zu größerer Freiheit!“⁴⁸ Aber ist es nicht eher so, daß hier an die Stelle Gottes der Mensch als „tertium comparationis“ aller Welt gestellt wird, daß hier das Geschöpf den Platz des Schöpfers einzunehmen sucht, sein will „wie Gott“ (Gen. 3,4). So treffen wir seit der Hoch-, spätestens aber seit der Spätgotik auch in zunehmendem Maße Nebenszenen z. T. humoristischen Charakters an, welche der Vermenschlichung des Dargestellten dienen.⁴⁹ Den wohl größten Wandel machen die Gestalten der Engel und des Kindes Jesus durch: Stefan Lochners „Madonna im Rosenhag“ (um 1448)⁵⁰ ist nur ein, allerdings besonders markantes Beispiel. Diese Bilder verlieren langsam sogar den eigentlich religiösen Zug: es sind mehr und mehr im wesentlichen profane Bilder geworden, die sich – zu welchem Zwecke auch immer! – einer pseudo-religiösen Thematik bedie-

nen. Gerade die „berühmtesten Meisterwerke sakraler Kunst hat man anhand von natürlichen Modellen angefertigt. . . . Nicht selten hat man sogar die gleiche Frau in einem Bild als sinnliche ‚ruhende Aphrodite‘, in einem anderen aber als Gottesmutter dargestellt!“⁵¹ Und oftmals ist es allein ein zart angedeuteter Heiligenschein, der uns ahnen läßt, daß etwa die Darstellung zweier vornehm gewandeter und schöner Jünglinge auf dem Altar der Kirche San Miguel in Tarrasa – um nur ein Beispiel zu nennen – eigentlich diejenige zweier altchristlicher Martyrer sein soll.⁵²

Was mit den „Libri Carolini“ begann, findet in der Renaissance seine verhängnisvolle Vollendung: der – möglichst entblößte – menschliche Körper wird zum Ziel künstlerischen Schaffens: letztlich gelangt hier die westliche religiöse Malerei an ihr Ende. Was wir noch vorfinden, ist eine rein weltimmanente, dem Fleischnen zugewandte Kunst, die sich zwar gelegentlich ihre Motive aus der christlichen Überlieferung nimmt – wenn sie nicht die heidnischen Mythologien der Antike vorzieht – ohne jedoch in irgendeiner Weise eine sakrale Darstellungsweise zu kennen.

Seltsamerweise sollte hier gerade jenes Land führend werden, das bisher noch am ehesten der Ikonen tradition treu geblieben war (welche ja auch für die Jahrhunderte der Alten Kirche seine eigene gewesen war): Italien. Dort waren nicht nur (wie sie es bis auf den heutigen Tag sind) die alten Ikonenbildnisse – insbesondere jene der Gottesmutter, die man teilweise dem hl. Lukas zuschrieb (etwa in Santa Maria Maggiore) – immer Zentren gläubiger Verehrung geblieben, sondern hatte auch das Beispiel der altchristlichen Fresken, der ravennesischen Mosaiken und anderer hervorragender Erzeugnisse der alten Sakralkunst lange Zeit seinen normativen Charakter behalten, wozu auch der trotz des Schismas immer noch relativ enge Kontakt zu Konstantinopel sein Teil beitrug. Ein gutes Beispiel hierzu ist Duccio di Buoninsegnas Einzug Christi in Jerusalem, welcher zu Beginn des XIV. Jahrhunderts noch in der eigentlichen Ereignisdarstellung Ikone ist.⁵³ Einzig und allein der Hintergrund (d. h. der Versuch, eine Stadt realistisch wiederzugeben) zeigt an, daß auch hier ein neuer Geist Einzug hält. Eine nächste Etappe auf dem Wege kennzeichnet Giotto, dem Boccaccio nachrühmt:

„... (er) hatte einen Geist von solcher Erhabenheit, daß unter allen Dingen, die die Mutter Natur unter dem Kreislauf der Sonne erzeugt, nicht ein einziges war, daß er nicht mit Griffel und Feder so getreulich abgebildet hätte, daß sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so daß es bei seinen Werken sehr oft vorkam, daß der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war.“⁵⁴

So sind die Fresken in der Arena-Kapelle zu Padua, die Giotto zwischen 1305–1310 erstellte, zwar oftmals in der Anordnung der Szenen noch dem byzantinischen Vorbilde, der sog. „maniera graeca“, wie man es im Italien der damaligen Zeit nannte, verwandt⁵⁵, doch sind die Personen schon zu irdischen Menschen geworden, und „nicht nur die Figuren konstituieren kraft ihres Volumens Raum, sondern auch Landschaften und Architekturen tragen mit Hilfe perspektivischer Fluchtlinien und tieferhafter Stufung zur Schaffung des Bildraumes bei . . . Die Themen der Heilsgeschichte, noch in der Malerei des Dugento in die überwirkliche Sphäre von Zeit- und Raumlosigkeit entrückt, werden zu unmittelbar ergreifenden Darstellungen menschlicher Stimmungen und Emotionen.“⁵⁶

Mag auch die „maniera graeca“ noch nicht sofort verschwunden sein, so macht sich doch hier fatal bemerkbar, daß hinter dieser Darstellungsweise auch für die italienischen Künstler keine Geisteshaltung mehr steht, sondern sie als ein beliebiger Kunststil betrachtet wird, den man ruhig beiseite schieben kann. Neben nordischen Einflüssen, die – vor allem über Burgund – zunehmen, wird das Vorbild der heidnischen Antike immer mächtiger.⁵⁷ Hand in Hand damit geht ein zunehmender Verlust des geistlichen Ernstes der Darstellungen mit religiöser Thematik: aus der Theotokos wird ein hübsches junges Mädchen⁵⁸, aus dem fleischgewordenen Logos des Vaters ein strampelndes Knäblein, selbst die Dämonen verblasen zu wunderlichen, aber irgendwie amüsanten fledermausgeflügelten Hunden.⁵⁹ Es besteht kein Unterschied mehr zwischen der Darstellung heidnischer und christlicher Bildmotive.⁶⁰ Besonders offenkundig wird das Streben der Künstler nach vollendeter Wiedergabe des Materiellen bei der Vorliebe für Aktstudien der verschiedensten Art.⁶¹ Die sakrale Kunst des Abend-

landes ist erloschen: der Weg in die Hochrenaissance freigegeben.

Diese Beispiele sollen genügen: zur besseren Verdeutlichung des Gesagten wollen wir ihnen einige zeitgenössische Werke der Ikonmalerei gegenüberstellen. So möge man etwa die bekannte Gottesmutter der „Rührung“ (Umilenie) aus der Rostov-Suzdaler Schule des XV. Jahrhunderts – also sicher keinen übermäßig strengen Ikonentyp – mit der Madonna della Sedia Raffaels⁶² vergleichen: dient nicht in diesem Gemälde das religiöse Motiv nur noch zur Kaschierung, denn wer würde in diesem Bauernmädchen ohne die Angabe des Titels (trotz des schwach angedeuteten Heiligenscheines) noch die Jungfrau Maria sehen, wer könnte – auch im Wissen um das angegebene Thema – in dieser Frauengestalt die Theotokos des Konzils von Ephesos wiedererkennen? Ähnliches gilt für das „Jüngste Gericht“ Michelangelos⁶³ in der Sixtinischen Kapelle mit seinem Herkules-gestalteten Christus, bei dem man den Eindruck hat, nur dieses Motiv vermochte dem Künstler einen Grund zu einer solchen Fülle anatomisch und ästhetisch fesselnder Aktfiguren zu liefern; setzen wir hier eine nur wenig ältere Ikone der Novgoroder Schule⁶⁴ desselben Themas gegenüber, so wird klar, daß es sich um mehr als nur um zwei verschiedene Stilrichtungen handelt. Nicht von ungefähr tragen beispielsweise „Leonardos Madonnen keinen Glorienschein“.⁶⁵ Wie sehr die meist auf einen dünnen Goldring reduzierten Gloriolenreste der Renaissance letztthin überflüssiges Beiwerk geworden sind, vermögen uns die beiden Versionen der berühmten „Madonna in der Felsengrotte“⁶⁶ aus dem Louvre bzw. der Londoner Nationalgalerie zu zeigen: ansonsten nahezu völlig identisch bilden die auf der Londoner Fassung zugesetzten Heiligenscheine praktisch das auffälligste Unterscheidungsmerkmal. Kann aber darin das Wesen christlicher Kunst liegen?

Ein letztes, etwas außergewöhnliches Beispiel soll noch angeführt sein: im Athos-Kloster Dionysiou findet sich ein 21 Szenen umfassender, sicher vor dem Jahre 1568 entstandener Freskenzyklus der Apokalypse, welcher erstaunliche Übereinkünfte mit den Holzschnitten von Hans Holbein aufweist, die sich in der 1523 bei Thomas Wolff in Basel gedruckten Ausgabe der Offenbarung finden. Diese Apokalypsedarstellungen sind zudem mit die ältesten

uns bekannten in der Ikonenmalerei; allerdings erfreuten sie sich bald – besonders in der athonitischen Ikonographie – größter Beliebtheit, wo sie in vielen Klöstern die äußere Vorhalle des Katholikons schmücken, und auch in der dort gemalten Weise in die „Ermeneia“ des Dionysios von Fournas Eingang fanden.⁶⁷ Es ist viel darüber gerätselt worden, ob und in welcher Weise eventuell die athonitischen Fresken auf die Holbeinschen (oder u. U. auch etwas älteren Cranachschen) Illustrationen zurückgehen.⁶⁸ Doch braucht uns dieser Punkt hier nicht zu interessieren: viel wichtiger ist es im Rahmen unserer Überlegungen, die beiden Bilder gegenüberzustellen und so das Charakteristikum der Ikonenmalerei aufzuspüren. Obwohl nämlich nahezu alle Einzelheiten übereinstimmen und obwohl die athonitischen Fresken ungleich größer sind (zumeist 185 × 95 cm gegenüber nur 12,5 × 8 cm der Holzschnitte!) – also mehr Gelegenheit zur Detailanreicherung gegeben hätten –, finden wir hier eine Transformation zu den klassischen Formen der orthodoxen Ikonenmalerei. Besonders auffällig ist das bei der jeweils 12. Szene, die die Frau auf der Mondsichel (Apk. 12,1–6) zeigt: aus der in Gewandung und Haltung an eine Bürgerfrau erinnernden Muttergottes des Holzschnittes wird die als Orantin dargestellte Theotokos, aus dem strampelnden Jesus-Knäblein der ersösende Emmanuel, aus den landsknechtsähnlichen Engeln werden die „himmlischen unkörperlichen Mächte“. Charakteristisch aber ist vor allem die Darstellung Gottvaters: sie wird in der Ikone nämlich ersetzt durch den Thronisitz des Allerhöchsten, der aber selber als nicht darstellbar, auch nicht in das Bild gepreßt ist.⁶⁹

Beenden wir damit unseren Überblick über die Kunst der Renaissance⁷⁰ – sie bedeutet ja nicht nur eine Absage an die religiöse Kunst im Abendland, sondern richtet sich auch „wider das traditionelle Christentum“.⁷¹ So mag es als Omen gesehen werden, daß sich im Nachlaß desjenigen Malers, der die Renaissance auch nach Deutschland führte, Mathis Grünewald, neben einem Rosenkranz

„sonst viel schartecken lutherisch“⁷²

vorfanden. Gerade die Kunst Grünewalds kann uns noch einmal eindringlich vor Augen führen, welche Welten nunmehr die abendländische Malerei – auch die religiös motivierte – von der or-

thodoxen und altchristlichen Ikone trennen: es wäre sicher ein großes Unrecht, Künstlern wie Grünewald (aber auch vielen anderen Malern der Gotik und Renaissance) eine echte Frömmigkeit und tiefes religiöses Gefühl absprechen zu wollen. Aber es ist eben „Gefühl“, nicht mehr die Wiedergabe der objektiven Wahrheit Gottes. Ihre Emotionen mögen noch so rein sein – reiner vielleicht als bei manchem Ikonenmaler! – doch geben sie nicht oft nur das Menschliche, Allzu-Menschliche wieder? Das heilige Bild ist hier zum „Andachtsbild“ geworden, zum Mittel der persönlichen Versenkung.⁷³ „Aber wird der Beschauer bei der Betonung menschlicher Schönheit – man denke etwa nur an die meisten Madonnen Raffaels – nicht von der irdischen Gestalt der abgebildeten Heiligen oft zu sehr gefesselt? Erlahmt zum mindesten nicht rasch der Aufstieg zum Himmlischen, zum Göttlichen? Man spürt das förmlich, wenn man den seelischen Eindruck, den ein betrachsender Gang durch ein Ikonenmuseum ausübt, vergleicht man jenem, der vor raffaelischen Madonnen erlebt wird. Der Gipfel religiöser Kunst scheint uns mit diesen nicht erstiegen zu sein“⁷⁴, urteilt Georg Wunderle – wobei nur hinzuzufügen ist, daß der Platz einer Ikone sicher nicht im Museum ist, d. h. die eigentliche Wirkung der Ikone sich nicht dem Kunstfreund, sondern dem Gläubigen eröffnet, wie ja überhaupt „auch der Kunsthistoriker das Eigentümliche an der christlichen Kunst überhaupt nie zu erkennen vermögen wird, wenn er nicht theologische Voraussetzungen mitbringt. Der christliche Kunsthistoriker muß also nicht nur ein tüchtiger Archäologe, sondern auch ein guter Theologe sein.“⁷⁵

In Grünewald haben wir einen Maler vor uns, der tiefes frommes Empfinden für das Leiden⁷⁶ wie das Schöne⁷⁷ hatte, der damit aber auch die Grenzen seiner Kunst aufweist: „einen gefühlsmäßig unmitttelbaren Zugang zur frommen Weltanschauung des Meisters haben wir heute nicht mehr“, stellt einer seiner Biographen fest.⁷⁸ Es ist dies jene ins persönlich Gefühlsmäßige transferierte Betrachtung der Heilsgeheimnisse, die uns schon bei Bernhard von Clairvaux begegnet⁷⁹, und welche doch so sehr der kosmischen Schau der Väter entgegengesetzt ist. Letztere soll stellvertretend der hl. Johannes Chrysostomos in einer Homilie zu Joh. 1,14 zeigen, bei der er interessanterweise gerade die Passion in den Mittelpunkt des

Erweises der göttlichen Herrlichkeit stellt:

„Wir staunen ihn (den menschengewordenen Gottessohn) an, nicht allein seiner großen Taten wegen, sondern auch wegen der Leiden, da er nämlich gekreuzigt, gezeißelt, angespien und geschlagen wurde von denen, deren Wohltäter er doch war. Auch diese Dinge, so schimpflich sie erscheinen mögen, verdienen Großtaten genannt zu werden, denn er selbst hat seine Leiden ja als Herrlichkeit bezeichnet. Es war nicht bloß die Wirkung der Liebe, sondern auch die seiner unaussprechlichen Macht. Durch diese wurde ja der Tod vernichtet, der Fluch aufgehoben, die Teufel wurden beschämt und im Triumphe gefangen geführt, der Schuldbrief der Sünden aber ans Kreuz geheftet. Weil aber Jesus dies alles unsichtbar bewirkt hat, mußten auch einige äußere sichtbare Dinge geschehen, um zu erweisen, daß er der eingeborene Sohn Gottes und der Herr über die ganze Schöpfung sei. Deshalb bebte, da noch sein heiliger Leib am Kreuz hing, die Erde, zog die Sonne ihre Strahlen zurück und alles wurde mit Finsternis bedeckt.“⁸⁰

Man wird diese Gedanken schwerlich in den Kreuzigungsbildern Grünewalds wiedererkennen: dort wird das – vom Künstler in frommer Meditation – vermutete historische Geschehen abgebildet, aber hat dieser Tod für uns noch eine Bedeutung, die anders als von seiner heilsgeschichtlichen Entsprechung in der Auferstehung her interpretiert werden kann? Sind wir denn noch auf der Erkenntnisstufe Israels, dem zugerufen wird:

„Ihr Gesetzgeber Israels, ihr Juden und Pharisäer, der Apostel Chor ruft euch zu: Schauet den Tempel, den ihr zerstöret. Schauet das Lamm, das ihr gekreuzigt, dem Grabe übergabt. Doch aus eigener Macht ist es erstanden. Täuscht euch nicht, Juden. Denn derselbe ist's, der im Meere euer Retter und in der Wüste euer Nährer war. Er ist das Leben, das Licht und der Friede der Welt.“⁸¹

Nun hat es auch in der orthodoxen Kirchenkunst im Laufe der Zeit verschiedene Ausrichtungen gegeben, und wir kennen durchaus einige wenige, besonders prägende Künstler bei ihrem Namen. Aber ob es sich nun um einen Manuel Panselinos⁸², um Theophanes den Griechen⁸³ oder Andrej Rublev⁸⁴ handeln mag, sie alle unterscheiden sich weit weniger als selbst westliche Maler der gleichen Epoche und Schule. Selbst wenn einige, vor allem sowjeti-

sche, Forscher in dem Bemühen, die Eigenständigkeit der russischen gegenüber der byzantinischen Malerei zu betonen, auch innerhalb Rußlands mehrere Ikonenmalerschulen (mit einem gewissen Recht!) unterschieden wissen wollen⁸⁵, so darf dies nicht zu dem Trugschluß führen, hier existieren verschiedene Stile von jenem Ausmaß, wie wir es im Westen kennen. Sicher, eine russische Ikone läßt sich unschwer von einer byzantinischen unterscheiden, aber die Künstler dürften doch „ihre Kräfte nicht zu einer wesentlichen Änderung der ihnen von ihren Vorgängern überlieferten Programme und Formen verwendet haben, um sich statt dessen mehr auf die Qualität der Wiedergabe des Übernommenen zu konzentrieren. Ihre Rolle kann mit der eines ausübenden Musikers unserer Zeit verglichen werden, der sich auf die Wiedergabe fremder Kompositionen beschränkt und einer solchen Interpretation eigene Nuancen gibt.“⁸⁶ Im Zusammenhang vor allem mit der berühmten Pariser Psalmenhandschrift (Codex graec. 139) hat sich nun der Begriff der „Makedonischen Renaissance“ der byzantinischen Kunst ausgeprägt⁸⁷: aber hierunter ist doch etwas anderes zu verstehen, als unter der abendländischen Renaissance. Nie wurde das Bestreben aufgegeben, auch die u. U. verwandten, und gar gern verwandten antiken Inspirationen (etwa die Personifizierungen des Jordan, der Nacht etc.), zu „verchristlichen“, und die Leistung der „makedonischen Renaissance“ besteht eben vorrangig nicht „in einem exakten Kopieren und einer weitgehenden Einfühlung in den Stil und den Inhalt antiker Vorlagen, sondern in der Verschmelzung des Christlichen mit dem Antiken, nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch. Das Ziel war, antike Körperlichkeit mit christlicher Entmaterialisierung zu verbinden und ein klassisches Schönheitsideal mit christlicher Durchgeistigung in Einklang zu bringen.“⁸⁸ Insofern befanden sich diese Maler durchaus in Übereinstimmung mit der patristischen Tradition, auch das Gute an der Antike zu bewahren und zu einer Einheit mit dem Christentum zusammenzufügen. Es wird in der christlichen Kunst der Ikonenmalerei ja gleichwohl vom Inhalt her das Pagane bei aller teilweisen Kontinuität der Formensprache gesprengt bzw. gewandelt, so daß für Künstler wie Beschauer eine Assoziation mit dem Heidnischen der Vorlage kaum mehr besteht, sondern alles

mit christlichen Augen gesehen, mit neuem Geist erfüllt wird. Vor allem darf aber nicht übersehen werden, daß auch die heidnische Spätantike und besonders die Mysterienkulte schon eine starke Tendenz zum Transzendenten aufwiesen und dementsprechend nach einer abstrakteren Formensprache gesucht haben. Für das Christentum ist das Transzendente nun zugänglich geworden und für den wirklich christlichen Künstler ist die Vergeistigung durch eine Entmaterialisierung des Körpers erreicht worden, wobei die äußere Form der antiken Körperwiedergabe durchaus gewahrt sein kann. Sie gewinnt aber einen zutiefst und genuin christlichen Sinn. Und hier liegt der Unterschied zur westeuropäischen Renaissance: diese geht teilweise sogar noch hinter die spätantike Transzendenz zurück. So empfängt sie auch – wie wir gezeigt haben – die stärksten Impulse von der antiken Skulptur, die aber in Konstantinopel als paganes Idol empfunden und von daher niemals zur religiösen Darstellung benutzt wurde, denn wie hätte man in ihr in adäquater Weise der Ikonentheologie Rechnung tragen können? Zwar gab es auch in Byzanz weiterhin Skulpturen, doch niemals als sakrale Kunst. Überhaupt müßte schärfer unterschieden werden zwischen der sakralen Malerei der Ikone und einer letztlich profanen Illustration weltlicher Werke: daß bei diesen gelegentlich stärkere Anklänge an antike Vorbilder auftreten, beweist in keiner Weise eine der westlichen Renaissance ähnliche Entwicklung in der Orthodoxie. Die ostkirchliche Kunst bleibt an die Norm der kirchlichen Tradition gebunden; Versuche, demgegenüber bedeutendere westliche Einflüsse auf die orthodoxe Ikonenmalerei aufzuzeigen – wie es u. a. in bezug auf Theophanes den Griechen⁸⁹ oder die griechischen Ikonen des XV. Jahrhunderts⁹⁰ versucht wurde, dürfen als widerlegt gelten⁹¹ bzw. bleiben in ihrer Beweisführung sehr wenig überzeugend. Zwischen der Ikonenmalerei und der abendländischen Kunst tut sich vielmehr ein immer breiterer Graben auf. Dies verdeutlicht uns ein Maler, der seinen Weg als Schüler der Ikonenmalerei begann, aber im Westen zu höchstem Ruhm gelangte: Domenikos Theotokopoulos (1541–1614), bekannt unter dem Namen El Greco. Gerade bei El Greco, der durchaus in der Anordnung seiner Motive den byzantinischen Einfluß erkennen läßt und ihm auch irgendwie verhaftet bleibt⁹², wird der Unter-

schied deutlich, der nunmehr die westliche und ostkirchliche Kunst trennt. El Grecos Werke sind persönliche Schöpfungen, die ein Mystiker auf Grund seiner eigenen Weltkonzeption schafft. So kann die veränderte Signatur seiner Bilder als symptomatisch gesehen werden: hatte El Greco in seinen ersten Werken noch nach Art der Ikonenmaler geschrieben, daß dieses Bild „von der Hand“ (cheir) des Domenikos entstanden sei – wodurch die Ikonographen zum Ausdruck bringen wollten, daß sie zwar ihre Hand liehen, aber nicht die eigentlichen Schöpfer des Bildes seien – so tragen die späteren Werke den Vermerk „gemacht von“ (epoei).⁹³ „Theotokopoulos besaß nicht das Gefühl, ein Vermittler des Göttlichen bei der Ausführung seiner Werke zu sein, sondern sah sie als rein persönliche Schöpfungen an.“⁹⁴ Dies war inzwischen allgemeine Empfindung auch jener westlichen Künstler, die sich religiöser Themen widmeten, zumal als nach dem Fall Konstantinopels 1453 und dem Scheitern der Florentiner Union die direkten Kontakte in die orthodoxen Länder aufhörten bzw. auf ein Mindestmaß zusammenschmolzen.⁹⁵

Hatte bisher die katholische Kirche im Abendland zumindest theoretisch die Beschlüsse des VII. Ökumenischen Konzils anerkannt und bewahrt, und hatte sie außerdem vor allem in Italien und zum Teil in Spanien und Irland auch eine Reihe von Kunstwerken, die wir als Ikonen ansprechen dürfen, in Ehren gehalten und als geistliche Schätze betrachtet, so traf dies für die nach der Reformation erwachsenden Gemeinschaften nicht mehr zu. Sicher hatte sich manches – und auf dem Gebiete der religiösen Kunst sogar vieles – in der römischen Kirche von der gemeinsamen Tradition der ungeteilten Kirche wegentwickelt, aber die Existenz dieser Tradition und ihre Rechtmäßigkeit zumindest für die Vergangenheit war doch nie in Frage gestellt worden. Dies sollte sich nun radikal ändern: so bildet denn die Bilderverehrung schon einen der Diskussionspunkte in dem von 1573 bis 1581 währenden Briefwechsel zwischen protestantischen Theologen der Tübinger Fakultät und dem Ökumenischen Patriarchat, genauer gesagt, dem Patriarchen Jeremias II. In dieser „theologischen Diskussion der Tübinger Theologen mit der Konstantinopler Kirche ist man auf protestantischer Seite zunächst sehr weit entgegengekommen in einer allge-

meinen, freilich etwas unbestimmt formulierten Hochschätzung der Väter und Ökumenischen Synoden. Doch kommt es von Brief zu Brief deutlicher an den Tag, daß man in Tübingen nicht gewillt und in der Lage war, auch nur einen Schritt zu weichen von dem – später so genannten – ‚Formalprinzip‘ der Heiligen Schrift als dem alleinigen Maßstab aller christlichen Lehre. . . . Dagegen stehen auf der byzantinischen Seite von vornherein die vermittelnden Kräfte des Priestertums und der kirchlichen Überlieferung im Vordergrund: Der geweihte Priester, der die Mysterien (Sakramente) der Christusgemeinde vollzieht, und die heilige, von der Gesamtgemeinde rezipierte und getragene Tradition der Jahrhunderte sind diejenigen Mittler, die für das mit der Taufe anhebende Leben des Gläubigen in Christus unerlässlich sind, bis es sich der-einst im Jenseits in der unmittelbaren Gottesschau vollenden wird.⁹⁶ Der offenbar recht irenisch gesinnte Patriarch hatte entgegenkommend in seinem ersten Schreiben vom 15. Mai 1576 gesagt:

„Gottlos ist es, und der Gemeinde Christi und ihren Kindern stände es nicht an, Heiligenbilder anders als im relativen Sinne zu verehren, deren Ehre dann auf das Urbild zurückgeht, wie Basilios sagt.“⁹⁷

Aber er mußte sich von den protestantischen Theologen in ihrer auf den 18. Juni des folgenden Jahres datierten Antwort recht grob sagen lassen:

„Daß man sie (die Heiligen) aber anrufen müsse, damit sie uns als Mittler vor Gott vertreten, . . . billigen wir nicht. Auch nicht, die Heiligen und ihre Bilder kniefällig zu verehren bzw. sie durch Kirchen und Weibrauch zu ehren, damit wir nicht die Gott allein geschuldete Ehre auf Geschöpfe übertragen.“⁹⁸

Aus der darauf folgenden Stellungnahme des Patriarchen in seinem letzten Schreiben vom 6. Juni 1581 spricht eine deutliche Rat- und Hilflosigkeit ob seiner seltsamen Diskussionspartner:

„Die Anrufungen der Heiligen haltet ihr für müßig, und deren Bilder und die ehrwürdigen Reliquien und die kniefällige Verehrung verwerft ihr, . . . Wir sagen dazu, daß die göttlichen Worte, die hierüber gesprochen sind, nicht von solchen Theologen, wie Ihr seid, erklärt worden sind. Auch ist der göttliche Chrysostomos oder

ein anderer jener seligen Theologen niemals wie von einem reißenden Strome mitgerissen worden. Nein, er wie die ihm folgenden göttlichen Männer waren voll des Heiligen Geistes, . . . Wir rufen auch alle Heiligen an, aber nicht als Heilande und Erlöser, das sei ferne! Denn einer ist der Heiland und Erlöser, Christus. Sondern als Mittler schicken wir, Sünder im Übel, die Heiligen vor, die schön und göttlich das Leben vollendet haben und vor Gott reichlich für uns eintreten. . . . Ihre Heiligenbilder verehren wir und die Reliquien küssen wir, welche unzähligen Heilungen denen spenden, die fromm hinzutreten. Großen Nutzen haben wir davon und werden an Leib und Seele erleuchtet.“⁹⁹

Offenbar war sich der Patriarch aber recht klar darüber, daß er seinen Standpunkt den westlichen Theologen dieser Provenienz kaum würde klar machen können, denn resigniert schließt er seinen Brief:

„Wir bitten Euch, uns weiter keine Mühe mehr zu machen und nichts mehr über diese selben Dinge zu schreiben und zu schicken. Da Ihr ja die Leuchten und Lehrer der Kirche bald so, bald anders behandelt. Ihr ehrt und haltet sie hoch mit Worten, mit Taten aber verwerft Ihr sie. Unsere Waffen bezeichnet Ihr als unbrauchbar, dabei sind es ihre heiligen, göttlichen Worte, mit denen auch wir Euch zu schreiben und zu widersprechen vermochten. . . . Geht nun Euren Weg!“¹⁰⁰

Es scheint den protestantischen Theologen letztlich nicht zügänglich gewesen zu sein, worin eigentlich der Kern der orthodoxen Argumentation bestand; für sie war dieses strikte Festhalten der apostolischen und patristischen Tradition im tiefsten unverständlich und – wie zu vielen anderen Dingen – hatten sie auch zur Ikone keinerlei innerlichen Zugang mehr. So begegnen wir bereits im ausgehenden XVI. Jahrhundert jenen Argumenten, die bis in unsere Tage das Vorurteil gegenüber den Ikonen bestimmen sollten:

„Und (die Orthodoxen) wollen doch keine Götzendiener seyn, sondern streichen dieser Abgötterey ein Färblein an, sprechen, daß sie die abgestorbenen Heiligen in Ehren halten, das geschehe Scheticós¹⁰¹, sie thun solches nit dem Bild, dem Gemäl und den Farben, sondern denen, die durch das Bild bedeut werden, dann solch Ehr-

erbietung gereicht auff die so durch das Bild bedeutet werden, nach dem Zeugnis, nit der Propheten oder der H. Schrift, sondern Basilij, . . . als wenn Christus befohlen hätt: Was ihr den Vatter im Namen unn im Vertrauen auff mein liebe Mutter bitten werdet, das wil ich euch geben. In Kirchen haben sie keine geschnitzte Bilder von Stein oder Holtz, wie in unsern Kirchen, sondern allein gemahlte Bilder von Farben, . . . diese Bildnus wird von allen denen, die in die Kirchen hinein gehen mit Neigung und vielfältigem Bucken verehret und geküst, . . . in welchen Gemälden doch kein Kunst sich erzeugt, sondern seyn gar dölpsich und ungeschickt gemahlet.“¹⁰²

schreibt in seinem Werk „Ein newe Reyßbeschreibung auß Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem“ (Nürnberg 1608) der Hofprediger des kaiserlichen Gesandten in Konstantinopel Salomon Schweigger (1551–1622). Man merkt deutlich, daß die Argumente der orthodoxen Theologen letztlich gar nicht verstanden, sondern einfach auf dem Hintergrund der Kritik an der westlichen katholischen Heiligenverehrung gesehen und mitverurteilt werden, ohne daß man sich die Mühe macht, die Eigenart der östlichen Theologie (und hier speziell der Bilderverehrung) zu verstehen: die Bilder sind anders, damit aber „dölpsich und ungeschickt“.

Und bei einer grundsätzlichen Kritik aller Ehrung der Heiligen bleibt natürlich erst recht kein Platz mehr für eine positive Wertung ihrer Bilder. Jene Polemik greift Platz, die nunmehr für Jahrhunderte die Stellung des Protestantismus zur Orthodoxie prägen sollte, und erst im XX. Jahrhundert – verbunden mit Namen wie Erich Seeberg, Karl Benz und natürlich Friedrich Heiler¹⁰³ – einer gerechteren Beurteilung wick.

Verständlicherweise bleiben auch die orthodoxen Apologeten nicht untätig: schon in der ersten Auseinandersetzung der russischen Theologie mit dem Protestantismus richtete man seine Angriffe gegen die Anhänger des neuen Glaubens als

„lutherische Bilderstürmer (ikonoborcy ljutocy)“¹⁰⁴

Nun war man in Rußland für eine solche Diskussion wohlgerüstet, da auch die sog. „Judaisanten“, eine im XV. Jahrhundert entstandene Novgoroder Sekte, gegen die Bilderverehrung polemisi-

ert hatten, worin ihnen vor allem der Mönch Zinovij von Oten entgegengetreten war.¹⁰⁵ Ein Zeitgenosse Zinovijs, der ein Sendschreiben an einen – uns heute unbekannt – Lutheraner richtet (wahrscheinlich der einzige erhalten gebliebene Teil einer längeren Korrespondenz) – nämlich Parfenij Urodivj¹⁰⁶ –, bleibt in seiner Argumentation zwar hinter derjenigen der Ikonodulen des VIII. und IX. Jahrhunderts an Tiefe und theologischer Geschlossenheit zurück, stellt aber doch die Grundzüge der orthodoxen Ikonentheologie richtig dar und beweist damit, daß diese auch nach fast 800 Jahren (und zudem in einem damals noch gar nicht missionierten Lande!) lebendige Wirklichkeit war. So stellt er klar, daß es sich bei den Ikonen keinesfalls um Götzenbilder handele, denn vor ihnen

„werden heute keine Opfertiere geschlachtet, und es wird vor ihnen auch kein Blut vergossen, wie es vor den alten Götzenbildern geschah . . . Vor den kirchlichen Ikonen werden geistliche Gebete und die Opfertgabe, die aus dem Herzen steigt, dargebracht. . . . Nicht die Farbe und nicht das Holz verehren wir, sondern das Urbild (das auf den Ikonen dargestellt ist). . . . Darum ist es ein Unterschied, ob jemand sich vor einer Ikone oder vor einem teuflischen Götzenbild verneigt.“¹⁰⁷

Wie vorher Patriarch Jeremias muß auch dieser Mönch aus Suzdal erkennen, daß selbst die bei den oftmals verketzerten Lateinern immer noch latent vorhandene Übereinstimmung in der Bejahung der altkirchlichen Tradition bei den Protestanten fehlt und diese im Gegenteil die Argumente der Bilderstürmer wieder aufgreifen, ja noch übertreffen, denn letztere hatten ihre Kritik an den Ikonen immerhin nur bei der Frage angesetzt, ob denn das Göttliche dargestellt werden könne, ohne es aufzugeben. Die Protestanten hingegen erklären alle Bilderverehrung schlicht als Götzendienst. So bezweifelt Parfenij letztlich jeden Nutzen der Reformation und fragt sich:

„Was nutzt es, wenn einer jemanden aus einem finsternen und dunklen Kerker herausführt, nur um ihn in einen noch finsternerem und noch dunklerem Kerker einzuschließen?“¹⁰⁸

Bezeichnend für den tiefen Eindruck, den die protestantische Bilderfeindschaft bei den russischen Theologen ihrer Zeit hinter-

ließ, ist die Tatsache, daß ein Werk des hl. Maksim Grek¹⁰⁹ gegen ikonoklastische Häretiker (unter dem Titel: „Slovo o poklonenii svjatyč ikon, spisano protiv eretik“) späterhin einfach unter der Überschrift „Gegen die Lutheraner“ (Na ljutory) veröffentlicht wurde¹¹⁰, obwohl Maksim mit Sicherheit „die Beziehungen zum Westen abbrach, ehe die Lehre Luthers sich dort hatte ausbreiten können.“¹¹¹ Die protestantische Lehre erscheint den russischen Geistlichen „vor allem als eine Abart der von altersher bekannten bilderfeindlichen Häresie“¹¹², wie dies schon in dem ersten überhaupt bekannten anti-protestantischen Dokument, einem Sendschreiben des hl. Metropoliten Filipp II. von Moskau aus dem Jahre 1567 an das Kloster des hl. Kirill zum Ausdruck kommt:

*„Die heidnischen Deutschen (poganye nemcy) sind in viele unterschiedliche Sektierereien verfallen, besonders aber in die lutherische Irrlehre, und haben die heiligen christlichen Kirchen zerstört, wider die heiligen und ehrwürdigen Ikonen gelästert und ratschlagen auch weiter böse gegen unseren frommen christlichen Glauben.“*¹¹³

So wird an vielen Stellen der Auseinandersetzung „deutlich, daß den Russen der Protestantismus zwar weniger gefährlich, aber in bezug auf seine Lehre und seinen Kult doch noch sehr viel verächtlicher als der Katholizismus erschien“¹¹⁴ – und dies sicher nicht zuletzt wegen der reformatorischen Bilderfeindschaft.¹¹⁵

Für die griechische Orthodoxie hat sich die Frage der Bilderverehrung in einer noch direkteren Weise gestellt als für Rußland, in dem die lutherischen Lehren eigentlich nie eine Chance hatten. 1629 erschien nämlich in lateinischer Sprache in Genf unter dem Namen des Kyrillos Lukaris, der seit 1623 amtierender Patriarch von Konstantinopel war (nachdem er seit 1602 den alexandrinschen und kurzfristig auch 1612 schon einmal den Ökumenischen Thron innegehabt hatte), eine „Confessio fidei“ in Genf, die er angeblich auch im Namen der übrigen östlichen Patriarchen geschrieben hatte.¹¹⁶ Sie atmete solch calvinistischen Geist, daß Hugo Grotius sagen konnte, sie lese sich, als ob sie aus der „Institutio Christianae Religionis“ Calvins abgeschrieben sei.¹¹⁷ Natürlich verbreiteten die Calvinisten eifrig diese Schrift, schien sie doch zu beweisen, daß es ihnen – und nicht den Lutheranern! – schließ-

lich noch gelungen sei, die orthodoxe Kirche mit ihrer Lehre zu vereinen. Bis heute ist ungeklärt, ob dieses Glaubensbekenntnis wirklich von Kyrillos stammt, der es manchmal als sein Werk anerkannte (vor allem in Briefwechseln mit Calvinisten), dann aber auch wieder ableugnete.¹¹⁸ Nach der endgültigen (fünften!) Absetzung des Kyrillos – dem es zuvor mit Hilfe seiner calvinistischen, holländischen Freunde an der Pforte immer wieder gelungen war, den Patriarchenstuhl „zurückzuerobern“ – trat im September 1638 in Konstantinopel eine erste Synode unter seinem Nachfolger zusammen, die die Lehren des Lukaris verurteilte.¹¹⁹ Da es aber immer noch Anhänger des Verurteilten gab, mußten sich noch weitere Synoden mit dieser „Confessio fidei“ beschäftigen, so zu Konstantinopel und Jassy (Moldau) im Jahre 1642¹²⁰ und schließlich zu Konstantinopel¹²¹ und Jerusalem¹²² 1672. Besonders letztere war von Bedeutung, da sie das Glaubensbekenntnis des Patriarchen Dositheos von Jerusalem (1669–1707)¹²³ zur verbindlichen orthodoxen Lehre erklärte.¹²⁴ Dort heißt es:

„Da nun die Heiligen . . . Mittler sind und als solche von der Kirche Gottes anerkannt werden, müssen wir nun sagen, daß wir sie als Freunde Gottes ehren, die für uns zum Gott aller beten. . . . Weiter ehren wir das Holz des ehrwürdigen und lebensspendenden Kreuzes und verehren es kniefällig (proskynoömen) . . . und sodann verehren wir kniefällig und ehren und küssen die Ikonen unseres Herrn Jesus Christus und der allheiligen Theotokos und aller Heiligen, und auch der heiligen Engel, wie sie unseren Vorvätern und Propheten erschienen sind. So stellen wir auch den Heiligen Geist so dar, wie er erschien, in Gestalt einer Taube. Wenn aber nun einige sagen, wir würden Götzendienst begehen, wenn wir die Heiligen verehren (timöntas) und die Ikonen der Heiligen und andere Dinge, so betrachten wir das als falsch und ungehörig. Denn anbeten (latreüomen) tuen wir nur Gott allein in der Trinität, und niemand sonst; die Heiligen jedoch ehren wir aus zwei Gründen: einmal wegen ihrer Beziehung zu Gott, denn wir ehren sie seinetwillen, zum andern aber um ihrer selbst willen, denn sie sind ja lebende Abbilder Gottes (oti zöσαι εἰσιν εἰκόνες του Θεου). Dies aber ist als Verehrung (doulikon) definiert worden. Die heiligen Ikonen verehren wir somit wegen ihrer Beziehung (schetikös)¹²⁵, denn die

ihnen erwiesene Ehre geht auf ihre Prototypen über. Wer also die Ikone verehrt, verehrt durch die Ikone das Urbild.“¹²⁶

Dositheos setzt sich dann noch mit dem Vorwurf des Götzendienstes auseinander und kommt zu dem Schluß, daß einmal die Anführung der alttestamentlichen Stellen unzutreffend sei, da die Ikonenverehrung ja keine Idole betreffe, andererseits aber dieser Brauch seit apostolischen Zeiten geübt würde, zumal auch im Alten Bunde ja durchaus – auf Gottes Geheiß – Bildwerke angefertigt wurden. Vor allem aber haben die Heiligen der alten Kirche und besonders das VII. Ökumenische Konzil die Ikonen verteidigt, denn

„es anathematisierte und unterwarf der Exkommunikation (aphorismō kathypovallei) all jene, welche die Ikonen anbeten, wie auch solche, die behaupten, die Orthodoxen würden Götzendienst begehen, wenn sie die Ikonen verehren. So tuen auch wir . . .“¹²⁷

Wesentlich problematischer als der radikale Angriff auf die Ikonenverehrung, wie er vom Protestantismus und seinen Sympathisanten innerhalb der orthodoxen Kirche damals (und gelegentlich auch später¹²⁸) geführt wurde, war aber ein anderes Problem, nämlich „die Kontroverse um die Erlaubtheit der neuen symbolischen Malweise, deren man sich in Moskau bei der Ausmalung des Goldenen Saales im Kreml und in der Kirche zu Svijask bedient hatte“¹²⁹ und die dadurch besonderen Rückhalt fand, daß der Moskauer Metropolit Makarij (1543–64) zu ihren Anhängern zählte.¹³⁰ Vor allem geht es dabei um einige neue Ikonentypen, die sich mit der traditionellen Auffassung nicht vereinbaren ließen, so etwa des Typus „Eingeborener Sohn, Wort Gottes“¹³¹ oder jene symbolisch-didaktische Darstellung, die Gott-Vater in der Gestalt Davids zeigt, zusammen mit einem am Kreuz sitzenden jugendlichen Krieger-Christus.¹³² Schon der mehrfach erwähnte Zinovij von Oten' lehnt diese Bilder ab, da sie einfach kein Abbild der Realität darstellen, sondern – weil die Ähnlichkeit mit der materiellen Wirklichkeit des Urbildes aufgegeben ist – zur Häresie werden.¹³³ „Ein Bruch geht durch die russische Ikonenkunst. Der dogmatische Sinn der Ikone ist nicht mehr durchaus bewußt, und die Erzählung gewinnt oft die Oberhand über die geistige Bedeutung. Es tritt auch eine ganze Reihe neuer Themen auf, die von abendländi-

schen Stichen beeinflusst sind.“¹³⁴ Verständlicherweise waren diese Einflüsse natürlich besonders stark in jenen Randgebieten des orthodoxen Raumes, welche dem direkten westlichen (d. h. hier katholischen) Zugang offen waren, wenngleich es auch dort immer noch eine Zeitlang dauern sollte, bis diese Überfremdung wirksam wurde. Zuerst tritt eine solche westliche Prägung des Ikonenstils in den Kreuzfahrerstaaten und auf den von italienischen Mächten, vor allem Genua und Venedig, besetzten griechischen Inseln auf (wenn wir hier von den griechischen Resten in Mittelitalien einmal absehen). „Am Ende des 12. Jahrhunderts wird Zypern von den Franken besetzt; diese Fremdherrschaft hat jedoch keine Auswirkungen auf die Kunst der byzantinischen Ikonenmalerei. Erst im XIV. Jahrhundert machen sie zunächst schwach, dann immer kräftiger westliche Einflüsse bemerkbar“¹³⁵, und eigentlich erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wird der Einfluß der italienischen Renaissance in den Wandmalereien Zyperns vorherrschend. Wir können jetzt von einer italo-byzantinischen Schule sprechen (so wie es eine ähnliche auf Kreta gibt), doch wenn auch die Werke teilweise im italienischen Stil ausgeführt werden, bleibt die eigentliche Ikonographie zumeist byzantinisch. „Nur die Reliefhintergründe, die mit Ranken verzierten Nymphen und die Darstellungen der nach westlicher Manier gekleideten Stifter verraten diesen Einfluß.“¹³⁶ Jedoch kann uns ein Blick etwa auf die um 1400 entstandene Ikone der hl. Paraskeva¹³⁷, welche ein Medaillon mit dem leidenden Christus statt des üblichen Kreuzes in ihren Händen trägt – sicher westlicher Einfluß! – zeigen, wie äußerlich eigentlich diese Übernahmen sind: die Heilige selbst ist im byzantinischen Stil gemalt, der zwar lokales zyprisches Kolorit gewonnen hat, aber voll der orthodoxen Ikonographie entspricht. Erst im XVII. Jahrhundert begegnen wir, etwa in der Verkündigung des Emmanuel Tzanzurnaris¹³⁸, starken italienischen Stileinflüssen, doch „desungeachtet hat sich auf Zypern der byzantinische Charakter der Ikonenkunst erhalten, und die Ikonenmaler der Insel sind weiterhin bemüht, sich nach den byzantinischen Vorgaben zu richten“¹³⁹, wie Erzbischof Makarios III. feststellt. Dank der türkischen Eroberung im XVI. Jahrhundert wird auch der byzantinische Einfluß wieder stärker.

Anders sieht es natürlich in jenen orthodoxen Randgebieten aus, die 1595 durch die Brester bzw. 1646 durch die Užgoroder Union direkt dem römischen Einzugsgebiet unterworfen wurden. Mit manch anderen westlichen Gebräuchen in Liturgie und Kirchengesetz¹⁴⁰ kamen auch die römisch-katholischen Heiligenbilder: so finden wir ab der Mitte des XVII. Jahrhunderts besonders im Karpathenraum zunehmend sowohl (als Folge des Abgeschnittenseins vom byzantinischen Kulturkreis) folkloristische Gestaltungen wie auch eine Assimilierung der Kunst an die römisch-katholische Umwelt, die schließlich soweit geht, daß diese „Ikonen“ dann „im XIX. Jahrhundert zum abendländischen Andachtsbild (werden), das nur noch seiner Funktion nach Ikone ist, seiner künstlerischen Aussage nach aber dem religiösen okzidental Bild entspricht.“¹⁴¹ Es ist sehr anzunehmen, daß bei dieser Entwicklung wiederum die seit dem XVII. Jahrhundert immer mehr verbreiteten Stiche und Holzschnitte eine Rolle gespielt haben. Da wir es hier zumeist mit bäuerlich unbeholfenen Malern zu tun haben, die keine anderen Kontakt zu den Zentren der Ikonenmalerei in Rußland oder Griechenland hatten, ist auch das folkloristische Element ungleich stärker: zuerst begegnen uns Randfiguren in Volkstrachten, während die eigentlichen Hauptpersonen der Ikone auch weiterhin nach dem alten Schema wiedergegeben werden.¹⁴² Erst im XVIII. und XIX. Jahrhundert treten dann auch fast rein abendländische Darstellungen auf.¹⁴³ Die „Einbeziehung von Landschaft und Trachten der Umwelt des Malers wird konsequent weitergeführt. . . . Als Maler treten auch zunehmend Künstler auf, die ihre Ausbildung an Kunstschulen oder bei Meistern absolviert haben, die an Akademien ausgebildet waren, und sie verzichteten bewußt auf einen Rückgriff auf die traditionellen Formen der Ikonenmalerei. . . . Solche okzidental Bilder als Ikonen entsprechen wahrscheinlich dem Wunsch der Geistlichkeit und der Gemeinden dieser religiösen Minderheit nach Gleichstellung mit den abendländischen Kirchen.“¹⁴⁴

Ähnlich mögen auch die Motive jener gewesen sein, die im Rußland des XVII. Jahrhunderts für eine stärkere Angleichung der Ikonen an die okzidental Gemälde eintraten. „Der ‚homoterrenus‘ mit seinen weltlich-menschlichen Zügen wollte sich – haupt-

sächlich von westlichen Einflüssen getragen – in die heilige Ikone eindrängen.“¹⁴⁵ Wir hatten schon erwähnt, daß sich die Hundert-Kapitel-Synode und ein Jahrhundert später das Moskauer Landeskonzil von 1666/67 mit solchen eingedrungenen Ikonentypen beschäftigen mußte.¹⁴⁶ Dabei war es u. a. um jene sicher auf westlichen Ursprung zurückzuführende Darstellung gegangen, welche die Trinität entweder in Form der Paternitas-Darstellung¹⁴⁷ oder auch nebeneinander thronend¹⁴⁸ zeigten¹⁴⁹, und sowohl der klassischen byzantinischen Dreifaltigkeit¹⁵⁰ wie auch der anderen kanonischen symbolischen Malweise (in der Gestalt eines Thrones – Symbol des Vaters, eines darauf liegenden Buches – für den Logos, und der Taube des Heiligen Geistes)¹⁵¹ widersprachen.¹⁵²

Hier ist der westliche Einfluß unverkennbar, aber auch bei dem anderen diskutierten Dreifaltigkeitstypus, der damals neu in die östliche Ikonenmalerei eindrang, nämlich der Darstellung der Trinität als eines Menschen mit drei Köpfen¹⁵³ dürfte er vorhanden sein, wie eine zeitgenössische Kölner Barockskulptur beweist.¹⁵⁴

Die kirchliche Hierarchie in Rußland versucht, den neuen Strömungen zu wehren: so wissen wir von Patriarch Nikon (1652–58), daß er am Sonntag der Orthodoxie abendländisch beeinflusste Ikonen vernichten und ihre Maler sowie deren Auftraggeber mit dem Bann belegen ließ, und der vorletzte der alten russischen Patriarchen, Ioakim (1674–1690), schreibt in sein Testament:

*„Im Namen unseres Herrn ist es mein letzter Wille, daß es vorgeschrieben werde, die Ikonen des Gottmenschen, der heiligsten Gottesgebärerin und aller Heiligen nach alten Vorbildern zu malen . . . Daß sie nicht nach den lateinischen oder deutschen entgleisten Bildern oder nach ungebührlichen, von persönlicher Willkür erfundenen, die Überlieferung unserer Kirche verderbenden Vorbildern gemacht würden; daß die regelwidrigen Bilder, die sich in den Kirchen befinden, daraus entfernt werden.“*¹⁵⁵

Doch trotz dieser Mahnungen geht der Verfall weiter: „der Grund davon ist eine tiefe geistige Krise, eine Verweltlichung des religiösen Bewußtseins, infolgedessen . . . nicht mehr nur einzelne Elemente der abendländischen religiösen Kunst, sondern deren der Orthodoxie fremden Grundsätze selbst in die russische Kirchen-

kunst einzudringen begannen. . . . Der symbolische Realismus, der auf geistiger Erfahrung und Schau gegründet ist, verschwindet, weil die Schau fehlt und die Kunst sich von der Überlieferung löst.¹⁵⁶ Besonders tragisch dürfen wir es nennen, daß auch hier die Spaltung der russischen Kirche von 1666/67 zum Verlust der eigentlichen kirchlichen und nationalen Tradition führen sollte, obwohl dies sicher niemals auch nur im entferntesten von Patriarch Nikon geahnt worden war, da er doch gerade unter dem Banner der Wiederherstellung aufgegebenen Traditionen kämpfte.¹⁵⁷ So wettete schon das Haupt des Altgläubigentums, der Erzpriester Avvakum, gegen die neue Ikonenmalerei:

„Gott hat es zugelassen, daß wir im russischen Lande eine Zunahme des falschen Ikonenmalens erdulden. Die Maler malen so, und die Autoritäten sehen ihnen dabei noch mit Wohlgefallen zu, und alle wallfahren zu diesen Abgründen des Verderbens, so da nebeneinander hängen. So malen sie das Antlitz des Erlösers Emmanuel mit aufgeblasenem Gesicht, rotem Munde, Ringellöckchen und dicken Schenkeln und Muskeln; die Beine haben genauso lange Schenkel, und das ganze sieht aus wie ein Deutscher¹⁵⁸ – es fehlt nur noch der Säbel an der Hüfte. All dies wurde ausgedacht von dem maledikten Nikon da¹⁵⁹, nämlich, Ikonen so zu malen wie lebendige Leute. . . . Die alten, guten Maler aber malten die Heiligen anders: nämlich Gesicht und Hände und alle Gefühle verfeinert und abgezehrt durch Fasten und Mühen und allerlei Plagen. Da ihr aber nun ihre Abbilder verändert habt, malt ihr sie, als wären sie welche von euch!“¹⁶⁰

So waren es die Altgläubigen, welche in den folgenden Jahrhunderten den strengsten Stil der Ikonenmalerei nicht nur bewahrten¹⁶¹, sondern auch vehement verteidigten.¹⁶² Fatalerweise trug diese Parteinahme – die zudem im üblichen polemischen Stil der Altgläubigen vorgetragen wurde¹⁶³ – gerade dazu bei, die „neue Richtung“ der Ikonenmalerei – welche übrigens auch heute noch in Griechenland mit dem Attribut „klassisch“ (klassikē) bezeichnet wird (im Gegensatz zur sog. „byzantinischen“ Malweise) hoffähig zu machen und die wahre Ikonenmalerei zu diskreditieren: „der altgläubigen Ikone haftete nun das Brandmal (klejmo) des ‚Altgläubigentums‘ an, aber die demütige Nachäffung des Katho-

lizismus wird bis heute für orthodox erachtet und als solche überzeugt von vielen Hierarchen und Gläubigen verteidigt!“¹⁶⁴, sagt Leonid Uspenskij leider immer noch zu Recht. Es bestätigt sich auch hier das Wort Aleksandr Solženicyns, daß die russische Kirchenspaltung des XVII. Jahrhunderts vielfach eine „Selbstvernichtung der russischen Wurzel, des russischen Geistes, der russischen Ganzheit“ war, denn „nur weil sie (die Altgläubigen) keine seelische Wendigkeit besaßen, allzu schnelle Empfehlungen der angereisten griechischen Patriarchen anzunehmen, dafür, daß sie Zweifingerbekreuzungen beibehalten haben, so wie sich unsere ganze Kirche 700 Jahre bekreuzigt hat, verurteilten wir sie zu Verfolgungen, die denen gleichen, die uns allen dann die leninischen-stalinschen Atheisten zurückgegeben haben.“¹⁶⁵

Zwar hielten ursprünglich auch in der Synodalperiode Rußlands noch die meisten Maler, vor allem in Nordrußland, an der alten Malweise fest, aber mehr und mehr setzen sich jene Tendenzen durch, die wir schon bei den ukrainischen Künstlern des XVII. Jahrhunderts beginnen sahen: so finden wir beispielsweise auf einer Ikone des hl. Johannes in der Wüste von Tichon Filat'ev aus dem Jahre 1689¹⁶⁶ eine wohlausgestaltete und von vielen Tieren naturalistischer Darstellungsart (sogar einem Elefanten) belebte Landschaft. Mehr und mehr werden auch – besonders in der Stroganov-Schule, und hier vor allem von den Malern Prokopij Ćirin und Nikifor Savin¹⁶⁷ – die Gewänder der Heiligen den zeitgenössischen angenähert. Überhaupt bleiben die Gesichter der dargestellten Figuren anfänglich noch stärker der Ikonenmalerei verhaftet, während die Gewänder und Umgebungen immer rascher dem Manierismus verfallen.¹⁶⁸ Mit Simon Fedorovič Ušakov (1626–1686) tritt dann zu Ende des XVII. Jahrhunderts der Umschwung ein: seine Bilder sind schon kaum mehr als Ikonen anzusprechen, sondern entsprechen beinahe ganz dem westlichen Barockstil¹⁶⁹, wobei allerdings festzuhalten ist, daß sich die Motivauswahl der abendländischen Kunst inzwischen stark gewandelt hat: die Heiligen des okzidentalen Barock haben auch den letzten Rest eines Heiligenscheines abgelegt und bewegen sich in zwar vielleicht großartigen, aber doch letztlich irdischen Szenen, die keine Verwandtschaft zu den alten ikonographischen Anordnungen (etwa der Gottesmutter

mit dem Kind auf dem Arm etc.) mehr erkennen lassen.¹⁷⁰ Das einzige Ziel ist die absolute irdische Realität geworden; soweit aber hat sich ostkirchliche Malerei in ihrer tiefsten Verflachung nie verstiegen.

Es wird oft übersehen, daß die Zeit des Niedergangs in der Ikonmalerei auch einen Tiefstand der eigenständigen orthodoxen Theologie signalisiert. „Es war eine scharfe Romanisierung der Orthodoxie . . . Hier werden nicht nur der Ritus und die Sprache der Latinisierung unterzogen, sondern auch die Theologie und die Weltanschauung und die religiöse Psyche selbst. Es wird die Seele des Volkes latinisiert . . . Dieser Kryptoromanismus war kaum weniger gefährlich als die Union selbst.“¹⁷¹, urteilt in aller Schärfe Erzpriester Georgij Florovskij, und ein anderer russischer Theologe, der spätere engste Mitarbeiter des Patriarchen Tichon, Archimandrit Ilarion (Troickij), stellt fest: „Die scholastische Theologie behauptete sich in allen geistlichen Schulen, die im 18. Jahrhundert entstanden waren . . . Man berief sich auf Thomas von Aquin als auf eine Autorität . . . Lateinische Sprache und lateinische Theologie herrschten in der geistlichen Schule noch im 19. Jahrhundert. . . . Die fremde Theologie wurde sozusagen gewaltsam in den russischen Boden gepflanzt . . . Westliche Häresien standen der russischen Regierung näher und waren ihr verständlicher als die östliche Theologie . . . Man klammert sich an die scholastische Hohlheit, weil man keine lebendigen theologischen Überzeugungen hat.“¹⁷²

Es ist kaum verwunderlich, daß man in einer solchen Zeit auch keinen inneren Vorbehalt mehr gegen die Übernahme der westlichen Kunstformen aufbrachte, ja selbst die Kritik des Protestantismus verständnisvoll betrachtete¹⁷³, da man doch teilweise „die Orthodoxie für einen eigenartigen, gemäßigten und ritualistischen Protestantismus hielt.“¹⁷⁴ Die Verteidiger der Bilderverehrung vermeinten daher, ihre besten Waffen aus dem Arsenal der römisch-katholischen Polemik gegen den Protestantismus holen zu können, wie es beispielsweise in dem berühmten „Fels des Glaubens“ des Metropoliten Stefan (Javorskij) (1658–1722)¹⁷⁵ geschieht, wo gleich das 1. Kapitel über die Ikonen handelt:

„Wenn der Bilderstürmer anfängt, dich zu verleiten, indem er

sagt: Die Götzenbilder fallen zur Erde und die Ikonen ebenso; die Götzenbilder werden gestohlen, mit ihren Augen sehen sie nicht, mit ihren Ohren hören sie nicht, und mit ihren Fingern fühlen sie nicht – und die Ikonen ebenso: – dann sollst du ihm in gleicher Weise sagen: der Hund ißt und trinkt und du ebenso, der Hund sieht, hört, riecht – und du ebenso. Also bist du in nichts besser als der Hund: und auf die gleiche Weise, wie er antwortet, so antworte du auch ihm. Wenn er sagt: in Essen, Trinken usw. bin ich mit dem Hunde gleich, habe aber andere Vorzüge, durch die ich den Hund weit übertreffe, so sage auch du ihm: die Ikone ist heilig, wenn sie auch manches mit den Götzenbildern gemein hat, daß sie nämlich fallen, getragen und gestohlen werden kann usw., durch andere Vorzüge aber ist sie von einem Götzenbild durch viel größere Entfernung getrennt als du vom Hund.“¹⁷⁶

Wir merken unschwer, welch neuer Geist hier herrscht: auf diese Weise die Rechtmäßigkeit der Ikonenverehrung anzugehen, wäre keinem der orthodoxen Theologen vorher eingefallen. Das eigentliche Spezificum der Ikone ist so auch nicht mehr erfaßt, sondern eher die Berechtigung von Heiligenbildern.

Mit dieser Ansicht aber steht Metropolit Stefan nicht allein, auch für den hl. Nikodemos vom Berge Athos (1749–1809)¹⁷⁷ besteht der einzige – negative – Unterschied zwischen den römisch-katholischen Heiligenbildern im Vergleich zu den Ikonen darin, daß erstere

„nicht die Namen der Heiligen auf ihre Ikonen schreiben“.

Im übrigen aber betont er das historische Moment der Darstellung und verurteilt deshalb die Aufnahme des hl. Paulus auf Ikonen der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi und andere

„Ungereimtheiten

der orthodoxen Ikonen, welche

„die Ikonenmaler aus Unwissenheit und schlechter Angewohnheit begehen. . . . Dies muß ausgemerzt werden, wobei man sich zudem bemühen sollte, daß die Ikonenmaler zu verständigen und geschmackvollen Künstlern werden.“¹⁷⁸

So kam es sowohl im griechischen wie im russischen Raum zu einer steigenden westlichen Beeinflussung der Kirchenkunst, die – zumindest in Rußland – Hand in Hand mit der Überfremdung der

Theologie ging. Der große Starez Paisij Velickovskij¹⁷⁹ bekennt, daß er in der Kiewer geistlichen Akademie – als rühmliche Ausnahme! –

„die dort so häufig erwähnten heidnischen Götter und Göttinnen und die pietistischen Fabeln von Herzen geüßt habe“.¹⁸⁰

Aus diesem Geiste der westlichen Scholastik – die höchstens zwischen der römischen und der reformatorischen Variante schwankte – entstand der Erlaß der Kaiserin Katharina II. vom Jahre 1767, in dem die Ikonen

„sittenverderblichen und fremdartigen Aussehens“¹⁸¹

verurteilt werden: hierunter aber versteht man nunmehr bereits die Zeugnisse der alten, genuinen orthodoxen Ikonenkunst. So werden aus der Maria-Entschlafen-Kathedrale in Vladimir die Ikonen Andrej Rublevs entfernt und durch Barockgemälde ersetzt, auf denen die Darstellung der hl. Katharina die Züge der Kaiserin trägt. Der sog. „italienische Stil“ triumphierte – wie in den Ikonen, so auch in der Architektur. Die 1732 vollendete Peter- und-Pauls-Kathedrale in der St. Petersburger Festung erinnert (sieht man einmal von der überlangen Spitze des Turmes ab), an eine deutsche protestantische Kirche und ihre 1727 erstellte Ikonostase ist nur mit Mühe als solche zu erkennen: die eigentliche Ikonostase ist nämlich zu einer Verkleidung der nebenstehenden Säulen geworden und ähnelt (von der fehlenden Mensa abgesehen) römisch-katholischen Barockaltären, während die Königstüren – stark erniedrigt – weite Flügel bilden, die einen nahezu ungehinderten Blick auf den Altar freigeben (man meint eine wohlgestaltete Kommunionbank zu sehen!). Flankiert wird sie von zwei lebensgroßen barocken Engelstatuen.¹⁸²

Gerade Rundplastiken, die es seit der Ausprägung der Ikonentheologie höchstens noch als lokale folkloristische Sonderheiten (und dann auch nie als Entsprechungen zu Ikonen, sondern bestenfalls als Kreuzigungsgruppen o. ä.) gegeben hatte¹⁸³, wurden nun wieder hoffähig. Es handelt sich dabei nicht – wie in Griechenland – um Reliefdekors (zumeist in Holzschnitzerei) aus „in sich verschlungenen Zweigen, wilden Rosen, Tieren und Vögeln aller Art, besonders Weinreben mit Trauben, in erhabener Relief- oder vertiefter Bohrtechnik gearbeitet“¹⁸⁴, sondern um regelrechte

Statuen mit allen barocken Kennzeichen.

Wenn man alte Ikonen behielt, so verschwanden sie doch zu meist hinter mehr oder minder künstlerisch gearbeiteten Beschlägen aus Gold- oder Silberblech (und natürlich z. T. auch weniger kostbarem Material). Schon im XVII. Jahrhundert hatte sich im griechischen Raum – um den Ikonen eine zusätzliche Verzierung zu geben – vielfach die Sitte durchgesetzt, nicht nur die Außenränder mit geschnitztem Ornament zu versehen, sondern auch kunstreiche Rocailles als Krönungen des Malbrettes zu arbeiten und durch Verzapfung aufzusetzen. Bald breitete sich die Freude am Ornament auch in die goldenen Hintergründe aus – vor allem natürlich wieder in den Randzonen der byzantinischen Kunst. „Das Gold bleibt nicht neutrale Fläche, sondern wird durch eingeritzte oder reliefierte Ornamente belebt. Einfache oder doppelte Bandstreifen gliedern den ganzen Hintergrund in ein dichtes Muster kleiner Felder (Rechtecke, Quadrate oder Rhomben), deren Mitte mit einer Kreisform oder einer schlichten Rosette verziert wird. Auch in den Heiligenscheinen ist ein eingeritztes oder reliefiertes Rankenornament häufig . . . – in ihren verschiedensten Varianten aus der Kunst der nichtorthodoxen Umwelt übernommen . . .“¹⁸⁵ Solche ornamentalen Verzierungen greifen dann auf die gesamte Ikone – zuerst mit Ausnahme der Figur – über und werden bald nicht mehr nur in sie hineingepunzt, sondern als Metallarbeiten ausgeführt und aufgelegt¹⁸⁶, wobei sich weitere Gestaltungsmöglichkeiten mit Filigranarbeit, Edelsteinen etc. ergeben.¹⁸⁷ Von hier ist es – vor allem in Gegenden mit reicher handwerklicher Tradition in der Metallbearbeitung – nur noch ein kleiner Schritt zu einer fast vollständigen Bekleidung der Ikone, die nur noch Gesicht und Hände freiläßt. Es muß allerdings gesagt werden, daß diese Verkleidungen nicht erst der Spätzeit angehören: in Georgien finden wir bereits im X. und XI. Jahrhundert Ikonen, welche eine Metallverkleidung tragen, die nur die Antlitze ausspart¹⁸⁸ und ansonsten die Ikone in vollendeter Flachreliefarbeit wiedergibt. Man wird hierin aber wohl vordringlich Ausflüsse der reichen georgischen Metallkunst sehen müssen, die nicht zum Ziel haben, die eigentlichen Ikonen zu verdecken, sondern mit dem Metall Ikonen zu erstellen; denn gleichzeitig existieren auch vollends (einschließlich