

Wolfgang Kasack (Hrsg.)

Die geistlichen Grundlagen der Ikone

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 45
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

DIE GEISTLICHEN GRUNDLAGEN DER IKONE

herausgegeben von
Wolfgang Kasack

1 9 8 9

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

12 '76. 1431-45

Dieser Band ergänzt zahlreiche kunsthistorische und ästhetische Untersuchungen zur russischen Ikone. Er vereint Forschungen zu den geistigen Grundlagen der Ikonenmalerei und geht dabei von ihrem primär religiösen Anliegen aus. Die Beiträge stammen von Geistlichen der Russischen Orthodoxen Kirche und Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen. Dabei wird die Ikone als eine in unserer Gegenwart, dem Jahr des Millenniums der Russischen Orthodoxen Kirche, lebendige, in neuen Schöpfungen Ausdruck findende Kunst erfaßt.

W. K.

Köln, Dezember 1988

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Kasack, Wolfgang

**Die geistlichen Grundlagen der Ikone / hrsg. von Wolfgang Kasack
München : Sagner 1989**

(Arbeiten und Texte zur Slavistik; 45)

ISBN 3-87690-373-4

NE: Kasack, Wolfgang [Hrsg.]; GT

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0173-2307

ISBN 3-87690-373-4

Gesamtherstellung Walter Kleikamp · Köln

Printed in Germany

P 89/7969

Wolfgang Kasack - 9783954794362

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 04:19:26AM

via free access

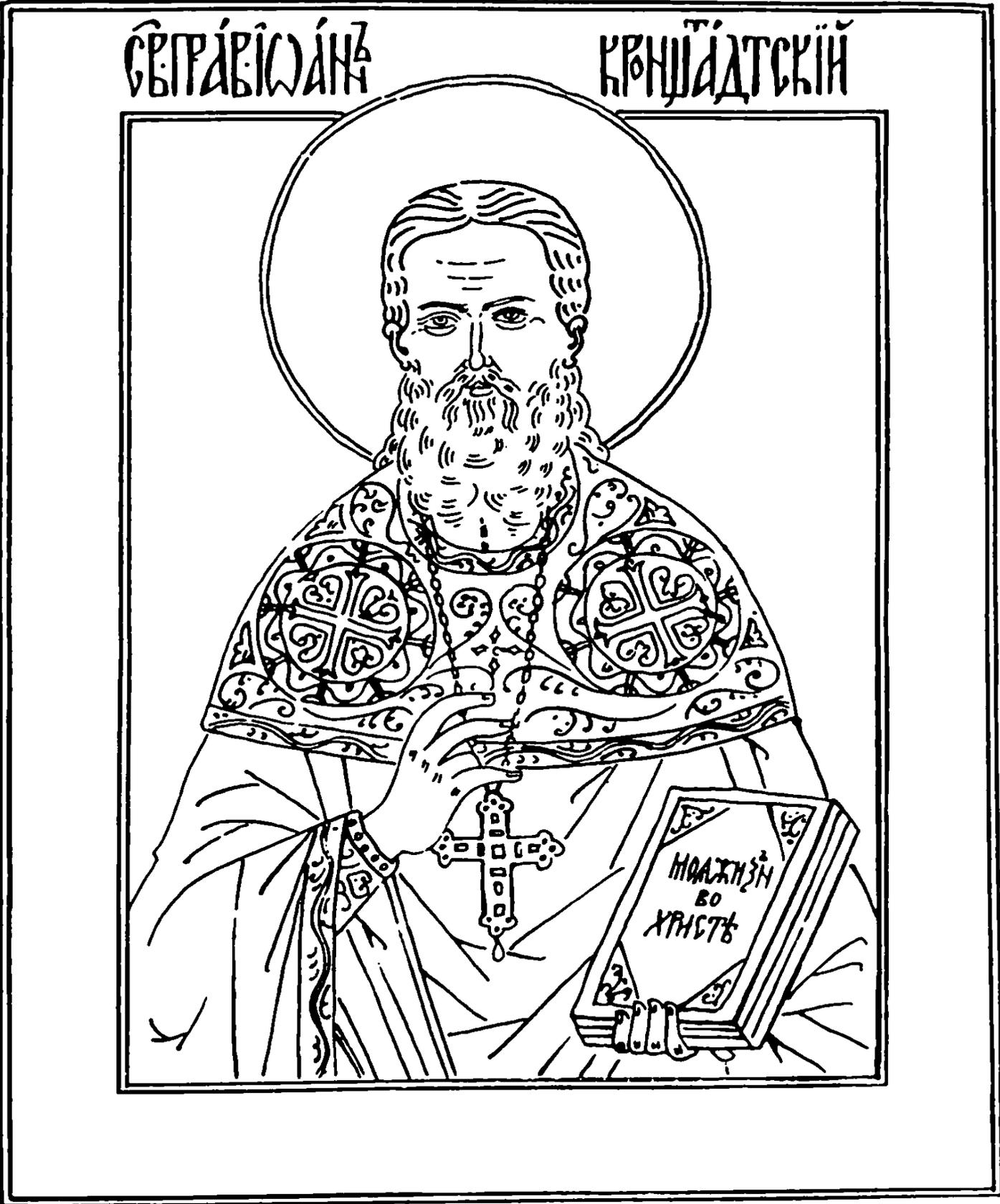
M 17 000 -

Ikonenmalerei ist die Metaphysik des Seins.

Pavel Florenskij

Inhalt

Ikonen in Deutschland 1986 · Zur Einführung von Wolfgang Kasack	7
Gedanken zur Wesensbestimmung der Ikone von Rainer Stichel	19
Religiöse Grundlagen der Ikonenmalerei von Bischof Alipij.....	31
Zur Neurophysiologie und Theologie des Sehens und der Ikonen von Ambrosius Backhaus	45
Der Bilderstreit und das Siebte Ökumenische Konzil von Priestermonch Mark (Dr. Michael Arndt)	63
Die liturgische Funktion der Ikonostase von Nikolaj Artemoff	79
Die Ikone der heiligen Dreifaltigkeit von Andrej Rubljow von Paul Evdokimov	103
Die Engel im kirchlichen Raum von Friedrich Scholz	113
N. S. Leskows Entdeckung der Ikone von Angela Martini - Wonde	141
Die Ikone im Werk von Iwan S. Schmeljow von Wolfgang Schriek	153
Wladimir Solouchins literarischer Beitrag zur Rehabilitierung der Ikone in der Sowjetunion von Frank Göbler	165
Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei von Heinrich Theissing	175
Mitarbeiter des Bandes	201



Der Hl. Johannes von Kronstadt
Ikone von Makarius Tauc, Russische Orthodoxe Kirche im Ausland
Wiesbaden 1986

IKONEN IN DEUTSCHLAND 1986

Zur Einführung

Dieser Sammelband über "Die geistlichen Grundlagen der Ikone" verbindet Beiträge von Wissenschaftlern, Kunsthistorikern, Slavisten, Byzantinisten - mit denen von Priestern und Ikonenmalern der Russischen Orthodoxen Kirche. Ein Teil der Beiträge wurde in ähnlicher Form auf einer Tagung im März 1986 als Vortrag gehalten. Dem Thema, das die geistlichen Grundlagen betraf, entsprechend, stand diese Tagung unter der Schirmherrschaft von S.E. Mark, Bischof von Berlin und Deutschland der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland (Sitz München, Kloster des Hl. Hiob von Potschajew). Die Autoren entstammen verschiedenen Lebensbereichen, doch ist jeder auf eigene und selbständige Weise mit Ikonen befaßt.

Wenn sich Wissenschaftler und Geistliche in Deutschland 1986 mit Ikonen beschäftigten, so gab es dafür einen doppelten Anlaß. Der geistliche Anlaß lag in dem bevorstehenden tausendjährigen Jubiläum der Christianisierung Rußlands (988), denn gerade durch die Ikone ist das russische orthodoxe Christentum im 20. Jahrhundert in das Bewußtsein anderer Christen und Nichtchristen gedrungen. Die auf die Übernahme des Christentums durch das Kiewer Reich zurückgehenden geistlichen Grundlagen der Ikone fanden dabei aber selten die notwendige Beachtung. Der kunsthistorische Anlaß lag in einer großen Ikonenausstellung, die Deutschlands bekanntester Ikonenspezialist, Heinz Skrobucha, für die Zeit vom 2.-31.3.1986 in der Jahrhunderthalle Hoechst aufgebaut hatte. Für Heinz Skrobucha, der auf der Tagung über Ikonen im außerkirchlichen Raum hatte sprechen sollen, wurde diese Ausstellung zum Lebensabschluß: er starb am 12. März 1986. Seine Arbeit als Kustos des Recklinghausener Ikonenmuseums, das 1986 sein dreißigjähriges Bestehen feierte, hatte er erst vor wenigen Jahren abgeschlossen.

Die aktuelle Lebendigkeit der Ikone als Gegenstand des orthodoxen Christentums wurde dadurch in das Bewußtsein der Teilnehmer gebracht, daß die Tagung mit der Weihe einer neuen Ikone für die orthodoxe Kirche in Erlangen begann. Sie wurde vertieft durch Besuche bei zwei Ikonenmalern - in Frankfurt und in Wiesbaden -, die in unserer Gegenwart neue Ikonen schaffen, genauso wie dies über Jahrhunderte hinweg geschah: im Geiste der Ewigkeit, in lebendiger Verbindung mit der Russischen Orthodoxen Kirche, in behutsamer Weiterentwicklung der künstlerischen Tradition.

Ikonenweihe und Ikonenmalerei in Deutschland im Jahre 1986 einerseits, Museumstradition, Ikonenausstellung, kunsthistorische Analyse und Ikonenhandel auf demselben außerrussischen Territorium andererseits veranschaulichen das Spannungsfeld, in dem die Ikone heute lebt.

In Rußland, einem der Ursprungsländer, wäre 1986 weder eine solche Publikation noch eine solche vom Religiösen ausgehende Tagung möglich gewesen. Die Verfolgung des Christentums durch die Machthaber des sozialistischen Staates hat im Verlauf der sieben Jahrzehnte seiner Existenz zur massenweisen Zerstörung von Ikonen geführt, hat das verehrende Verhältnis breiter Volksschichten zur Ikone aufgelöst, hat das Malen von Ikonen praktisch beendet, hat, von den wenigen als Gotteshäuser erhaltenen Kirchen und den Wohnungen orthodoxer Christen abgesehen, die Ikone dem Bereich von Museum und Kunst zugeordnet. Lediglich die Weltberühmtheit der russischen Ikonen, die mit ihrer Propagierung als Kunstgegenstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingeleitet wurde, hat dazu geführt, daß einzelne Ikonen restauriert und Bücher über Ikonen veröffentlicht werden.

Die Behandlung der Ikonen in sowjetischen Publikationen, beispielsweise in dem auch in deutscher Sprache von der UNESCO 1958 verbreiteten Band, ist um eine Interpretation außerhalb des Christentums bemüht, verschweigt die Verfolgung der Kirche und ihrer Kunst und betont russisch-völkische sowie kunststilistische Elemente. Igor Grabar versteigt sich zu der blasphemischen Aussage, die Ikonen "wurden durch die Große Sozialistische Oktoberrevolution von ihrer Benutzung zu ausschließlich liturgischen Zwecken befreit" und erinnert damit an die sowjetische Verwendung von Gotteshäusern als Filmtheater, Werkstätten und Lagerschuppen. Er nennt Ikonen "Spiegelbild der sozialen Erscheinungen und der geschichtlichen Ereignisse, der Leiden und Leistungen des Volkes um seine nationale Unabhängigkeit".¹

Auch Michail Alpatow sieht die Ikonen allein als Kunstgegenstand und behauptet: "Es wäre jedoch falsch, die kirchliche Lehre über die Ikonen als Schlüssel zum Verständnis der Ikonenmalerei als Kunst anzusehen". Wir müssen bedauern, daß seine einseitige Sicht Eingang in einen repräsentativen Band gefunden hat, den 1981 der Herder-Verlag veröffentlichte;² aber dort steht wenigstens als gewisser Ausgleich auch ein Essay von Wilhelm Nyssen "Die theologische und liturgische Bedeutung der Ikonen". Als katholischer Priester und Byzantinist führt Nyssen eine Reihe wichtiger Grundlagen der Ikonenkunst an und schließt mit dem Weihegebet, in dem es heißt: "Nicht aber haben wir das Bild erstellt, um es zu einem Gott zu machen, sondern wir wissen, daß die dem Bild erwiesene Ehre auf das Urbild übergeht".³

So schlimmer Verfälschung eines primär liturgischen Objekts wie bei Grabar und so einseitiger Behandlung wie bei Alpatow stehen auch in der Sowjetunion

selbst andere Äußerungen, insbesondere in der schöngeistigen Literatur gegenüber. Wladimir Solouchin hat in Werken wie *Briefe aus dem Russischen Museum* (1966) ⁴ und *Schwarze Ikonen* (1969) ⁵ Zerstörung und Mißachtung von Ikonen ausführlich geschildert und angegriffen. Viktor Rosow hat in seinem Theaterstück *Das Nest des Auerhahns* (1979)⁶ die Verwendung von Ikonen als Geldanlage und Wohnzimmerschmuck, welcher Ausländern religiösen Bezug vortäuscht, angeprangert und ihre gebliebene Kraft als Objekt des Gebets auch bei jüngeren Menschen veranschaulicht. Alexander Neshnyj setzt sich für die Befreiung des Dreifaltigkeitsklosters des Heiligen Sergius von Radonesh bei Moskau von kirchenfremden Institutionen und für die Rückgabe des Kirchenguts an das Kloster ein. ⁷

Wladimir Krupin erzählt von einem Besuch bei Altgläubigen im Gebiet von Wjatka, die ihm ihre alten aus der Zeit vor der Kirchenspaltung stammenden Ikonen zeigten. Er macht deutlich, daß Ikonen für sie als Gläubige ausschließlich Gegenstand der Anbetung sind. "Sie schenken ihre Ikonen niemandem, verkaufen sie nicht, geben sie nicht ab, lassen sie entweder im Wasser fortschwimmen oder graben sie ein, natürlich nur, wenn keiner da ist, dem sie sie überlassen können." In dem von Krupin erlebten Fall stand die Tochter nicht so fest im Glauben, daß die Mutter ihr vor dem Tod die Ikonen überlassen hätte. "Du willst sie nicht für den Glauben bewahren, nur zum Betrachten, zum Verspotten. Willst Geld dafür, daß Trinkende, Rauchende sie anschauen, Mädchen mit kurzen Haaren und in Hosen - nein, um keinen Preis! Wen sie anheuerte, wo und wann man sie vergrub - ich weiß es nicht." Hier wird von einem der Autoren der sogenannten "Dorfprosa" die traditionelle Haltung zur Ikone geschildert und damit vor dem Vergessen bewahrt. ⁸

Die Frankfurter Ikonenausstellung von 1986 geht letztlich auf die erste Ikonenausstellung, die es überhaupt gegeben hat - Moskau 1913 -, zurück. Etwa 1840 hatte die kunsthistorische Entdeckung der Ikonen in Rußland eingesetzt. Nachdem N. Lichatschow 1906 mit seinen *Materialien zur Geschichte der Ikonenmalerei* ⁹ ein Grundwerk zur Erforschung der Ikonenkunst geschaffen und man gleichzeitig begonnen hatte, Ikonen zu reinigen und zu restaurieren, gab es neben dem kirchlichen Gebrauch der Ikone auch eine davon oft stark gelöste kunsthistorische Erforschung. Der bolschewistische Umsturz 1917 leitete eine massenhafte Zerstörung ein. Dem Ausland gegenüber erkannte man nach einiger Zeit den Propagandawert der Ikone und veranstaltete 1929/30 Ikonenausstellungen in Deutschland, England und den USA. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg, der der Russischen Orthodoxen Kirche in der Sowjetunion wieder gewisse Rechte brachte, eröffnete die Tretjakow-Galerie in Moskau eine bescheidene Abteilung mit einigen künstlerisch herausragenden Ikonen aus beschlagnahmtem Kirchenbestand.

Auch in Deutschland blieb die Bewahrung der Ikone mehrschichtig. Neben dem Gebrauch von Ikonen in den russischen orthodoxen Gotteshäusern der Auslandskirche und in den Familien der emigrierten Russen stehen meist kunst-historisch orientierte Publikationen und die Einbeziehung der Ikone in literarische Publikationen der Emigration.

Vom Leben mit der Ikone im häuslichen Bereich geben beispielsweise die autobiographischen Werke von Iwan Schmeljow und Wladimir Lindenberg Zeugnis. Lindenberg, aus dem alten Adelsgeschlecht der Tscheischtschews abstammend, hatte 1917 aus der brennenden Hauskirche des Familienbesitzes einige wenige Gegenstände gerettet und in seiner Bonner Studentenbude als ein Stück russischer Heimat an die Wand gehängt: in der Mitte die Ikone der Mutter Gottes von Wladimir. Die Verwurzelung im religiösen Kunstbereich ging bei ihm so weit, daß sie seine eigene künstlerische Tätigkeit förderte: Er wirkte Bildteppiche mit ikonographischen und ihnen verwandten religiösen Motiven. In vielen seiner ab 1956 entstandenen ethischen und religionsphilosophischen Werke geht er auf Ikonen, ihre wahre Bestimmung und Entstehung ein. In seinem Buch *Die heilige Ikone* verbindet er geistlich-historische Interpretation mit persönlich-religiöser. Er schreibt: "Durch die Ikone, die die Gegenwart göttlicher Kräfte symbolisiert, lebt der Mensch in einer fühlbaren Nähe Gottes. Er gibt sich willig in Seine Hand und er weiß sich demütig mit dem Kosmos und aller Kreatur verbunden, in die sein Schicksal eingeschlossen ist." ¹⁰ Lindenberg berichtet auch vom Entsetzen orthodoxer Geistlicher angesichts des Recklinghausener Ikonenmuseums, wo diese die Ikone von ihren geistigen Grundlagen gelöst, als reinen Kunstgegenstand erlebten. ¹¹

Vielleicht wäre das Entsetzen dieser orthodoxen Priester geringer gewesen, wenn sie Publikationen deutscher Ikonenforscher gekannt hätten, die oft durchaus bemüht sind, die geistliche Seite der Ikone nicht zu mißachten. Fritz Nemitz schreibt 1940 über die Ikone, "der gelebte Geist des Glaubens und der inbrünstige Kult des Jenseits" habe in ihr seine Form gefunden.¹² Zwar idealisiert er in schlimmer Weise die Gottlosenpolitik der Bolschewiken, wenn er (nach sowjetischen Büchern) behauptet, "zahlreiche Bilder wurden aus dem Dunkel der Kirchen gezogen, wo sie, verstaubt und mit schwarzbraunen Krusten bedeckt, gehangen hatten", ¹³ aber er beschließt den entsprechenden Abschnitt mit der richtigen Feststellung: " (...) in ihr ist das Ewige aufbewahrt. Und darin besteht die Größe jeder Kunst. Die Ikone gibt auch dem Menschen des 20. Jahrhunderts die Einsicht, daß alles Endliche tief im Unendlichen ruht und alles Vergängliche nur ein Gleichnis des Ewigen ist". ¹⁴

Leonhard Küppers hat seine im Geistlichen wurzelnde Haltung bereits in den Titel seines 1949 erschienenen Bildbandes gelegt: *Göttliche Ikone*. Er nennt die Ikone ein "erfülltes Bild", um sie vom "gewöhnlichen Kult- und Andachtsbild"

abzugrenzen und zu betonen, daß "in den Ikonen die Gegenwart des Heiligen verehrt" wird.¹⁵ Er erklärt, sie sei "ein das Göttliche leibhaftig enthaltendes Bild".¹⁶ Oder er spricht von der "Ikone als Inkarnation des Göttlichen, als Herniedersteigen des Himmels auf die Erde, als Gemeinschaft Gottes und der Heiligen mit den zur Vollendung, zur Verklärung berufenen Menschen".¹⁷ Küppers stellt seine historischen und kunsthistorischen Erläuterungen unter die theologische Interpretation und löst die Ikone nie aus ihrem geistlich-kirchlichen Zusammenhang.

Eine der gründlichsten Untersuchungen der Ikonenkunst hat 1960 Konrad Onasch vorgelegt. Er beginnt seine Einführung mit dem Satz "Die Ikone als Kunstwerk lebt von der Spannung zwischen Diesseits und Jenseits", wiederholt die häufige Formulierung vom "Fenster in die Ewigkeit" und abstrahiert: "Religiöse Wahrheiten, die im Jenseits ihre Wurzeln suchen, vergegenwärtigt sie mit den irdischen Hilfsmitteln des Malens: mit Form, Farbe und Licht."¹⁸ Nach theologischer Grundlegung geht er den Fragen der Maltechnik, insbesondere des "Eigenlichts", und des Aufbaus, dabei vor allem dem "Gesetz der Proportion" nach.

Als 1956 das Recklinghausener Ikonenmuseum gegründet wurde, hielt Martin Winkler, dessen Ikonenbesitz den Grundstock des Museums legte, die Eröffnungsrede. Ihm war die Verfälschung, die Entheiligung durch einen musealen Raum bewußt. So formulierte er: "Aus dem Urgrund ostkirchlicher Frömmigkeit heraus entstanden die frühesten Ikonen in den weiten Räumen des byzantinischen Weltreichs. Gegenstände ostkirchlichen Kults zu sein, war und ist ihre eigentliche Aufgabe."¹⁹ Martin Winkler lenkte seine Rede von den geistlichen Grundlagen der Ikone über die kunsthistorische Entwicklung bis zum Wert in der Gegenwart, den er in einem "Anruf an den Künstler unserer Tage" sah - und zwar "wegen der grundsätzlichen Haltung ihrer Meister zur Wirklichkeit", die "Vorstellungsbilder", nicht "Abbilder der realistischen Welt" schufen.²⁰

Heinz Skrobucha hat dem Recklinghausener Katalog eine Einleitung vorangestellt, die ebenfalls mit einer kurzen Betrachtung der religiösen Grundlagen beginnt. Der Text wurde ab 1956 für weitere Auflagen ergänzt und umgeschrieben, blieb aber in der Haltung unverändert: "Die Ikone gehört in zwei Bereiche: primär in den des Glaubens und sekundär in den der Kunst".²¹ In der ersten Auflage findet sich der Satz über den Ikonenmaler: "Er ähnelt in vielem einem Priester, der nicht durch das Wort, sondern durch das Bild verkündet". Später hat Skrobucha den Absatz über den Ikonenmaler umgeschrieben und folgende schöne Formulierung gefunden: "Nicht die vollendete Wiedergabe der natürlichen Wirklichkeit steht als Auftrag vor ihnen, sondern die Wiedergabe einer Wahrheit, die jenseits der äußeren Erscheinungsformen liegt. Das im Menschen mitgesetzte Göttliche im Bilde aufscheinen zu lassen, das ist das Ziel, dem der Maler zustrebt."²²

In einem seiner zahlreichen Bücher hingegen warnt Skrobucha 1961 vor Mystizismus bei der Beschäftigung mit Ikonen und erklärt, "beide Welten, die Kunst und der Glaube, haben einen gleich wichtigen Anteil".²³ Er beendet eine historisch aufgebaute Abhandlung mit dem Hinweis auf die Zuwendung der russischen Künstler zum Westen Ende des 19. Jahrhunderts, denn "Rußland lebte nicht mehr in der in sich ruhenden Einheit eines von Gott bestimmten Weltbildes".²⁴ "Ein großer Abschnitt russischer und christlicher Kunst ging zu Ende."²⁵ Auch in dem Katalog zur Frankfurter Ausstellung von 1986 bestätigt Skrobucha diese weitverbreitete Ansicht: " (...) so klingt die alte hohe Kunst der Ikonenmalerei aus".²⁶ Das kann nicht unwidersprochen bleiben.

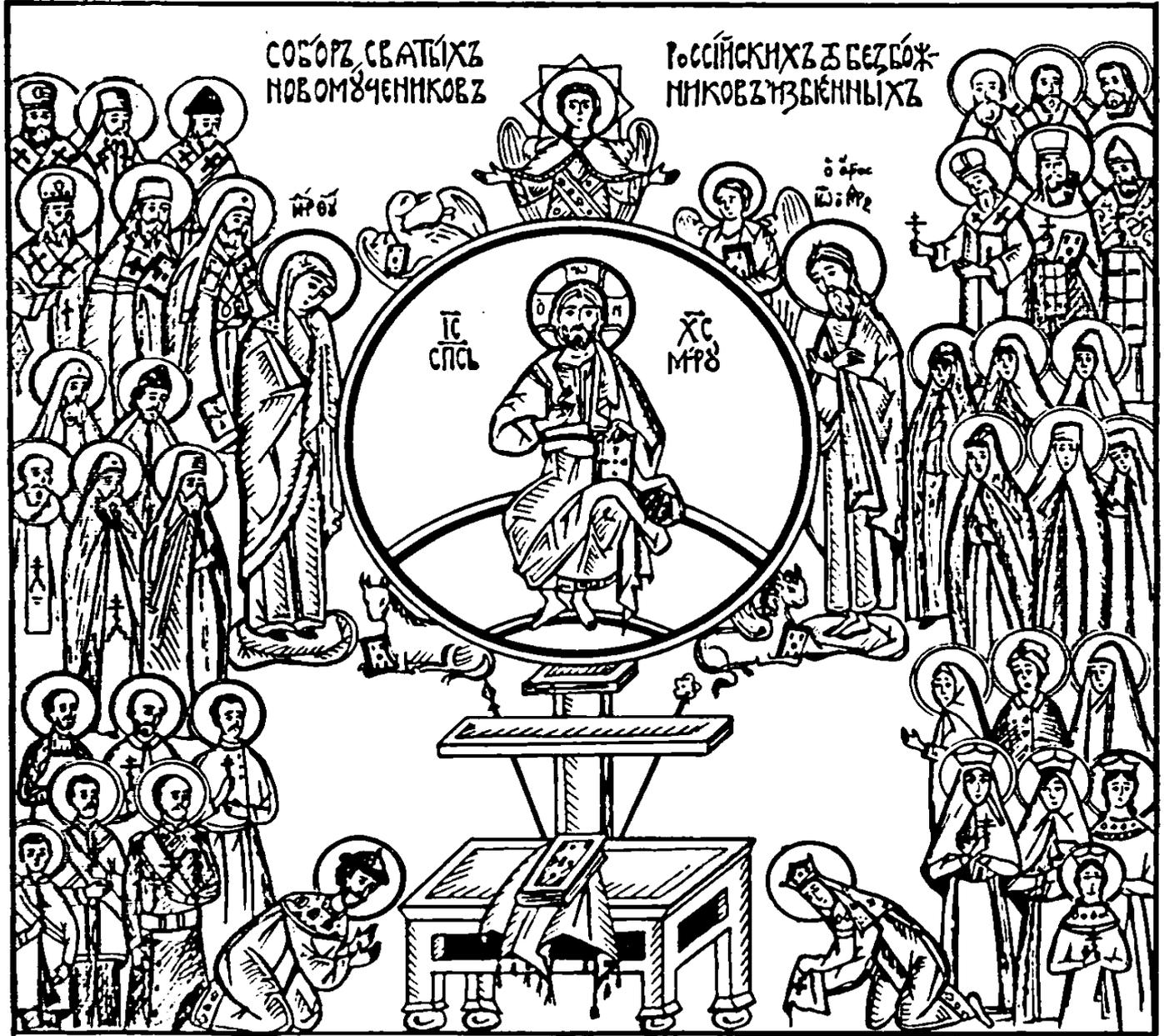
Die antireligiöse Entwicklung in der Sowjetunion scheint der These vom Ende der Ikonenkunst Recht zu geben, man trifft in keinem sowjetischen Museum und in keinem sowjetischen kunsthistorischen Bildband auf Ikonen der Sowjetzeit. Ebenso muß man aus den Ausstellungen, Museen, prächtigen Ikonenbildbänden und aus im Geistigen oft sehr richtigen Abhandlungen in Deutschland schließen, daß diese christliche Kunst zu Ende gegangen ist. Allenthalben endet die Betrachtung um 1900.

Aber die Orthodoxe Kirche lebt weiter - sowohl unter dem Sowjetregime als auch politisch unabhängig als "Russische Orthodoxe Kirche im Ausland".²⁷ Russische Orthodoxie ist ohne aktive Ikonenkunst nicht vollständig, ist undenkbar. Dieses Schaffen ist durch den bolschewistischen Umsturz zunächst zerstört, aus heutiger Sicht aber nur unterbrochen worden.

Die Russische Orthodoxe Kirche im Ausland konnte zunächst auf die im Ausland befindlichen Kirchen, aber auch auf Ikonen zurückgreifen, die bei der Flucht mitgeführt wurden. Der Bau neuer Kirchen und die Schaffung vollständiger Ikonostasen aber zwangen als erstes zum Malen neuer Ikonen. Die ab 1965 gebaute und am 22. Mai 1979 eingeweihte Kirche des Hl. Nikolaus in Frankfurt am Main wurde vom Ikonenmaler der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland Adam Russak ausgemalt. Der über seine Aufgaben als Ausstellungskatalog weit hinausgehende Band *1000 Jahre Christliches Rußland. Zur Geschichte der Russischen Orthodoxen Kirche* von 1988, zeigt Beispiele dieser neuen Ikonenkunst.²⁸

Die Kanonisierung neuer Heiliger bedingt die Schaffung neuer Ikonen. So wurden der Hl. Johannes von Kronstadt (Heiligsprechung 1964)²⁹ und die Neumärtyrer und Glaubenszeugen, also die unter dem Bolschewismus als Orthodoxe Gläubige Ermordeten (Heiligsprechung 1981), auf Ikonen dargestellt. Auch dieser Sammelband enthält zwei solche Ikonen, die für diese Veröffentlichung jetzt in Deutschland geschaffen worden sind (Abb. S. 6 u. 13).

Auch in der Sowjetunion sind neue Ikonen entstanden. So wie das Moskauer Patriarchat einen eigenen Verlag hat, der allerdings nicht einmal den Bedarf der Geistlichkeit decken kann, so hat es auch eigene Werkstätten. Anlässlich des Mil-



Die Hl. Neomärtyrer und Bekenner Rußlands
 Kone von Tamara Sikojev, Russische Orthodoxe Kirche im Ausland
 München 1988

lenniums zeigt das Moskauer Patriarchat auf seiner Auslandsausstellung, die von der Evangelischen Akademie in Tutzing in 30 Städten der Bundesrepublik Deutschland vom 2.10.1987 - 28.7.1988 gezeigt wird, auch siebzehn in den Werkstätten des Moskauer Patriarchats gemalte Ikonen. Einige sind in dem ebenfalls sehr informativen Katalog abgebildet, darunter auch eine des 1977 heiliggesprochenen Inokentij von Moskau.³⁰ Vergleicht man damit aber die große Ausstellung "1000 Jahre Russische Kunst", die 1988/89 in Moskau, Schloß Gottorf und Wiesbaden gezeigt wurde und die im wesentlichen auch eine Ikonenausstellung (452 Exponate) war, ergibt sich der Eindruck, daß die Ikonenkunst Anfang des 20. Jahrhunderts zu Ende gegangen ist.³¹

Das in der Sowjetunion gestörte Verhältnis zur Ikone wird auch dadurch bestätigt, daß nach vorliegenden Informationen die Wandikonen im Danilow-Kloster zum Millennium nicht von orthodoxen Gläubigen restauriert wurden. Hier wurde das Gesetz der unbedingt religiösen Bindung des Ikonenmalers an das durch seine Hand, doch nicht durch diese allein geschaffene Bild gebrochen. Aber vor all diesen Ikonen wird gebetet - im Westen wie in Rußland selbst.

Wie sich die geistigen Grundlagen der Ikone nicht gewandelt haben und nur von Generation zu Generation immer erneuten Eindringens und Erfassens bedürfen, so ist auch die Ikonenkunst nicht etwas, das einen Abschluß gefunden hätte. Sie lebt heute. Ikonen werden heute im selben Glauben und im gleichen Geiste geschaffen wie vor Jahrhunderten. Die Ikonenkunst unserer Tage bedarf noch ihrer Erforschung. Da Ikonen nun einmal auch außerhalb des kirchlichen und häuslich orthodoxen Raumes existieren, sollte sich die Stellung der Ikone im außerkirchlichen Bereich, dem der Kunst und der Wissenschaft, wandeln, sollten Museen und Ausstellungen die Ikonenkunst des 20. Jahrhunderts einbeziehen.

Ich danke den Wissenschaftlern und orthodoxen Priestern als Autoren des Buches, der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde, daß sie die Fachtagung ermöglichte,³² dem Verein der Freunde und Förderer der Universität zu Köln für eine finanzielle Unterstützung, Frau Dr. Irmgard Lorenz und Frau Angelika Lauhus für die redaktionelle Betreuung und Frau Monika Glaser für die Herstellung der Druckvorlage.

Die Ikone als bildgewordene göttliche Wahrheit hat dadurch, daß sie den ursprünglich rein religiösen Raum verlassen hat, nicht nur auf Kunst und Künstler gewirkt, sondern auch außerhalb der Kirche ihre Glaubenswahrheit verkündet. Dieser Band will diesem geistlichen Ziele dienen.

Köln, Herbst 1988

Wolfgang Kasack

Als die Druckvorlage dieses Bandes abgeschlossen war, erschien die Übersetzung eines Buches, das ihn in guter Weise ergänzt: Pavel Florenskij, *Die Ikonostase*. Es wurde 1921-22 geschrieben und erschien 1972 erstmals vollständig in Paris. Ein Zitat mag den Ansatz Florenskijs zeigen:

Die Altarschranke, die die beiden Welten teilt, ist die Ikonostase. Man könnte auch die Ziegel, die Steine, die Tafeln als Ikonostase bezeichnen. Die Ikonostase ist die Grenze zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt, und die Altarschranke wird realisiert, wird dem Bewußtsein zugänglich gemacht durch die festgefügtten Reihen der Heiligen, durch die Wolke von Zeugen, die den Thron Gottes umgeben, die Sphäre himmlischen Ruhms, und das Geheimnis verkünden. Die Ikonostase ist eine *Vision*. Die Ikonostase ist eine Erscheinung der Heiligen und der Engel, eine Angelophanie, eine Erscheinung der himmlischen Zeugen, und vor allem der Muttergottes und Christi selbst im Fleisch - der Zeugen, die verkünden, was jenseits des Fleisches ist. *Die Ikonostase - das sind die Heiligen selbst*. Und wenn alle in der Kirche Betenden genügend durchgeistigt wären, wenn das Auge aller Gläubigen und Betenden unentwegt sehend wäre, so gäbe es in der Kirche keine andere Ikonostase als Seine vor Gott Selbst stehenden Zeugen, die durch ihre Antlitze und durch ihre Worte Seine schreckliche und herrliche Anwesenheit verkünden.³³

Pavel Florenskij wurde als Geistlicher verhaftet und wohl am 25. November 1937 im Lager auf den Solowki-Inseln, dem ehemaligen Kloster, erschossen. Für die Russische Orthodoxe Kirche im Ausland gehört er als einer der Neumärtyrer zu den Heiligen.

W.K.

Anmerkungen

- 1 UdSSR. Frühe russische Ikonen. Vorwort von I. Grabar. Veröffentlichung der New York Graphic Society in Übereinkunft mit der UNESCO. München (1958). S. 5.
- 2 M. Alpatow, Die russischen Ikonen. In: *Die Ikonen*. Freiburg 1981. S. 19.
- 3 Ebd. S. 416.
- 4 V. Solouchin, *Pis'ma iz Russkogo muzeja*. In: *Molodaja gvardija* 1966.9 und 10; deutsch: *Briefe aus dem Russischen Museum*. Aus dem Russischen von I. Jablonowski. München 1972.

- 5 Ders., Čěrnje doski. In: Moskva 1969.1; deutsch: Schwarze Ikonen. Ich entdeckte das verborgene Rußland. Aus dem Russischen von G. Berkenkopf. München 1978.
- 6 V. Rozov, Gnezdo glucharja. In: Teatr 1979. 2. S. 139-159; deutsch: Das Nest des Auerhahns. Familienszenen in zwei Akten. Aus dem Russischen von G. Jäniche. Berlin 1979.
- 7 A. Nežnyj, Veka istorii i čudo krasoty. Troice-Sergievoj lavre - 650 let. In: Literaturnaja gazeta 2.9.1987. S.12.
- 8 V. Krupin, Začem ty tak Matuška? In: Literaturnaja gazeta 5.8.1987. S.6.
- 9 N. Lichačev, Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija. 2 Bde. S.-Peterburg 1906.
- 10 W. Lindenberg, Die heilige Ikone. Vom Wesen christlicher Urbilder im alten Rußland. Stuttgart 1987. S.22.
- 11 Vgl. W. Kasack, Russische Geistigkeit im deutschen Raum - die Ikone bei Wladimir Lindenberg. In: Universitas 40 (1985). S. 195 und ders., Schicksal und Gestaltung. Leben und Werk Wladimir Lindenberg. München 1987. Insbesondere S. 79-84.
- 12 F. Nemitz, Die Kunst Rußlands. Baukunst, Malerei, Plastik. Vom 11.-19. Jahrhundert. Berlin 1940. S.104.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd. S. 105.
- 15 L. Küppers, Göttliche Ikone. Vom Kultbild der Ostkirche. Düsseldorf 1949. S. 15.
- 16 Ebd. S. 19.
- 17 Ebd. S. 25.
- 18 K. Onasch, Ikonen. Berlin (Ost) 1960. S. 9.
- 19 Ikonenmuseum (Katalog). Recklinghausen (1956). S.(7).
- 20 Ebd. S. (10).
- 21 Noch unter dem Pseudonym H. P. Gerhard, ebd. S. (11); 5. erweiterte Auflage 1976. S. 7.
- 22 3. Aufl. 1965. S.10; 5. Aufl. 1976. S. 10.
- 23 H. Skrobucha. Meisterwerke der Ikonenmalerei. Recklinghausen 1961. S. 7.
- 24 Ebd. S. 48.
- 25 Ebd. S. 49.
- 26 Kunst des christlichen Ostens. Ikonen und angewandte Kunst (Katalog, bearbeitet von H. Skrobucha). Jahrhunderthalle Hoechst 1986. S. 34.
- 27 Vgl. G. Seide, Geschichte der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland von der Gründung bis in die Gegenwart. Wiesbaden 1983. Dort zu den Ikonen in den Auslandskirchen insbesondere S.326-330, S. 330 über Ikonenmalerei der Auslandskirche.

- 28 1000 Jahre Christliches Rußland. Zur Geschichte der Russischen Orthodoxen Kirche. Hrsg. Thomas Meyer. Recklinghausen 1988. Insbes. S.444, 448, 449.
- 29 Vgl. A. Selawry, Johannes von Kronstadt. Starez Rußlands. Basel 1981. Dazu W. Kasack, in: Neue Zürcher Zeitung. Fernausgabe Nr. 106. 11.5.1982. S. 20/21.
- 30 Tausend Jahre Kirche in Rußland. Katalog zur Ausstellung. Hrsg. von der Evangelischen Akademie Tutzingen. 2. Aufl. Tutzingen 1988. S. 164-170.
- 31 1000 Jahre Russische Kunst. Zur Erinnerung an die Taufe der Rus im Jahre 988. (Hrsg. Kulturministerium der UdSSR.) Schloß Gottorf, Holsteinisches Landesmuseum; Wiesbaden, Hessisches Landesmuseum 1988.
- 32 Vgl. W. Kasack, Die geistlichen Grundlagen der Ikone. In: Osteuropa 1986. S.575-77.
- 33 P. Florenskij, Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland. Stuttgart 1988. S.68f.



Rainer Stichel

GEDANKEN ZUR WESENSBESTIMMUNG DER IKONE

Vor mehr als zwanzig Jahren besuchte ich zum ersten Mal den Heiligen Berg Athos. An einem heißen Wochenende im September langten wir im Kloster Vato-pedi an, einem der drei großen Klöster an der Nordküste der Athos-Halbinsel, das bereits seit der Jahrtausendwende besteht. Nach dem Frühgottesdienst am Sonntag luden die Mönche die wenigen Gäste, wie sie es wohl stets gewohnt waren, zu einem Täßchen Kaffee in den Empfangsraum des Klosters ein. Während unserer höflichen Plauderei um gelehrte und um theologische Dinge erhob sich plötzlich einer der Mönche, trat auf einen der Gäste zu und bat ihn mit freundlichen Worten, die Beine nicht übereinanderzuschlagen, aus Ehrfurcht gegenüber der Muttergottes, wie er sich erklärte, die doch in dem Raum anwesend sei; dabei wies er auf das einfache Marienbildnis über der Tür.

Die Bedeutung der Ikone kann vornehmlich in dem Zusammenhang erfahren werden, für den sie geschaffen wurde. Wird sie aus ihm herausgerissen, so scheint etwas von ihrem Wesen verlorenzugehen. Ein Mann, der sich von Amts wegen auch mit der Bedeutung der Ikone für die Gläubigen zu befassen hatte, hat dies genau gesehen. Als man in den zwanziger Jahren in der Sowjetunion darüber diskutierte, ob Dramen und Opern mit religiösen Sujets noch aufgeführt werden sollten, äußerte sich auch der Volkskommissar für das Bildungswesen A. W. Lunatscharskij. Er befürwortete die weitere Aufführung solcher Stücke mit dem Hinweis darauf, daß der aufgeklärte Zuschauer sie nicht mehr als Bestätigung oder gar als Bekräftigung des christlichen Glaubens empfinden werde. Den Unterschied erläuterte er am Beispiel der Ikone: "Eine Ikone, vor der ein Lämpchen in einer funktionierenden Kirche hängt, ist zehntausendmal gefährlicher als eine Ikone in der Sammlung Ostrouchow." ¹

Darüber, was den Unterschied zwischen einer Ikone in einer Kirche und einer Ikone im Museum ausmache, sind unterschiedliche Ansichten geäußert worden. So sagt ein orthodoxer Autor: "Ihr (der Ikonen) innerstes Wesen entzieht sich der vordringlich kunsthistorischen und ästhetischen Sehweise - sie bedürfen der theologischen Wertung und des Glaubens." ² Ja, man liest sogar die Behauptung: "L'icône n'est pas une peinture."³ Wir wollen es dennoch wagen, zwei Gesichtspunkte zu behandeln, die zum Verständnis der Ikone beitragen können. Dabei dürfen wir uns auf die Aussage des Erzpriesters S. Bulgakow berufen, der das

Kapitel "Kunst und Ikone" seiner dogmatischen Skizze über die Ikonenmalerei leidenschaftslos mit dem Satz beginnt: "Die Ikone ist vor allem ein Gegenstand der Kunst."⁴

Bild und Text

Am Anfang der wissenschaftlichen Erforschung der Ikonenmalerei steht der Philologe F. I. Buslajew; im Jahre 1866 veröffentlichte er seine *Allgemeinen Begriffe von der altrussischen Ikonenmalerei*⁵. Er unterstrich die Bedeutung des christlichen Dogmas für die Gestaltung der byzantinischen und altrussischen Kunst. Die von ihm begründete Methode, die die literaturwissenschaftlich-historische Betrachtungsweise auf die Untersuchung von Kunstdenkmälern übertrug, wurde von seinen Schülern weitergeführt.

Auf dem sechsten der russischen Archäologischen Kongresse (Odessa 1884) legte N. W. Pokrowskij eine Untersuchung über die Darstellung des Jüngsten Gerichts in der byzantinischen und altrussischen Malerei vor. Dabei äußerte er sich auch über das Verhältnis zwischen Literatur und Kunst. Nach ihm wird die religiöse Malerei nicht nur durch das Dogma, sondern, wie er sagte, auch durch "Elemente von Lyriismus" bestimmt; die Verbindung des dogmatischen mit dem "lyrischen" Element sei im Verlauf der Jahrhunderte jeweils Veränderungen unterworfen gewesen.⁶ Er traf auch die wichtige Feststellung, daß die erhaltenen Bild- und Textzeugnisse nicht in unmittelbarer Beziehung zueinander stehen müssen; meist gehen sie unabhängig voneinander auf eine ältere Vorstellung zurück.⁷ Kurz darauf beschrieb Pokrowskij nochmals die Parallele von Kunst und Literatur. So wie die liturgische Dichtung nicht rein lyrisch sei, sondern auch Elemente des Epos und des Dramas aufweise, so finde sich in der Kunst der Kirche nicht allein das subjektive künstlerische Gefühl, sondern auch das Element des Objektiven.⁸

Auf dem achten Archäologischen Kongreß (Moskau 1890) hielt A. I. Kirpitschnikow einen programmatischen Vortrag über "Die gegenseitige Einwirkung der Ikonenmalerei und des volkstümlichen und des literarischen Schrifttums"⁹. Er hob hervor, daß Schrift und Bild verschiedene Ausdrucksweisen ein und desselben, durch Bild und Tradition vorgegebenen Inhalts seien.

W. N. Schtschepkin übertrug die Wesenszüge des slavischen Volksepos, wie sie F. Miklosich bestimmt hatte,¹⁰ auf die byzantinische Kunst, insofern sie eine epische, narrative, unpersönliche Kunst sei. Daneben sah er auch die Wirkung der Religion auf die Kunst, die in den einzelnen Denkmälern in unterschiedlichem Maße sichtbar werde.¹¹

In unserer Zeit hat K. Onasch die enge Beziehung zwischen Literatur und religiöser Kunst zum Anlaß genommen, die Gattungen der Literatur auf die Ikonen-

malerei zu übertragen.¹² Zu Recht unterstrich er insbesondere die hohe Bedeutung der Liturgie für das Verständnis der byzantinischen und russischen religiösen Malerei. Allerdings ist die Beziehung zwischen liturgischem Text und der Darstellung eines religiösen Themas im allgemeinen weitaus vielschichtiger, als daß stets die von Onasch behauptete unmittelbare Beeinflussung des Bildes durch einen Text vorläge.¹³

Bei der Anwendung des literarischen Gattungsbegriffs auf die Malerei geht Onasch nicht völlig kohärent vor. Zunächst findet er in der liturgischen Literatur - diese ist, wie gesagt, die für ihn gewichtige - neben den bekannten Gattungen des Panegyrischen, des Epischen und Dramatischen zusätzlich die des "theologischen Traktats".¹⁴ Doch dürften mit der Aufzählung der für Literatur allgemein konstitutiven Gattungen nicht die besonderen Kennzeichen der liturgischen Literatur erfaßt sein.

Die genannten Gattungen sollen nun das "ikonographische Inventar" formen und ordnen. Daß dieser Ansatz nicht hinreicht, geht aus den Worten Onaschs selbst hervor, nach dem die panegyrische Gattung - Onasch spricht inzwischen stattdessen vom "Panegyrikos" - "in besonders intensiver Weise alle anderen Gattungen durchzieht (...), so daß man ihn fast als Stil und kaum noch als genau begrenzte Gattung ansehen möchte"¹⁵.

Sinnvoller scheint es mir, zu den Gedanken zurückzukehren, die bereits F. I. Buslajew geäußert hatte. Als das hauptsächliche Kennzeichen der byzantinischen und altrussischen Kunst hatte er ihre Gebundenheit an das Dogma, an die Lehre der Kirche angesehen; ihm hatten sich auch N. W. Pokrowskij und A. I. Kirpitschnikow angeschlossen.¹⁶ An diesen Satz sollte man anknüpfen, gleichzeitig aber, anders als Buslajew, die geschichtliche Wandelbarkeit des Dogmas berücksichtigen.

Sowohl das Dogma, insofern es als einmal geoffenbart angesehen wurde, wie auch das Bild, als Verbildlichung des Dogmas, galten als wesentlich unveränderlich. Dieser Anschauung entsprach die Notwendigkeit, beide unverändert zu tradieren. Trotz dieses erklärten Willens, dessen Durchsetzung allein den lückenlosen Zusammenhang bis zur Quelle der Offenbarung zurück zu garantieren schien, führte die geschichtliche Wirklichkeit zu Veränderungen. Dogma und Bild waren ihnen in unterschiedlicher Stärke ausgesetzt.

Die religiösen Vorstellungen wurden, um gegen jede Veränderung gesichert zu sein, in ihren wichtigsten Punkten in feste Formeln gegossen. Jedoch verhinderte dies nicht, daß sie abgewandelt wurden. Im Verlauf der Durchdringung des ererbten religiösen Guts galt es immer wieder, Vorstellungen zu modifizieren, abzustoßen oder neue zu entwickeln.

Ebenso schien das Bild aufgrund seiner festen Umriss im Verlauf seiner Tradierung gegen Veränderungen sicher. Doch gerade diese Bewahrung führte, da

die dem Bilde zugrundeliegenden religiösen Vorstellungen sich wandelten, zu Spannungen. So kann ein Bild Zeugnis einer Anschauung sein, die selbst bereits nicht mehr lebendig war. Gleichwohl legte man sich bei Eingriffen in Bildkompositionen größte Zurückhaltung auf.

Im Widerstreit mit dem Willen zur Bewahrung des Bildes wirkten im Verlauf seiner stets neuen Reproduzierung außerdem in der Technik des Malens begründete Faktoren ein, die ungewollt zu Veränderungen des Bildes führten.

Die Spannung zwischen Dogma und Bild wurde in der orthodoxen Kirche in allen Jahrhunderten ausgetragen; der sogenannte Bilderstreit stellt darin nur eine, wenn auch vielleicht die bedeutsamste Epoche dar. Dabei ist auch zu berücksichtigen, daß das religiöse Bild älter als die klassische byzantinische Bildertheologie ist, ja wahrscheinlich in vielen Fällen jeglicher theologischen Reflexion vorausging.¹⁷ Bereits Wilhelm Grimm hatte darauf hingewiesen, daß einzelne Christusbilder älter als die sie begleitenden Entstehungslegenden seien.¹⁸ In anderen Fällen wird man Bild und Legende auch gleichzeitig geschaffen haben; so war es vielleicht mit dem Abgar-Bild und der Abgar-Legende.¹⁹ Die byzantinische Theologie des Bildes, wie sie in der Epoche des Bilderstreits entwickelt wurde, hat jedenfalls erst sekundär und unvollkommen auf die Gestaltung der religiösen Malerei Einfluß genommen. Auch in der Folgezeit blieben zwischen Bild und Theologie Diskrepanzen, die auszugleichen man sich immer von neuem bemühte. Dies gilt etwa für die bildliche Darstellung der Heiligen, die auch im Rahmen der entwickelten Theologie des Bildes nicht ohne weiteres begründet werden konnte und umstritten blieb.²⁰ Und mehr als ein halbes Jahrtausend nach dem Bilderstreit, im Rußland des 17. Jahrhunderts, war man sich noch uneins, ob auch nichtheilige Personen im Bilde dargestellt werden dürften.²¹

Die Ikone - ein "Kultbild"?

In der Forschung hat es sich eingebürgert, die Ikone als "Kultbild" zu bezeichnen; K. Onasch sieht darin ihr eigentliches Wesen.²² Früher war auch einmal das Gegenteil behauptet worden; nach J. Kollwitz hat es im byzantinischen Bereich, im Unterschied zum mittelalterlichen Westeuropa, kein Kultbild gegeben.²³

Die gegensätzlichen Aussagen resultieren offenbar aus unterschiedlichen oder ungenauen Auffassungen über den Begriff "Kult". So wird denn der Begriff "Kultbild" gelegentlich auch zur Bezeichnung der mittelalterlichen religiösen Malerei überhaupt verwendet.²⁴ Die Definition der Ikone als "Kultbild" kann daher, so häufig sie auch begegnen mag, ihrem Wesen nicht gerecht werden.²⁵ Besser wäre es, mit dem Wort nur das eigentlich ortsgebundene Bildnis Gottes oder eines Heiligen zu bezeichnen, dem ein öffentlicher Kult zuteil wird.²⁶

Innerhalb der religiösen Malerei besteht die Besonderheit der Ikone in der ihr eigenen technischen Ausführung; sie wird auf einem Bildträger ausgeführt, dessen Maße veränderlich sind und der nicht ortsgebunden ist. Wiederum war es F. I. Buslajew, der dieses wesentliche Merkmal der Ikone als erster feststellte.²⁷ Auf der einen Seite kann die Ikone dem Monumentalbild ähneln, sie kann manchmal auf steinernen Ikonostasen *al fresco* gemalt sein,²⁸ umgekehrt können Wandbilder Ikonen bis zum gemalten Rahmen und Nagel, an dem sie aufgehängt zu sein scheinen, nachahmen.²⁹ Das bewegliche Bild kann in der Kirche Verwendung finden, es kann an anderen Orten, auf öffentlichen Plätzen oder in Privaträumen, aufgestellt werden, es kann in Prozessionen umhergeführt werden, schließlich kann der Gläubige es bei sich, etwa am Hals oder am Helm, tragen.³⁰ Die Ikone durchzieht so das gesamte Leben des Menschen, angefangen von seiner Geburt, wenn ein den Maßen des Neugeborenen entsprechendes Bildnis seines Heiligen angefertigt wurde, über die von ihm gestifteten, zu Hause und in der Kirche aufgestellten Ikonen bis zu der Ikone, die er mit in das Grab nahm.³¹ Auf der anderen Seite kann die Ikone in den Maßen und im Stil zur Miniatur hinneigen. Sie nimmt so eine Zwischenstellung zwischen Wandbild und Miniatur ein.³² Je mehr das religiöse Bild der privaten Sphäre zugehörte, desto eher scheint es dem Eindringen fremder Einflüsse zugänglich gewesen zu sein.³³

Das bewegliche Tafelbild mag in besonderem Maße dazu angeregt haben, Abbildung und dargestellte Person gleichzusetzen. So behandelte man das nicht von Händen geschaffene Bild Christi bei seiner Prozession durch Rom, wie wenn man Christus selbst umherführte,³⁴ bei dem wöchentlichen Umgang der Hodegetria-Ikone in Konstantinopel wurde die Richtung der Prozession von dem heiligen Bilde selbst bestimmt,³⁵ und aus Bildern dieses Typs trat die Muttergottes oftmals heraus, um Menschen in Not ihre Hilfe zu bringen.³⁶

Wollte man das "Ikonenhafte" des religiösen Bildes erfassen, so scheint mir dafür ein richtiger Ansatz in einer Untersuchung von Jana Hlaváčková vorzuliegen.³⁷ Sie versteht die Entwicklung vom Bild zur "Ikone" als einen Prozeß der Ausschließung von Zeit aus der Komposition; "das Porträt hört auf, ein Bildnis zu sein, und wandelt sich in die Ikone um". Zu Recht weist sie darauf hin, daß diese Beobachtung für die europäische Bildkunst allgemein gilt; Hinwendungen zum "Ikonenhaften" können in verschiedener Abstufung auch außerhalb des byzantinischen Kulturkreises beobachtet werden.

Wird die Bedeutung der Ikone als "Kultbild" von manchen Forschern einseitig überbetont, so findet neuerdings die entgegengesetzte Behauptung Beifall. Sie ist von H.-G. Beck geäußert worden. Nach ihm bildet die Ikone "keinesfalls einen integralen und schon gar nicht einen wesentlichen Bestandteil der orthodoxen Liturgie"³⁸. Er stützt seine Behauptung auf die Beobachtung, daß weder das Formular der eucharistischen Liturgie noch seine byzantinischen Kommentatoren

dem religiösen Bild eine wesentliche, inhaltlich bedeutsame Aufgabe im Gottesdienst zuweisen.

Der Meinung Becks haben sich bereits mehrere Forscher angeschlossen.³⁹ Doch scheint sie unter zwei Rücksichten nicht annehmbar. Denn, zum einen, welche andere Verwendung sollte das religiöse Bild in der Liturgie finden, als daß man es anschaute, durch Kuß, Kniebeugen, Anzünden von Lichtern und durch Weihrauch verehrte,⁴⁰ daß man seine gnadenhafte Ausstrahlung erfuhr und daß man, angeregt durch den Anblick der umgebenden Bilder, den Empfindungen in Worten, sei es in einer Predigt oder in der liturgischen Dichtung, Ausdruck verlieh? Mit dem gleichen Recht könnten auch andere wesentliche Bestandteile des Gottesdienstes wie die Musik oder die Beleuchtung als unwesentlich bezeichnet werden, nur weil die Rubriken der Chrysostomos-Liturgie davon wenig oder gar nicht sprechen.

Zum zweiten hatte die eucharistische Liturgie in Byzanz nicht die überragende Bedeutung, die ihr in der Vorstellungswelt etwa des heutigen Katholizismus zukommt. Weitaus stärker wurde der liturgische Tag vom Abend- und vom Morgengottesdienst geprägt. Sucht man in ihren liturgischen Vorschriften, so findet man denn auch zahlreiche Hinweise auf die Verwendung der Bilder.⁴¹ Sie empfangen die Beweihräucherung, je nach den zu feiernden Gedächtnissen des Kirchenjahres werden sie zur Verehrung ausgestellt,⁴² und die vor der Ikone des Tagesheiligen brennende Öllampe dient der Salbung der Gläubigen an Festtagen.⁴³

Angesichts dieses Quellenbefundes besteht kein Zweifel, daß das religiöse Bild im byzantinischen Gottesdienst - soweit uns darüber Zeugnisse vorliegen - eine bedeutende Rolle spielte, ganz abgesehen davon, daß es allein durch sein Vorhandensein im gottesdienstlichen Raum immer wieder auf andere Bestandteile des Gottesdienstes, auf Predigt und liturgische Dichtung, eingewirkt hat.

Die orthodoxe Frömmigkeit machte zwischen den verschiedenen Gestalten des religiösen Bildes keinen Unterschied. Dies gilt sowohl für seine Benennung wie für seinen Gebrauch. Das griechische Wort *εἰκὼν* bezeichnete jegliches Bildnis, sei es ein Tafelbild, ein Relief oder eine Statue.⁴⁴ Als Bezeichnung des religiösen Bildes ging es sowohl in das Lateinische wie in die slavischen Sprachen ein und bezeichnete dort ebenfalls unterschiedslos das Wand- wie das Tafelbild.⁴⁵ Erst in jüngerer Zeit benannte man im Russischen durch *ikona* nur noch das religiöse Tafelbild; in dieser eingeschränkten Bedeutung wurde das Wort in die westeuropäischen Sprachen übernommen.

Ebenso war es mit dem Gebrauch des religiösen Bildes. Für den Gläubigen bedeutete es keinen Unterschied, ob er die Gegenwart des Überweltlichen und seine Wirkung im Anblick eines Wand- oder eines Tafelbildes erfuhr; einzelne Ikonen, aber auch Fresken konnten die besondere Verehrung der Gläubigen auf

sich ziehen.⁴⁶ Und nicht nur altgewordene Ikonen, sondern auch die Reste von Wandbildern wurden ehrfürchtig bestattet.⁴⁷

Nach dem Gesagten sollte die Ikone einerseits nicht als "Kultbild" definiert werden. Andererseits sollte ihre Beziehung zum öffentlichen Kult der Kirche nicht bestritten werden. Die Ikone ist eine durch die technische Gestaltung bestimmte Art des religiösen Bildes. Dem Bilde wurde in der Gesamtheit der Äußerungen der byzantinischen Frömmigkeit ein unterschiedlicher Stellenwert zuerkannt, der je nach der Epoche und dem Milieu unterschiedlich war, er schwankte auf einer weiten Skala zwischen Ablehnung des Bildes und seiner Vergötterung.⁴⁸

★

Wir haben die Ikone unter zwei Gesichtspunkten betrachtet. Beide Male hat uns dabei die Erinnerung an jene Abhandlung von F. I. Buslajew geholfen, die den Ausgangspunkt der Erforschung der russischen Ikonenmalerei bildete. Sie ist heute vielfach ebenso in Vergessenheit geraten wie die Untersuchungen der Schüler Buslajews zur byzantinischen und altrussischen Kunst.⁴⁹ Gleichwohl scheint es, daß sich eine mündliche wissenschaftliche Überlieferung erhalten hat, in der die von ihm angeregte Betrachtungsweise der Ikonenmalerei weiterlebt. Für diese Vermutung spricht die Tatsache, daß seine Gedanken (ohne daß sein Name genannt wird) in Untersuchungen von A. Grabar und von dessen Schülern wiederbegegnet.⁵⁰

Anmerkungen:

- 1 A. V. Lunačarskij, Bogi choroši posle smerti (1926). In: ders., Počemu nel'zja verit' v boga (...) . Moskva 1965. S. 371, jetzt nochmals in: ders., Religija i prosvešćenie. Moskva 1985. S. 418. - Zur Sammlung I. S. Ostrouchov vgl. V. I. Antonova, N. E. Mneva, Katalog drevnerusskoj živopisi (...) I. Moskva 1963. S. 19-22.
- 2 N. Thon, Ikone und Liturgie. = Sophia 19. Trier 1979. S.9.
- 3 H. Stéphane, Introduction à l'ésotérisme chrétien. Paris 1979. S. 150.
- 4 S. N. Bulgakov, Ikona i ikonopočitanie. Dogmatičeskij očerk. Paris 1931. S. 62. Vgl. dazu C. Lialine, Une idéal de l'icone. In: Irénikon 11 (1934). S. 270-292.
- 5 F. I. Buslaev, Obščie ponjatija o russkoj ikonopisi. Sbornik na 1866 god, izdannij Obščestvom drevne-russkogo iskusstva pri mosk. Publičnom muzei; nochmals in: ders., Sočinenija I. Sanktpeterburg 1908; französische gekürzte Übersetzung: ders., Études d'iconographie chrétienne en Russie. Résumé et traduction d'un artiste par J. Dumouchel. Moskva 1874. Vgl. G.

- I. Vzdornov, Istorija otkrytija i izučenija ruskoj srednevekovej živopisi. XIX vek. Moskva 1986. S.89-103.
- 6 N. Pokrovskij, Šestoj archeologičeskij s"ezd v Odesse (...) . In: Christianskoe čtenie 1885. 1. S. 191f.
- 7 Ebd. S. 192ff.; vgl. ders. In: Referaty zasedanij 6 Archeologičeskogo S"ezda v Odesse (11). (Odessa 1884).
- 8 N. V. Pokrovskij, Licevoj ikonopisnyj podlinnik i ego značenie dlja sovremennogo cerkovnogo iskusstva. = Pamjatniki drevnej pis'mennosti 134 (1899). S. 7.
- 9 A. I. Kirpičnikov, Vzaimodejstvie ikonopisi i slovesnosti narodnoj i knižnoj. In: Trudy 6-go archeol. s"ezda (Moskva 1890) II. (Moskva 1895), S. 213-229. - Vgl. L. D. Voroncova, A. I. Kirpičnikov, kak issledovatel' ruskoj ikonografii i ego zaslugi v étoj oblasti. In: Drevnosti. Trudy imp. Moskovskogo archeologičeskogo obščestva 20,2 (1904). S. 5-26.
- 10 F. Miklosich, Die Darstellung im slavischen Volksepos. In: Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse. 38, 3 (1890).
- 11 V. N. Ščepkin, Dva licevych sbornika Istoričeskogo muzeja. Archeologičeskie izvestija i zametki 5 (1897), S. 109-128. - M. V. Ščepkina (in: I. Dujčev, Miniatjury chlodovskoj psaltyri (...). Moskva 1977. S. 307-314) hat Auszüge des Aufsatzes nochmals veröffentlicht. Um ihre eigenen irrigen Auffassungen zu stützen, hat sie ihn dabei gekürzt, ohne die Auslassungen zu kennzeichnen. Die Streichung oder sinnenstellende Ersetzung des von Ščepkin mehrmals verwendeten Wortes "religiös" durch andere Begriffe ist unerhört; vgl. dazu auch R. Stichel, in: Byzantinische Zeitschrift 74 (1981). S. 359. - Um dieselbe Zeit verglich F. Wickhoff (in: W. v. Hartel, Die Wiener Genesis. = Beilage zum Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 15/16. Wien 1895. S. 59) die von ihm als komplettierend bezeichnete Darstellungsweise der Malerei mit dem Epos, die distinguierende mit dem Drama, die kontinuierende mit der "historischen Prosa"; vgl. auch M. Imdahl, Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto's. In: Geschichte - Ereignis und Erzählung. = Poetik und Hermeneutik 5. München 1973. S. 172. - Zur Terminologie Wickhoffs vgl. K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex (...) = Studies in Manuscript Illumination 2. 2. Aufl. Princeton 1970. S. 33-36.
- 12 K. Onasch, Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig 1968. S. 151-191. Ihm folgen E. Sauser, So nahe steht uns die Ostkirche. Frankfurt am Main 1980. S. 155f. und E. Sandler, L'icône (...). = Coll. "Christus" 54. Paris 1981. S. 65-73.
- 13 Onasch, aaO. S. 172.

- 14 Ebd. S. 184-191.
- 15 Ebd. S. 152.
- 16 Buslaev, aaO. S. 68; Pokrovskij, aaO. S. 191f.; A. I. Kirpičnikov, *Sbornik Otdelenija ruskogo jazyka i slovesnosti* 36 (1885). S. Xf.; dazu Buslaev, ebd. S. XIII.
- 17 Auch dies ist bereits von Buslaev, aaO. (S.43) gesehen worden.
- 18 W. Grimm, *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder*. *Abhandlungen der königl. Preußischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse* 1842 (1844). S. 168. Zur Bedeutung der Abhandlung vgl. E. v. Dobschütz, *Christusbilder (...)*. = *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur* 18. Leipzig 1899. S. 287, Anm. 3.
- 19 Vgl. E. N. Meščerskaja, *Legenda ob Avgare v literaturach vizantijskogo kruga*. In: *Kavkaz i Vizantija* 3 (1982). S. 97-107.
- 20 Vgl. D. Stein, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreites (...)*. = *Miscellanea byzantina monacensia* 25 (1980). S. 266.
- 21 Vgl. B. Uspenskij, *The Semiotics of the Russian Icon*. = *Semiotics of Art* 3. Lisse 1976. S. 68f., 78, Anm. 25.
- 22 Onasch, aaO. S. 5; ders., *Einige soziologische Aspekte der Ikonenmalerei*. In: *Theologische Literaturzeitung* 93 (1968). S. 321; ders., *Kunst und Gesellschaft im Modell der Dreifaltigkeitsikone Andrej Rublevs*. In: *Beiträge zur byzantinischen und osteuropäischen Kunst des Mittelalters*. = *Berliner byzantinistische Arbeiten* 46 (1977). S. 19.
- 23 J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung*. In: *Römische Quartalschrift* 48 (1953). S. 15.
- 24 So bei R. Hamann, *Theorie der bildenden Künste*. Berlin 1980. S. 25.
- 25 Vgl. dagegen auch G. Lange, *Bild und Wort. Die katechetische Funktion des Bildes in der griechischen Theologie (...)*. = *Schriften zur Religionspädagogik und Kerygmantik* 6. Würzburg 1969. S. 9f.; G. Ringshausen, *Von der Buchillustration zum Unterrichtsmedium (...)*. = *Studien und Dokumente zur deutschen Bildungsgeschichte* 2. Weinheim-Basel 1976. S. 21.
- 26 B. Gladigow, *Zur Konkurrenz von Bild und Namen im Aufbau theistischer Systeme*. In: *Wort und Bild* (München 1979). S. 115 mit weiteren wichtigen Ausführungen.
- 27 Buslaev, aaO. S. 12; vgl. auch S. Dufrenne, *L'icône dans la pensée et la piété orthodoxes (...)*. In: *Aspects de l'orthodoxie (...)*. Paris 1981. S. 38f.; Th. Puttfarcken, *Maßstabsfragen: Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern*. Diss. phil. Hamburg 1971. S. 16-21 (zur Größenordnung und zum Verhältnis des Bildes zu seinem Aufstellungsort).
- 28 S. Kalopissi-Verti, *Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo*. XXXI *Corso di cultura sull'arte ravennata*

- e bizantina. Ravenna 1984. S. 208ff. - Zur Verwandtschaft früher Tafelbilder und Wandbild-Ikonen vgl. H. Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes (...). = Römische Forschungen 17. München 1962. S. 25.
- 29 Vgl. T. Velmans, Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle. In: XVe Congrès International d'études byzantines. Rapports et corapports III. Athen 1976. S.200f.
- 30 Vgl. H. Gerstinger, Enkolpion. Reallexikon für Antike und Christentum V (1962). S. 325ff.; T. V. Nikolaeva, Drevnerusskaja melkaja plastika iz kamnja XI-XV vv. = Archeologija SSSR. Svod archeologičeskich istočnikov E 1-60. Moskva 1983. S. 45f.
- 31 Vgl. N. Troickij, Kostromskaja ikona Blagoveščeniya Presvjatoj Bogorodicy. Trudy IV oblastnogo ist.-archeologičeskogo s"ezda v gor. Kostrome v ijune 1909 g. Kostroma 1914. S. 59f. - Zur Bedeutung der Ikone in Rußland vgl. auch S. Tregubov, Religioznyj byt russkich i sostojanie duchovenstva v XVIII v. po memuarom inostrancev. In: Trudy kievskoj Duchovnoj akademii 1884 II (7). S. 332-344 [Kiev 1884, 45-57].
- 32 Buslaev, aaO.; vgl. auch B. A. Uspenskij, aaO. S. 8f.
- 33 Dies zeigt N. I. Petrov, Ob ikonopisnom otdele vystavki na 12 Archeologičeskom s"ezde v Char'kove. In: Čtenija v Istoričeskom obščestve Nestora letopisca 17 (1903). Teil 1. S. 7f. am Beispiel des Eindringens westlicher Vorlagen in die russische Malerei.
- 34 Vgl. U. Nilgen, Maria Regina (...). In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 19 (1981). S. 26.
- 35 Zu byzantinischen Darstellungen der Hodegetria-Prozession vgl. G. Tuchaes, Bulletin de correspondance hellénique 101 (1977). S. 575; A. Grabar, Zametka o metode oživlenija tradicij ikonopisi v ruskoj živopisi XV-XVI vekov. In: Trudy Otdela drevnerusskoj literatury 36 (1981). S. 289-294; Kalopissi-Verti, aaO. S. 215.
- 36 F. Karlinger, Ein byzantinisches Märchenmotiv in Sardinien. In: Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag F. von der Leyens. München 1963. S. 39-46. - Auch in den heutigen liturgischen Formularen zur Begrüßung des Muttergottesbildes von Tschensterochau bei seinen Reisen durch Polen wird das Bild mit Maria gleichgesetzt; S. C. Napiorkowski, La théologie de l'icône enseignée par l'Église catholique en Pologne est-elle catholique ou orthodoxe? In: Ephemerides mariologicae 34 (1984). S. 41-51.
- 37 Jana Hlaváčková, Časovost obrazu jako míra jeho kultovnosti. (Mit ausführlicher deutscher Zusammenfassung.) In: Umění 29 (1981). S. 516-525.
- 38 H.-G. Beck, Von der Fragwürdigkeit der Ikone. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.- hist. Klasse 1975, 1. S. 33.

- 39 L. Kretzenbacher, Das verletzte Kultbild (...). In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 1977, 1. S. 60; J. Gouillard, Contemplation et imagerie sacrée dans le christianisme byzantin. In: École Pratique des Hautes Études. 5e section, Annuaire 86 (1977/78). S. 29; E. Kitzinger, Christian Imagery: Growth and Impact. In: Age of Spirituality. A Symposium. New York 1980. S.163, Anm. 48; H. G. Thümmel, Der byzantinische Bilderstreit (...). In: Der byzantinische Bilderstreit. Leipzig 1980. S. 24; eigentümlicherweise auch K. Onasch, Kunst und Liturgie der Ostkirche (...). Wien-Köln-Graz 1981. S. 167 (s.v. Ikone).
- 40 Vgl. auch Chr. W. F. Walch, Entwurf einer vollständigen Historie der Ketzereien (...) X. Leipzig 1782. S. 570f.
- 41 Vgl. auch Dufrenne, aaO. S. 39f.
- 42 Etwa Cod. Athous Batopediu 322 (956), a. 1478, fol. 239r: Ἀρχὴ σὺν θεῷ τῶν εἰκονισμάτων τοῦ ὅλου χρόνου (S. 151f.); vgl. auch V. N. Lazarev, Stranicy istorii novgorodskoj živopisi. Moskva 1977. S. 50f. (mit weiteren Hinweisen); É. S. Smirnova, V. K. Laurina, É. A. Gordienko, Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek. Moskva 1982. S. 301-320.
- 43 Vgl. Ch. Du Fresne Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis. Lyon 1688. S. 370, s. v. ἔλαιου; J. C. Suicer, Thesaurus ecclesiasticus I (...). 2. Aufl. Amsterdam 1728. S. 1078, s.v. ἔλαιου; I. Mansvetov, Cerkovnyj ustav (...). Moskva 1885. S. 81; Michail Archangel'skij, O tajne sv. eleja (...). S.-Peterburg 1895. S. 5f.; Venedikt (Alentov, Hieromonach), Čin tainstva eleosvjaščenija (...). Sergiev Posad 1917. S. 43-47; N. D. Uspenskij, Čin Vsenoščnogo bdenija v grečeskoj i ruskoj cerkvi. Unveröff. Diss., Geistliche Akademie Leningrad 1949. S. 594-599.
- 44 Zur Verwendung von εἰκῶν, στήλη und verwandter Begriffe vgl. R. H. W. Stichel, Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike (...). = Archaeologica 24. Rom 1982. S. 20-25; 34f.
- 45 Zum Gebrauch im Altrussischen vgl. D. V. Ajnalov, Istorija drevne-russkogo iskusstva I. Petrograd 1915. S. 91-95; ders., K voprosu o stroitel'noj dejatel'nosti Vladimira. In: Sbornik v pamjat' sv. ravnoapostol'nogo kn. Vladimira I. Petrograd 1917. S. 28f.; im Lateinischen: Domenico Magri, Hierolexicon (...). Rom 1677. S. 322 (s.v. icona) sowie F. Boespflug, Dieu dans l'art (...). Paris 1984. S. 203, Anm. 17.
- 46 Vgl. N. G. Pervuchin, Stenopisnye kompozicii v cerkovnyh gallerejach g. Jaroslavlja i Borisoglebskogo sobora. In: Trudy 2go oblastnogo tverskogo Archeologičeskogo s"ezda (1903). Teil 4. Tver' 1906. S. 128, Anm.1.
- 47 A. Jurišić, Običaj sahranjivanja fragmenata živopisa i delova arhitektonske plastike. In: Republički Zavod za zaštitu spomenika kulture SR Srbije. Saopštenja 13 (1981). S. 169-176.

- 48 Vgl. die wichtige Untersuchung von J. Gouillard, aaO.
- 49 E. K. Redin (F. I. Buslaev. Obzor trudov po istorii i archeologii iskusstva. Char'kov 1898. S. 22) beklagte bereits drei Jahrzehnte nach dem Erscheinen der Untersuchung Buslaevs, daß sie nur wenigen bekannt sei; er hielt ihre Kenntnis für jeden gebildeten Russen für unerläßlich.
- 50 A. Grabar, *Récit, panégyrique, acte liturgique. Les trois interprétations possibles d'un même sujet dans l'iconographie byzantine. Hommage à Ch. Delvoye.* = Université Libre de Bruxelles, Fac. de philosophie 83 (Brüssel 1982). S. 431-436; T. Velmans, aaO. S.211-224; M. Chatzidakis, in: *Splendeur de Byzance (Ausstellungskatalog)*. Brüssel 1982. S. 33.

Bischof Alipij

DIE GRUNDLAGEN DER IKONENMALEREI

Der Ikonenmalerei liegt die Fleischwerdung der zweiten Person der Heiligen Dreifaltigkeit zugrunde, unseres Herrn Jesus Christus. Da der Herr Fleisch annahm und sich als Mensch zeigte, darf man ihn natürlich auch darstellen. Hätte es zu jener Zeit bereits die Photographie gegeben, so wären zweifellos photographische Darstellungen von ihm erhalten, ebenso wie Seine Lehre im Schrifttum erhalten ist.

Die Ikonenmalerei ist Ausdruck und Verherrlichung der Idee der Fleischwerdung Gottes. Aber sie hat nicht nur die Bedeutung, die Idee der Fleischwerdung zu verherrlichen, sondern auch die der Illustration, d.h. das, was mit Worten gesagt ist, im Bild wiederzugeben.

Gott wurde von den Menschen geschaut infolge der Fleischwerdung. Aber was können wir über die Visionen der Propheten sagen? Einige Propheten sahen in ihren Visionen Gott:

Oberhalb der Feste, die über den Häuptern war, da war etwas, das aussah wie Saphirstein und einem Throne gleich, und auf diesem thronähnlichen Gebilde war oben eine Erscheinung, die das Aussehen eines Menschen hatte (Ez 1,26; 8,21; Jes 6,1).

Alle Prophezeiungen bezogen sich vor allem auf die künftige Erlösung der Menschheit durch das Erscheinen Gottes im Fleische. Die Propheten sagten das voraus, was sein würde; doch für Gott hatte es bereits seinsmäßige Bedeutung, da es für Gott weder Zukunft noch Vergangenheit gibt, sondern nur Gegenwart, oder besser gesagt, der Begriff der Zeit ist auf Gott nicht anwendbar, und daher hat die Idee der Fleischwerdung für Gott von Ewigkeit her existiert.

Die Weissagungen von der künftigen Fleischwerdung wurden nicht nur in Prophezeiungen ausgedrückt; oft wurden sie in ganzen Handlungen und Episoden aus dem Leben gottesfürchtiger Menschen ausgedrückt. Die Opferung des alttestamentlichen Opferlammes zum Passahfest, wie überhaupt die alttestamentliche Opferung, war vorausgehendes Abbild des Sühneopfers des Erlösers, Seiner Kreuzigung. Die Darbringung Isaaks als Opfer drückte die gleiche Idee aus, und der Umstand, daß er nicht geopfert wurde und am Leben blieb, verweist auf die Auferstehung. Das dreitägige Verweilen des Propheten Jonas im Walfischbauch verweist auf das dreitägige Verweilen des Erlösers im Grab etc.

Dem Wesen nach entstammten diese Bilder der Idee der Fleischwerdung, doch ihre Bestimmung war illustrativer Art, d.h. eine Erzählung in Bildern. Warum wurden Prophezeiungen nicht nur in Worten, sondern auch durch Visionen in Bildern und durch vorausgehende Abbilder ausgedrückt? Ich glaube, weil das Schauen mit den Augen stärker ist als das Begreifen mit dem Verstand. Dieses hat das Fernsehen dem Buch voraus. Die menschliche Natur ist so beschaffen, daß das durch das Auge Wahrgenommene stärker und schneller auf den Menschen wirkt. Der heilige Irenäus von Lyon hat über die Visionen Gottes folgendes gesagt:

Es verkündeten also die Propheten im voraus, daß Gott von den Menschen gesehen werden wird, wie auch der Herr sagte: "Selig, die reinen Herzens, denn sie werden Gott sehen" (Mt 5,8). In seiner Größe aber und wunderbaren Herrlichkeit "wird niemand Gott sehen und leben" (Ex 33,20), denn unfaßbar ist der Vater. In seiner Liebe und Freundlichkeit aber läßt er sich, weil er alles kann, von denen sehen, die ihn lieben, wie es die Propheten verkündeten. Denn "was unmöglich ist bei den Menschen, ist möglich bei Gott" (Lk 18,27). Aus sich selbst nämlich sieht der Mensch Gott nicht. Wenn er es aber will, wird er von den Menschen gesehen, von denen er es will, wann und wie er es will. Denn Gott vermag alles. Ehemals wurde er im Geiste prophetisch geschaut, dann durch den Sohn, wie es angenommenen Kindern zukommt, schließlich wird er gesehen werden im Himmelreiche als Vater. Denn der Geist bereitet den Menschen vor im Sohne Gottes, der Sohn führt ihn hin zum Vater, der Vater aber schenkt ihm Unverweslichkeit zum ewigen Leben, das jedem deswegen zuteil wird, weil er Gott schaut. ¹

Darüber, daß der Prophet Jesaja Gott sah (Jes 6,1), sagt der Evangelist Johannes, daß er Gottes Sohn sah (Joh 12,41), und der Apostel Paulus weist auf die Beteiligung des Heiligen Geistes bei dieser Vision hin (Apg 28,25), d.h. Jesaja schaute durch den Heiligen Geist prophetisch.

Auf welcher Grundlage darf man Engel darstellen? Vor allem, weil Gott befahl, zwei Cherubim an der Bundeslade anzubringen und Cherubim auf die Tempelvorhänge zu sticken. Sie waren Symbol für die Gegenwart der göttlichen Kraft im Tempel.

Die Engel erschienen den Menschen häufig in menschlicher Gestalt, meist als schöner Jüngling. Engel sind körperlose Geister, doch wenn sie den Menschen erscheinen, nehmen sie ein körperliches Aussehen an, damit die Menschen sie sehen können, wie im Buch Tobias gesagt wird: "Ihr meintet, mich essen zu sehen, aber ihr schautet nur eine Erscheinung" (Tob 12,19). Der heilige Johannes von Damaskus zieht den Gedanken in Betracht, daß "Engel nur im Vergleich mit uns als körperlos und immateriell bezeichnet werden. Denn im

Vergleich mit Gott, dem Einen Unvergleichlichen, erscheint alles grob und stofflich; allein die Gottheit ist völlig immateriell und körperlos." Diese gewisse "Körperlichkeit" der Engel besteht in ihrer Begrenztheit, sie sind nicht allgegenwärtig und nicht allwissend. Der Verstand des Menschen ist auch begrenzt, denn er kann nicht über mehrere Dinge zugleich nachdenken, doch fällt es mir schwer, in ihm irgendeine Körperlichkeit zu sehen. Die Engel werden auch "geistige Kräfte" genannt, d.h. jeder von ihnen ist reiner Geist, vollkommener als der menschliche. Davon zu sprechen, daß sie einen gewissen feinen Körper hätten und dies die Grundlage oder Rechtfertigung für ihre Darstellung sei, wäre allzuweit hergeholt. Wenn man eine solche Körperlichkeit der Engel anerkennt, so muß man die mittelalterliche Streitfrage wieder aufnehmen, "wieviele Engel auf der Spitze einer Nadel Platz hätten".

Das Erscheinen der Engel hat die Bedeutung einer Mitteilung: Der Engel überbringt eine Nachricht, und zwar nicht nur mit Worten, sondern auch durch sein Aussehen. In dieser übernatürlichen Mitteilung findet sich dieselbe Idee wie in der Illustration, der Unterschied besteht lediglich darin, daß im ersten Fall Gott etwas mitteilt durch die Vision der Engel, und im zweiten der Mensch durch das Bild.

Unser Herr Jesus Christus gab uns die Fülle des Wissens über Gott, soweit dieses für den Menschen verständlich und erlösend sein kann. Der Herr hat uns offenbart, daß Gott dreipersönlich ist. In den Büchern des Alten Testaments gibt es lediglich Anspielungen auf die Dreifaltigkeit, die erst aus der Sicht des Neuen Testaments verständlich werden.

Nach dem Evangelisten Johannes ist der Schöpfer der Welt die Zweite Person der Heiligen Dreifaltigkeit: "Alles ist durch es geworden" (Joh 1,3; s.a. Eph 1,21, Kol 1,16). Wenn der Sohn Gottes der Schöpfer der Welt war, dann ist er auch deren Fürsorger, und zur gegebenen Zeit hat er menschliche Gestalt angenommen, um auf diese Weise die Erlösung des Menschen zu vollenden; deshalb beziehen die Heiligen Väter alle Taten und Erscheinungen Gottes im Alten Testament auf die Zweite Person der Heiligen Dreifaltigkeit, auf den Sohn Gottes. Der heilige Irenäus schreibt:

Denn überall in den Schriften (des Moses) ist der Sohn Gottes eingesät, indem er bald mit Abraham spricht und bald mit Noe und ihm das Maß angibt und bald Adam sucht, bald über die Sodomiten das Gericht heraufführt, bald dem Jakob sich zeigt und ihm den Weg weist, bald aus dem Dornstrauche mit Moses redet.²

Gott-Vater segnet, Gott-Sohn handelt, Gott-Heiliger Geist vollendet. Wie aber ist das Wirken der Vorsehung in der Ikonographie wiedergegeben?

Die Darstellung des Herrn Jesus Christus, des Sohnes Gottes, hat, soweit es das Neue Testament betrifft, einen bestimmten, in jahrhundertelanger Tradi-



Abbildung 1

tion erarbeiteten Darstellungstypus, sei es in Gestalt des Kindes, des Jünglings oder in der "vollendeten Mannesreife". Was die Darstellung Gottes in den Themen des Alten Testaments angeht, liegen die Dinge komplizierter. Offensichtlich sind in diesem Fall zwei Konzeptionen möglich: Entweder man richtet sich nach dem Neuen Testament, dann sind alle Handlungen und Erscheinungen auf die Zweite Person der Heiligen Dreifaltigkeit bezogen; oder man richtet sich nach



Abbildung 2

dem Alten Testament, dann sind die Erscheinungen und Handlungen auf den Einen Gott bezogen ohne Bestimmung der Person. In Abhängigkeit hiervon ist offenbar das Problem der Darstellung gelöst worden. In der Markuskirche in Venedig (13. Jahrhundert) ist auf Mosaiken von der Erschaffung der Welt der Schöpfer, Gottes Sohn, in Gestalt eines Jünglings mit einem Kreuz in der Hand und auf dem Heiligenschein dargestellt (Abb.1). Als Jüngling erscheint der "Erlöser Immanuel" vermutlich deshalb, damit er von neutestamentlichen Darstellungen zu unterscheiden ist, denn die betreffende Handlung lag vor der Fleischwerdung. Im Dečani-Kloster in Serbien (1335-1350) ist der Sohn Gottes auf den

Fresken von der Erschaffung Adams und Evas in neutestamentlicher Gestalt dargestellt (Abb. 2). In der Darstellung "Moses empfängt die Gebote auf dem Sinai" in San Vitale in Ravenna (6. Jahrhundert) ragt aus den Wolken eine Hand mit einer geschlossenen Schriftrolle, die Moses entgegennimmt. Auf einer Miniatur (aus einem Psalter des 13. Jahrhunderts) übergibt der Sohn Gottes in neutestamentlicher Gestalt Moses die Gesetzestafeln. Im Dečani-Kloster ist auf einem Fresko der Taufe Christi eine segnende Hand am Himmel dargestellt.

Der heilige Irenäus von Lyon sagt über die Offenbarung und das Erscheinen Gottes folgendes: "Auch wurde durch das sichtbar und greifbar gewordene Wort der Vater allen gezeigt. Es glaubten nicht alle ihm gleichmäßig, und doch sahen alle in dem Sohne den Vater, denn das Unsichtbare an dem Sohne ist der Vater, und das Sichtbare des Vaters ist der Sohn."³ Eine solche Konzeption hatten die alten Ikonenmaler, und daher sehen wir nirgends Darstellungen von Gott-Vater. Allerdings findet man bisweilen Darstellungen des Herrn in Gestalt eines Greises, z.B. eine Illustration in der Handschrift der Predigt über die Mutter Gottes des Iakobos Kokkinobathos (12. Jahrhundert, Nationalbibliothek, Paris. Abb. 3).

Die Darstellung des Herrn in Gestalt eines Greises gründet sich auf die Vision des Propheten Daniel: "Da wurden Throne aufgestellt, und ein Hochbetagter setzte sich; sein Gewand war weiß wie Schnee, und seines Hauptes Haar war rein wie Wolle ..." (Dan 7,9).

Der heilige Johannes der Theologe sah in seinen Visionen der letzten Geschichte der Welt (Apokalypse) den Herrn Jesus in ähnlicher Gestalt: "Und wie ich mich umgewandt hatte, sah ich sieben goldene Leuchter, und inmitten der Leuchter einen gleich einem Menschensohn, angetan mit wallendem Gewand und um die Brust gegürtet mit goldenem Gürtel. Sein Haupt aber und seine Haare waren weiß wie schneeweiße Wolle ..." (Apk 1,13-14).

Die alten Ikonenmaler stellten sich unter dem Bild des Greises den Herrn Jesus Christus vor und malten deshalb ein Kreuz auf den Heiligenschein, wie bei gewöhnlichen Darstellungen von Jesus Christus mit der Inschrift "Jesus Christus, der Hochbetagte". Auf den Fresken der Kirche des Erlösers in Neredic (12. Jahrhundert; sie wurde im Zweiten Weltkrieg fast völlig zerstört und später wieder aufgebaut, die Fresken sind jedoch möglicherweise ganz vernichtet) gibt es eine Darstellung des Herrn in Gestalt eines Greises. Der Typus des Antlitzes ist bereits gut entwickelt, was darauf hinweist, daß er bereits Tradition hat; später (14. Jahrhundert) wurde dieser Typus des Antlitzes für die Darstellung Gott-Vaters in den Kompositionen der "Vaterschaft" oder der Heiligen Dreifaltigkeit verwendet. Auf dem Fresko steht die kyrillische Aufschrift "IC XC (= Jesus Christus), der Hochbetagte", auf dem Heiligenschein ist das Kreuz, wie beim Erlöser (Abb. 4).



Abbildung 3

In seiner Untersuchung *Das große Moskauer Konzil und das Bild Gottvaters* führt L. Uspenskij folgende Deutung an:

Demnach bedeutet "der Sohn hat den Ruhm des Vaters erlangt", wie der heilige Kyrill sagt, daß der Sohn in der von ihm angenommenen Menschengestalt den Ruhm des Vaters erlangt hat, von dem er sich seiner Göttlichkeit nach nicht entfernt hat, und die Vision Daniels ist daher ein Voraussehen zweier Zustände ein und desselben Christus: des in der Fleischwerdung Erniedrigten (der Menschensohn) und im Ruhm Seiner Göttlichkeit als des Richters der Wiederkunft (der Hochbetagte). So versteht auch die rechtgläubige Kirche diese Vision der zwei Personen: "geistlich wurde Daniel in Deinen Geheimnissen belehrt, o Menschenliebender;

da er, reinen Geistes, Dich kommen sah auf den Wolken als Menschensohn und zugleich als Richter und König aller Völker" (Gottesdienst des 17. Dezember, Gedenken des heiligen Propheten Daniel und der drei Jünglinge, Kanon, Lied 5). Deshalb, so erklärt das große Moskauer Konzil nochmals, ist in der Prophezeiung des Daniel "nicht der Vater gemeint, sondern der Sohn, Der bei Seiner zweiten Wiederkunft ein jedes Volk richten wird mit furchtbarem Gericht."⁴

Eine solche Deutung entspricht zwar dem Geist der alten Zeit und ist vielleicht die einzig richtige; doch diese Deutung ist nicht leicht zu fassen: "da kam auf den Wolken des Himmels eine Gestalt wie ein Menschensohn; er gelangte bis zu dem Hochbetagten und wurde vor diesen hingeführt" (Dan 7,13), denn dieser Text liest sich wie eine Erzählung über zwei Personen (und nicht über zwei Gestalten einer Person), und daher kann man leicht in eine konkretere Deutung ableiten, nämlich daß unter dem Hochbetagten Gott-Vater zu verstehen ist, um so mehr, als einige Heilige Väter es so gedeutet haben. Nehmen wir als Beispiel den heiligen Hippolytus von Rom:

Erfahrt also Ihr, die Ihr ehrfurchtsvoll zu Gott kommt, zu Dem, von Dem in alter Zeit Moses dem Volk gezeugt hat, Der auf dem Berg erschien, Den die Propheten ankündigten und Den in menschlicher Gestalt der gesegnete Prophet Daniel sah, welcher von Ihm sagt: "Ich war immer noch in der Beschauung der nächtlichen Gesichte, da kam auf den Wolken des Himmels eine Gestalt wie ein Menschensohn; er gelangte bis zu dem Hochbetagten und wurde vor diesen hingeführt. Ihm wurde nun Macht und Herrlichkeit und die Königsherrschaft gegeben. Alle Völker, Nationen und Sprachen sollten ihm dienen. Seine Herrschaft sollte eine ewige Herrschaft sein, die nie vergehen wird, und sein Königtum sollte niemals untergehen (Dan 7,13-14). Als Hochbetagten bezeichnet der Prophet hier niemand anders als den Herrscher selbst, den Herrn und Gott eines jeglichen und den Vater Christi selbst, der die Tage alt werden läßt, doch selbst nicht altert, weder durch den Einfluß der Tage, noch durch den Einfluß der Zeit, und über den zuvor gesagt wird: Da wurden Throne aufgestellt, und ein Hochbetagter setzte sich; sein Gewand war weiß wie Schnee, und seines Hauptes Haar war rein wie Wolle. Sein Thron war von Flammen und seine Räder von Feuerbränden. Ein Strom von Feuer ging von ihm aus und floß daher. Tausendmal Tausend dienten ihm, und zehntausendmal Zehntausende standen vor ihm. Gericht wurde gehalten, und es wurden Bücher aufgeschlagen (Dan 7,9-10). Zu diesem wurde der Menschensohn hingeführt, auf Wolken sitzend und getragen von Erzengeln, auf daß Er von Ihm alle Macht, Kraft und Herrschaft und das Reich empfangen ..."⁵

Beim heiligen Johannes Chrysostomus heißt es:

Wie nennt sich "Hochbetagter" jener, der vor allen Zeiten existiert? Wie ist Er in menschliche Kleidung gehüllt und das Feuer hat sie nicht vertilgt?.. "Siehe, da kam eine Gestalt wie ein Menschensohn und gelangte bis hin zu dem Hochbetagten". Hieraus wird ersichtlich, daß Sie gleiche Herrlichkeit haben ... Schau, wie (der Menschensohn) die Macht des Richters empfangen hat... Siehst du Seine Gleichrangigkeit mit dem Vater?.. Er hatte die Macht auch vorher, und dann empfing Er dieselbe, die Er hatte. In welchem Sinne du das Haar verstehst und das Übrige, in dem verstehe auch das. ⁶



Abbildung 4

Beim heiligen Kyrill von Alexandrien heißt es:

Was also bedeutet: "Er gelangte bis zu dem Hochbetagten". Offenbar hat der Sohn den Ruhm des Vaters erlangt. ⁷

Ein starkes Argument gegen die Darstellung Gott-Vaters ergibt sich aus den Texten der Heiligen Schrift: "Gott hat niemand jemals gesehen" (Joh 1,18); "Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen" (Joh 14,9), was auch beim heiligen Irenäus von Lyon ausgedrückt ist: "das Sichtbare des Vaters ist der Sohn."

Akzeptiert man jedoch die oben dargelegte Deutung der heiligen Väter, daß der "Hochbetagte" Gott-Vater ist, ergibt sich dann nicht ein Widerspruch? Meiner Ansicht nach nicht. Die Unsichtbarkeit und Nichterkennbarkeit bezieht sich auf die Gottheit. Das Bild dagegen ist nur Symbol, nicht jedoch der Versuch einer Bestimmung oder eine Identifikation mit etwas Sichtbarem. Der Philosoph N. Losskij führt zu diesem Thema folgendes aus:

Kann man annehmen, daß Gott der Herr selbst in einer bestimmten, beschränkten Gestalt ins Bewußtsein des Menschen getreten ist? Darauf läßt sich so antworten: Der überpersönliche Aspekt Gottes hindert ihn nicht daran, gleichzeitig auch einen persönlichen Aspekt zu haben, ja sogar eine Dreieinigkeit von Personen zu sein; in derselben Weise schließt auch die Überbildlichkeit Gottes für ihn nicht die Zugänglichkeit des Bildes, oder richtiger, beliebiger Bilder aus, die freilich über einen höchstmöglichen Grad an Vollkommenheit verfügen müssen. ⁸

Müssen überhaupt die Sphäre des Seins und die Sphäre der Bilder wesensmäßig übereinstimmen, d.h. darf man nur das darstellen, was über Körperlichkeit verfügt? Das Annehmen von bildlicher Gestalt bedeutet keineswegs notwendig eine Beziehung zur Körperlichkeit. Als der Erzengel Raphael Tobias auf seinem Weg begleitete, "materialisierte" er sich nicht für diese Zeit, sondern dies war nur eine "Erscheinung" (Tob 12,19), d.h. er sah durch seine Einbildungskraft, obwohl es ihm schien, als sehe er mit den Augen. So ist es auch zu erklären, daß, wenn jemand eine Vision Gottes hat, nur er sie sieht, während die übrigen Anwesenden sie nicht sehen. Als der heilige Johannes der Theologe die apokalyptischen Ereignisse sah, die vor seinen Augen abliefen, war die Natur der Insel Patmos um ihn herum völlig ruhig. Es war dies eine Sprache der Bilder, die die Vermittlung sehr wichtiger Ereignisse bedeutete - der Endzeitgeschichte. Bei dem Philosophen N. Losskij finden sich in dem genannten Buch interessante Ausführungen über Visionen. ⁹

Natürlich ist Gott das Höchste Wesen, das Unbeschreibliche, das Unbestimmbare, das Unsichtbare; doch wir versuchen trotzdem, in unseren menschlichen Begriffen eine Bestimmung zu geben, in positiven Termini: Höchste Vernunft, der Gute, der Barmherzige, der Allgegenwärtige, der Allmächtige usw., in negativen Termini: Der Anfanglose, der Unwandelbare, der Unergründliche usw.

Wenn wir in der Sprache der verbalen Definitionen Begriffe von Gott haben, warum können wir dann nicht auch das gleiche in der Sprache der Bilder haben.

Dichtung und Literatur bedienen sich der Bilder zum Ausdruck beliebiger Bereiche des Daseins, nicht nur der sichtbaren, sondern auch unsichtbarer. Warum sollte die religiöse Kunst nicht das gleiche Recht haben? Allegorien geben in der Kunst häufig solche abstrakten Begriffe wie Trauer, Geldgier, Barmherzigkeit, Kummer usw. wieder. Die Allegorie hat auch in der Ikonenmalerei Anwendung gefunden, etwa bei der Ikone "Synaxis der Allerheiligsten Gottesgebälerin" der Pskower Schule (14. Jahrhundert): Erde und Wüste erscheinen in Gestalt von Frauen. ("Die Erde brachte Dir eine Höhle, die Wüste - eine Krippe.") Auf alten byzantinischen Darstellungen der Taufe des Herrn in den Wassern des Jordan ist häufig ein sich umwendender Mann mit einem Krug dargestellt, aus dem sich Wasser ergießt - das ist eine Allegorie des Jordan: "Der Jordan wandte sich zurück". Besonders reich an Allegorien sind Miniaturen; auf einer Miniatur "Durchzug der Israeliten durch das Schilfmeer" sind die Nacht, die Wüste und das Meer allegorisch dargestellt (David mit der Weisheit und der prophetischen Gabe).

Grundlage der Darstellung kann also nicht nur die Idee der Fleischwerdung sein, sondern auch die Idee der Mitteilung, d.h. der Illustration. Grundlage der Darstellung von Engeln kann nicht eine gewisse Körperlichkeit derselben sein, sondern ausschließlich die Idee der Mitteilung. Diese Idee der Mitteilung lag offensichtlich dem Befehl an Moses zugrunde, die Cherubim im alttestamentlichen Tempel darzustellen. Als Grundlage für die Darstellung des Heiligen Geistes dient ebenfalls die Idee der Mitteilung, und in Abhängigkeit von der Bedeutung der Mitteilung hat der Heilige Geist entweder das Bild der Taube (bei der Taufe Christi) oder der Feuerzungen (bei der Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel) oder der Wolken (bei der Verklärung Christi). Als Grundlage der Darstellung Gott-Vaters in Gestalt eines Greises diene sowohl die entsprechende Deutung der Vision des Propheten Daniel, als auch die Idee der Mitteilung.

Ich habe bisweilen die Meinung gehört, daß die Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit in Personen eine falsche Vorstellung von den Beziehungen der Personen der Heiligen Dreifaltigkeit geben kann, d.h. die Darstellung des Vaters in Gestalt eines Greises und des dreiunddreißigjährigen Sohnes verweise auf eine Unterordnung, sowohl in der Zeit, als auch in anderer Hinsicht. Doch der Herr Selbst wählte diese Form des Vergleichs, der aus dem Leben der Menschen entnommen ist und daher leicht für sie verständlich, doch nicht, um eine Unterordnung zu zeigen, sondern um die Geburt und die Beziehung der Liebe zu zeigen, wobei er zugleich seine Gleichheit mit dem Vater unterstrich.

Ich persönlich ziehe es vor, an der alten Tradition festzuhalten, doch ich sehe auch nichts Anstößiges in der neuen Tradition, die in einigen Kompositionen Darstellungen Gott-Vaters zuläßt.

Auf welche Fälle sind Darstellungen Gott-Vaters anwendbar? In der Komposition der "Neutestamentlichen Dreifaltigkeit", der "Vaterschaft"; in den Kompositionen des Jüngsten Gerichts; in diesen Kompositionen wird bisweilen sogar die Vision des Propheten Daniel wiedergegeben: Der Sohn empfängt vom Vater den Segen, um die Völker zu richten; ¹⁰ in den Kompositionen, wo die Teilnahme der gesamten Dreifaltigkeit dargestellt ist: Taufe, Kreuzigung usw.

Welche Darstellungen des Herrn sind in Kompositionen über alttestamentliche Themen zulässig? Wie wir anfangs gezeigt haben, beziehen sich alle Fälle des Erscheinens Gottes im Alten Testament nach Deutung der Heiligen Väter auf die zweite Person der Heiligen Dreifaltigkeit. In den alten Kompositionen gab es folgende Darstellungen: Der Erlöser Immanuel - in Gestalt des Knaben mit dem Kreuz in der Hand ("Siehe, das ist mein Knecht", Jes 42,1) oder als Säugling ("Seht, das junge Mädchen wird empfangen und einen Sohn gebären", Jes 7,14) oder in Gestalt eines Engels ("Engel des großen Rates", Jes 9,6; Gen 18,10; 22,12), oder man verwendete einfach das neutestamentliche Bild des Erlösers. In San Marco in Venedig ist Gott der Weltschöpfer in Gestalt des Erlösers Immanuel, des Knaben dargestellt. Die Darstellung in Gestalt eines Engels finden wir in der "Alttestamentlichen Dreifaltigkeit" und in der "Sophia, der göttlichen Weisheit". Diejenige in neutestamentlicher Gestalt, inmitten alttestamentlicher Themen finden wir im Dečani-Kloster in Serbien. Auf alten Darstellungen ist häufig nur die segnende Rechte zu sehen.

Die Komposition der Heiligen Dreifaltigkeit in Personen tauchte ursprünglich im Westen auf. In einem lateinischen Psalter, geschrieben in goldenen Buchstaben auf azurfarbenem Grund (Psautier de Peterborough, 1299) gibt es eine Darstellung der neutestamentlichen Dreifaltigkeit.¹¹

Ebenfalls im Westen hatte man begonnen, bei alttestamentlichen Themen das Bild des Herrn in Gestalt des Greises zu verwenden, da man offenbar alle Handlungen in diesen Themen Gott-Vater zuschrieb. Diese Form der Darstellung bei alttestamentlichen Themen ging mit der gleichen Bedeutung später in den Osten über, insbesondere nach Rußland. Da dies breite Aufnahme fand, kann man es akzeptieren, denn Ähnliches begegnete ja auch im Osten, allerdings mit anderer Bedeutung; wie wir zu Beginn des Aufsatzes zeigten, sind zwei Ansätze möglich: entweder aus der Sicht des Alten Testaments - dann ergibt sich die Darstellung des Einen Gottes ohne Bestimmung der Person, oder aus der Sicht des Neuen Testaments - dann ergibt sich die Darstellung der Zweiten Person der Heiligen Dreifaltigkeit, was identisch wäre mit der Bedeutung der alten Praxis, als man auf die Darstellungen schrieb "IC XC (= Jesus Christus), der Hochbetagte". Gewöhnlich ist die Darstellung Gott-Vaters mit der Aufschrift "Der Herr Zebaoth" versehen, was in Übersetzung bedeutet "Der Herr der Heerscharen". Da die Erscheinungen Gottes im Alten Testament sich auf die Zweite Per-

son der Heiligen Dreifaltigkeit beziehen, bezieht sich auch dieser Name eher auf den Sohn Gottes. Rubljows bekannte Darstellung der "Majestas Domini" ("Spas v silach"), die die Vision des Propheten Ezechiel illustriert, ist offensichtlich nichts anderes als eine Übersetzung des Wortes "Der Herr Zebaoth".

In der Griechischen Kirche gibt es nicht den Ritus der Ikonenweihe. Die Ikone wird für die Liturgie auf den Altartisch gestellt (wenn die Maße es erlauben) und gilt danach als geweiht. In der Russischen Kirche hingegen gibt es den Ritus der Ikonenweihe. Die Weihe ist dem Wesen nach eine Widmung, d.h. durch das Gebet stellen wir eine geistliche Verbindung her zwischen dem Vorbild, d.h. dem Heiligen, und dem Bild, was um so wichtiger ist, als wir nicht wissen, wie die Heiligen der alten Zeit ausgesehen haben, als es noch keine Porträts oder Photographien gab. Bei Ikonen bedarf es nicht der Porträtthaftigkeit, wenn wir aber eine Photographie haben, ist doch, meine ich, eine gewisse Ähnlichkeit wünschenswert.

Übersetzung eines unter dem Titel "Osnovy ikonografii" in der Zeitschrift *Russkoe Vozroždenie*, New York - Moskau - Paris 1984 (I), Nr. 25, S. 31-50 erschienenen Aufsatzes.
Aus dem Russischen von Frank Göbler

Anmerkungen

- 1 Des heiligen Irenäus fünf Bücher gegen die Häresien. Übersetzt von E. Klebba. Buch IV-V. Kempten - München 1912 (Bibliothek der Kirchenväter [IV]. Des heiligen Irenäus ausgewählte Schriften II). S.386 (Buch IV, Kap. 20,5).
- 2 AaO. S.349-350 (Kap. 10,1).
- 3 AaO. S.339 (Kap. 6,6).
- 4 Vestnik Russkogo Z.-Evr.Patr. Ėkzarchata 78-79. 1972.
- 5 Tvorenija sv. Ippolita, ep. Rimskogo. IV (O videnij pr. Daniila). Kazan' 1898. S. 120f.
- 6 Sv. Ioann Zlatoustyj VI. 2. S. Peterburg 1900. S.530-531.
- 7 Tvorenija sv. Otcov. Bd. 57. Teil 8. Moskva 1890. S. 531.
- 8 N. Losskij, Čuvstvennaja, intelektual'naja i mističeskaja intuicija. Paris 1938. S. 209.
- 9 AaO. S. 204-211.
- 10 N. P. Kondakov, Russkaja ikona. Teil 2. Praga 1933. S. 268.
- 11 Diese Seite ist enthalten in dem Buch: Miniatures médiévales de la Librairie de Bourgogne au cabinet des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique. Genève 1959.

Ambrosius Backhaus

ZUR NEUROPHYSIOLOGIE UND THEOLOGIE DES SEHENS UND DER IKONEN

Die Konzile wachsen aus dem bewegten Leben der Kirche hervor. In ihnen findet das Leben des Glaubens seine dauerhafte Ausprägung. Formulierungen der Konzilien (eine derselben der Horos, die dogmatische Definition von 787, und das Synodikon, das Dokument der Versammlung, Synode von 843) begleiten den Strom des Glaubenslebens, der Glaubenspraxis der Kirche. Im Festlied des Sonntags der Orthodoxie, des ersten Sonntags der Fastenzeit, findet dieses Bekenntnis seinen gesungenen und gebeteten Ausdruck. Der Priester liest mit dem Diakon dieses Troparion vor jeder Feier der göttlichen Liturgie, wenn er betend und betrachtend vor dem Bild des Herrn steht.

Dein allreines Bild verehren wir, Gütiger,
und bitten um die Vergebung unserer Verfehlungen, o Christ ewiger Gott.
Freiwillig wolltest Du dem Leib nach das Kreuz besteigen,
um zu erlösen, was Du geschaffen hast, von des Widersachers Knechtschaft.

Deshalb rufen wir voll Dank Dir zu:
Mit Freude hast Du alles erfüllt, unser Erlöser,
der Du kamst, zu erretten die Welt.

(Ton 2, Tropar des 1. Sonntags der Fastenzeit)

Das Bild in der Kirche und im Haus der Gläubigen ist das anschauliche Bekenntnis zu der Menschwerdung Gottes in Jesus Christus.

In den Worten Gottes, die Mose auf dem Berge Sinai empfing, ist im Gebot von den Bildern die Menschwerdung Gottes geheimnisvoll verborgen (2 Mose 20, 4-6):

Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden oder des, das im Wasser unter der Erde ist. Bete sie nicht an und diene ihnen nicht. Denn ich, der Herr, dein Gott, ist ein eifriger Gott, der da heimsucht der Väter Missetat an den Kindern bis in das dritte und vierte Glied, die mich hassen; und tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden, die mich lieben und meine Gebote halten. (Siehe auch Jes 40, 18-25.)

Der Herr gebietet: Ihr sollt euch kein Bild machen, weil nichts auf der Erde, über der Erde oder unter der Erde mir gleicht. Gott wird Mensch in Jesus Christus. Wir erfahren und bekennen, daß das Kind in der Krippe, Jesus von Nazareth in den Fluten des Jordans, der Herr am Kreuz und am Morgen der Auferstehung, in Emmaus und am See Genezareth der wahre und einzige Gott ist, der auf dem Sinai zu Moses geredet hat. Gott, der Vorewige und Allgegenwärtige, ist anschaulich geworden, seine Mutter, die Immerjungfrau Maria, trägt ihn auf den Armen, zu den Jüngern sagt er: "Wer mich sieht, sieht den Vater" (Joh 19,9). Wir bilden den menschengewordenen vorewigen Gott, unseren Herrn Jesus Christus, in der Ikone ab und bekennen dadurch anschaulich: Gott ist Mensch geworden.

So ist das Bild Gottes in der Kirche nicht nur erlaubt, sondern es gehört unverzichtbar zum vollen Bekenntnis der Menschwerdung Gottes. Die Ikone ist nicht ein Schmuck der Kirche, der auch wegfallen könnte. Sie ist der intensive und jedem verständliche Ausdruck für ein dem Verstand nur ahnungsvoll faßbares Geheimnis: Gott wurde Leib in Jesus Christus. Festtag des Glaubens wird die Feier des Tages genannt, an dem das Konzil 787 das Bild als einen wesensgemäßen Ausdruck der Verkündigung und der Freude über die Menschwerdung Gottes bekannte.

★



Abbildung 1

Erstaunlicherweise finden wir in den Erkenntnissen der modernen Wissenschaft über den Vorgang des Sehens wesentliche Einsichten zum Verstehen der Bedeutung der Ikonen.

Die erste Tatsache, die schon Hermann Helmholtz ¹ festgestellt hat, ist, daß das Auge ein völlig unzulängliches optisches Gerät darstellt. Was sich auf der Netzhaut des Menschen abbildet, ist, teils noch durch den Glaskörper verschlechtert, ein unscharfes, undeutliches Bild (Abb. 1).

Für das menschliche Sehen wird dieses unklare Bild zum Ausgangspunkt einer bildhaften Erkenntnis und Anschauung der Welt, die in ihrer Vielfalt von keinem technischen Gerät und keinem Kunstwerk erreicht wird. Jedes einzelne Bild, das wir wahrnehmen, ist ein Kunstwerk unseres Gehirns und unserer Seele.

Im Gehirn sind Bildinformationen in großer Fülle gespeichert. Dort findet sich z.B. ein, wie wir optisch sagen würden, scharfes Bildbruchstück (Abb. 2).

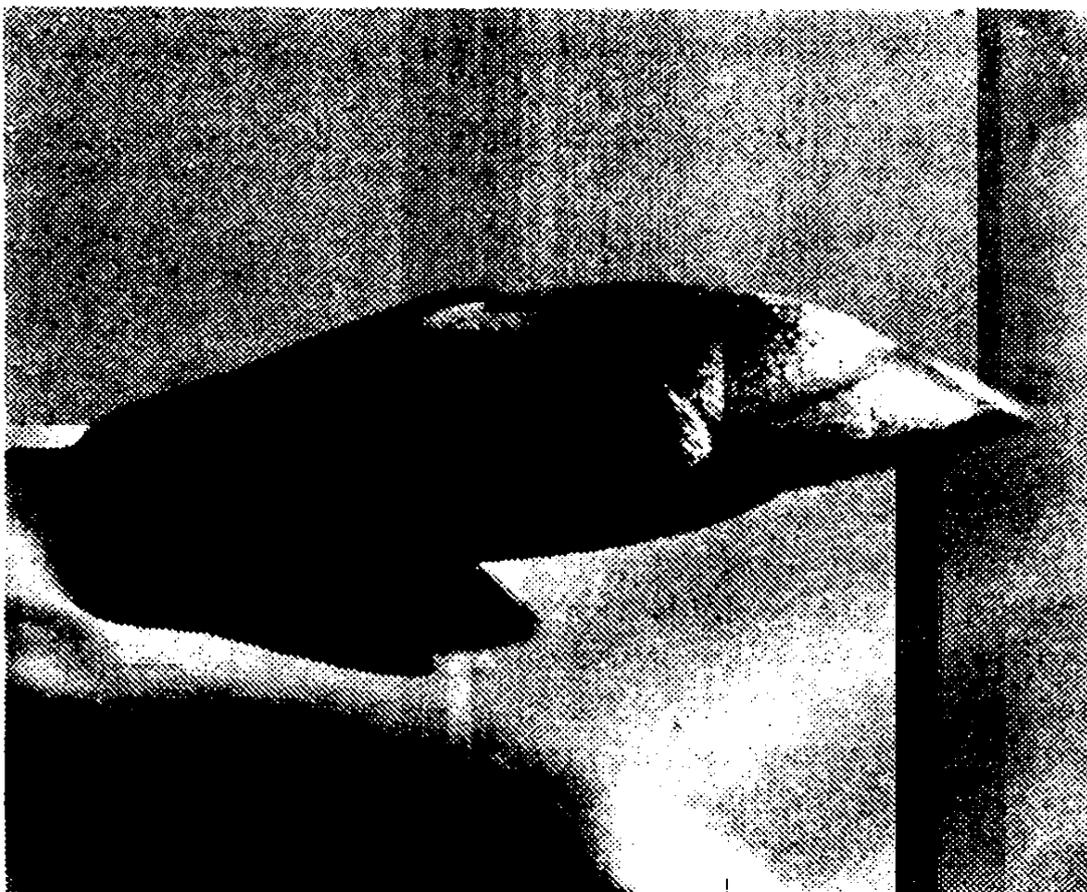


Abbildung 2

Vielleicht sind viele dieser Bildbruchstücke angeboren. Mehr noch aber erwerben wir im Laufe des Lebens durch unbewußtes und bewußtes Beobachten.

Weitere Bildbruchstücke (Abb. 3) werden in das unscharfe Netzhautbild eingezeichnet. Das geschieht nicht nur in winzigen Zeiteinheiten, sondern auch in ständiger besserer Anpassung an das Netzhautbild, bis dieses - für uns "sofort" - als ein klares, scharfes Bild erscheint (Abb. 4). Das so wahrgenommene Bild ist nicht auf der Netzhaut vorhanden, es wird aber durch die Schaltvorgänge im Gehirn aus Speicherelementen fertiggestellt, wenn wir auf den Gegenstand blicken.

Das unscharfe Bild auf der Netzhaut wird ferner dadurch kompliziert, daß bewegte Objekte sehr viel besser wahrgenommen werden als stehende. Der Genauigkeitsabfall von der Mitte des Auges bis zur Peripherie ist ganz erstaunlich. In der Mitte ist das Sehvermögen relativ gut, an der Peripherie ausgesprochen schlecht. In der Peripherie des Auges aber sehen wir die Bewegungen sehr viel leichter und früher als in der Mitte.² Die Fähigkeit, zum Rand des Gesichtsfeldes hin bewegte Objekte besonders frühzeitig und sicher zu erkennen, ist für Mensch und Tier gleich wichtig. Für das Erkennen einer Gefahr, eines Feindes oder einer Beute ist die frühzeitige Wahrnehmung am Rande des Sehbereichs oft von lebenswichtiger Bedeutung. Sobald das bewegte Objekt am Rande des Gesichtsfeldes registriert wird, wendet sich das Auge diesem Objekt zu, um es nun mit der Mitte des Gesichtsfeldes in den Einzelheiten deutlich aufnehmen zu können.

Registriert man die Augenbewegung eines stillsitzenden Menschen, der ein Kunstwerk betrachtet und glaubt, daß er das Kunstwerk betrachte, ohne die Augen zu bewegen, so ergibt sich eine ganz komplizierte Augenbewegung. Wesentlich ist, daß der Betrachter die Einzelheiten des Kunstwerks nur durch diese in der Regel unbewußte ständige Bewegung des Auges wahrnehmen kann.³

Wenden wir uns wieder dem Bild auf der Netzhaut zu: Dieses unscharfe Bild wird von einer Gruppe von Neuronen in der Netzhaut abgetastet und in komplizierten Vorgängen zusammengeschaltet, wobei zu erinnern ist, daß die Netzhaut des menschlichen Auges ein Stück des Gehirns selbst ist, das bei der Entwicklung des Auges aus der Gehirnsubstanz in den Augapfel vorgeschoben wurde. Die Informationen, die das Licht der Netzhaut durch die Linse und den Glaskörper gibt, werden nicht einfach registriert, sondern in einer hierarchischen Stufenfolge ausgewertet. Der offenbar in Jahrtausenden entwickelte Sehvorgang der Lebewesen hat dabei ein System gebildet, das bisher nur in kleinen Bruchstücken für den Menschen erkennbar ist.

Bilder beruhigen, ärgern, begeistern uns, Bilder der Natur und Bildgestalten der Kunst oder Technik. Die Neurophysiologie beobachtet und mißt Erregungen von Nervenzellen, die über Nervenbahnen in weitverzweigte und komplexe Schaltnetze münden. Der Inhalt der Informationen, die von der Nervenzelle in der Netzhaut bis in die Nervenetze dreidimensionaler Gestalt im Gehirn führen,

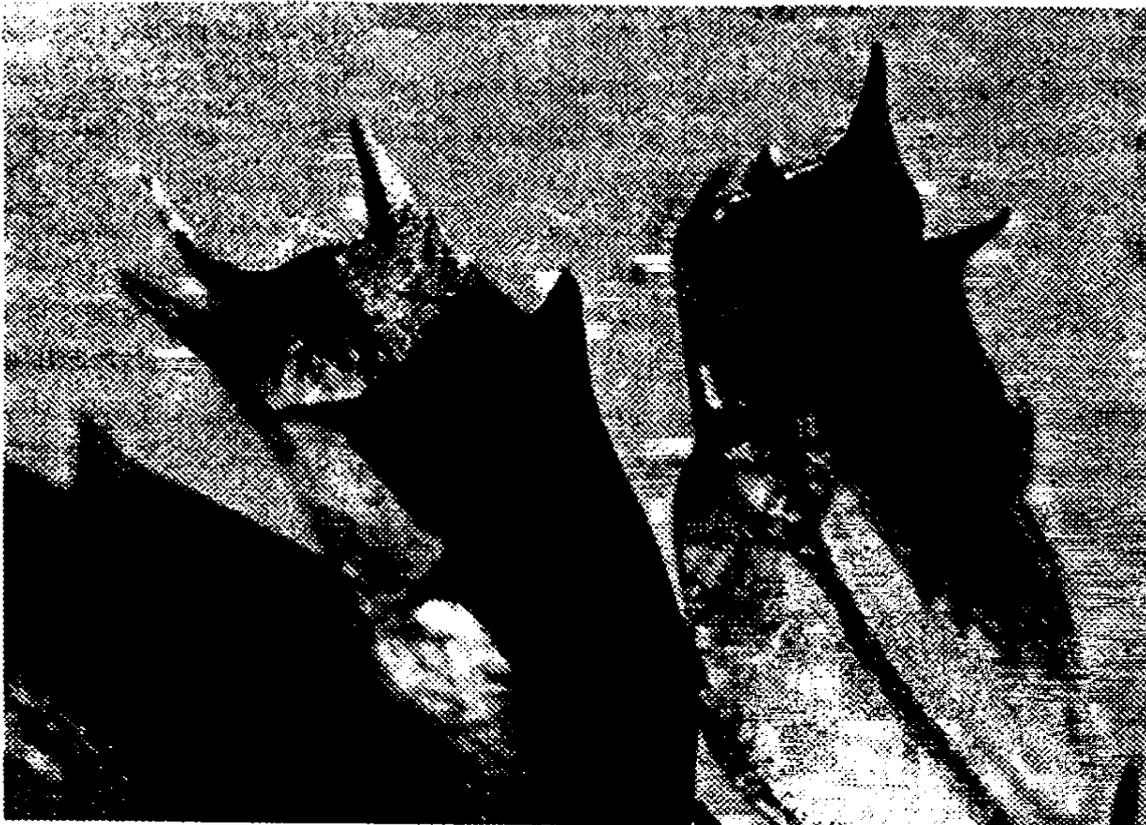


Abbildung 3

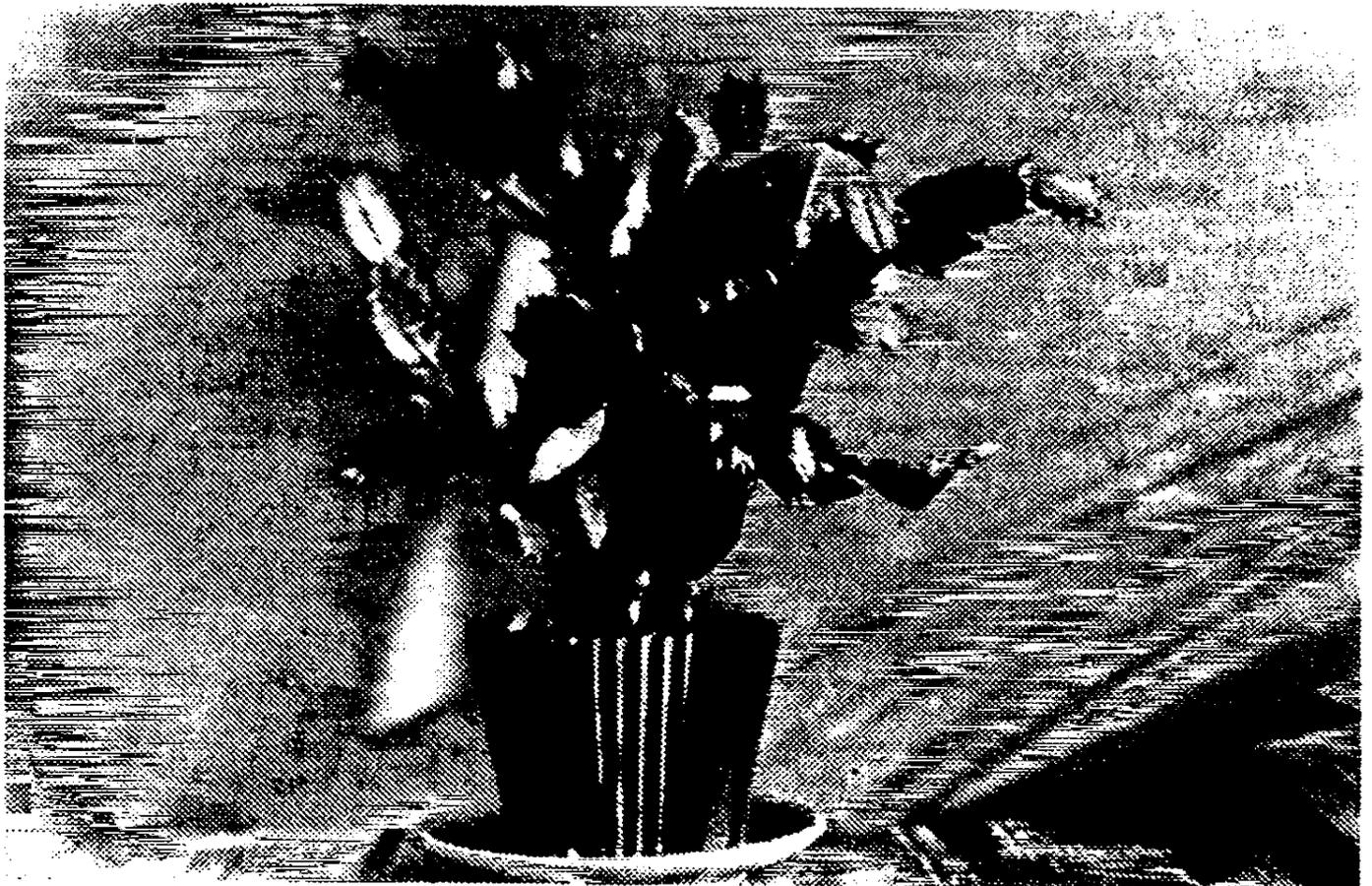


Abbildung 4

hat nur eine Aussageform: Ein Reiz wird geleitet oder ein Reiz wird nicht geleitet, der Strom fließt, oder er ist unterbrochen. Alle Eindrücke bis in die sensibelsten und kompliziertesten Feinheiten haben hinsichtlich der Nervenleitung nur eine wechselnde Information von "+" oder "-" anzubieten.

Indem wie auf dem Schema (Abb. 5) "+" und "-" - Möglichkeiten in Gruppen angeordnet werden, können aus dem Ansprechen der Nervenendungen die Lage und die Anordnung eines Lichtstreifens bestimmt werden. Wie auf einem Schachbrett sind die reizaufnehmenden Enden der Nerven in der Netzhaut gut verteilt. Im Hinblick auf Form und Farbe werden diese Felder von lichtwahrnehmenden Nervenzellen in sich gegliedert und nur bruchstückhaft zu bekannten Gruppen zusammengeschlossen.

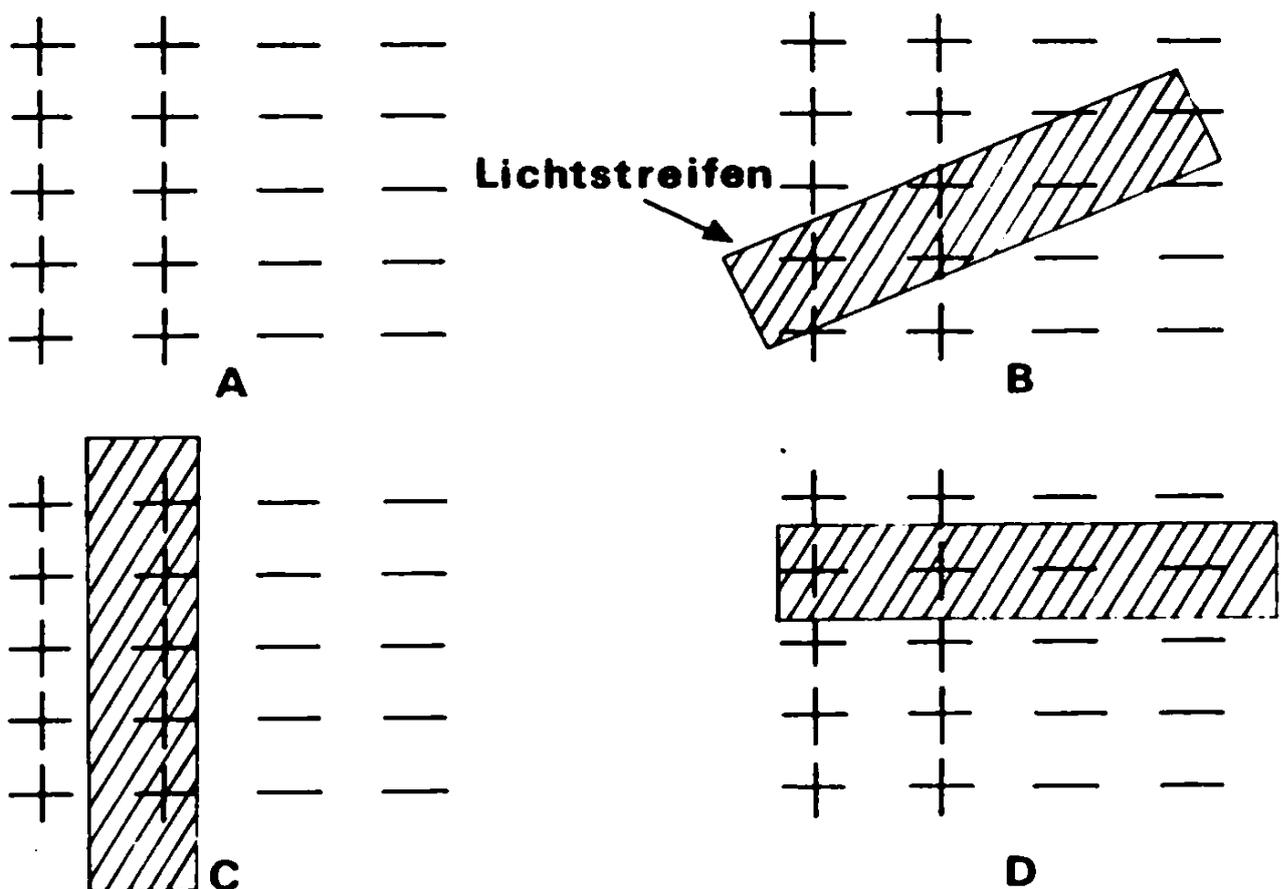


Abbildung 5

Das Bild, das wir sehend erleben, ist wesentlich mitbestimmt von den Bildelementen der Erinnerungsbilder, die wir zur Deutung des unscharfen Netzhautbildes anbieten können. Darum sieht der Erfahrene in einem Bild so sehr viel mehr, und zwar im wörtlichen Sinne, weil er über einen reicheren und vielgestaltigeren Bilderinnerungs- und Assoziationsvorrat verfügt. Das Bild wird durch ein

hierarchisches System von Nervenschaltungen abgetastet, d.h. die durch die Vorerfahrung des Menschen gegebenen Schaltmodelle beeinflussen das, was er erblickt. Wie wird ein A erkannt, wenn doch nur Striche, Richtung, Lichtstreifen und Bewegung erkannt werden können? Es müssen Ecken, Linien, Richtungen ungezählte Male abgetastet, registriert, zusammengefügt und mit vorgegebenen Rastermustern verglichen werden, ehe das Urteil getroffen werden kann: dieser Seheindruck ist ein A (Abb. 6).

Unter Tausenden von Nervenendungen sind bestimmte Gruppen durch Schaltung miteinander verbunden, die Ecken von Linien abtasten und "erkennen", andere sind für die Wahrnehmung gerader Linien vorbereitet. Wieder andere registrieren Farbunterschiede usf. Diese vielfältigen über Nervenfasern zusammenschalteten Gruppen von Zellen in der Netzhaut, die auf Licht und Gestalt reagieren, erhöhen ihre Leistung durch etwas, das sich am besten mit dem Wort Kontrast, gegensätzlicher Sinneseindruck, beschreiben läßt. Über den ersten Gruppen von Nervenleitungen, die einfache Informationen von Lichteindrücken weitergeben, stehen andere Gruppen, die diese Mitteilungen der Nervenfasern gegeneinander abwägen und verstärken, wenn sich Kontraste zeigen.

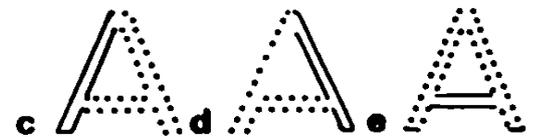


Abbildung 6

Diese bildhafte Darstellung verdeckt die Tatsache, daß alle diese ersten einfachen und später komplexen Informationen und Ordnungssysteme nur über sehr zahlreiche, voneinander durch "Kontraste" abhängige Nervenbahnen zustande kommen, die nur Ermittlungsdurchfluß oder Ermittlungsunterbrechung ausdrücken können. Mit Hilfe der Kontrast-"Speicher" der Nervenleitungen wird das unscharfe optische Bild der Netzhaut einem scharfen, deutlichen Bild angenähert. Nun werden die im Gehirn vorgebildeten Bildelemente angeboten, und das Gehirn des Betrachtenden entscheidet sich dafür, welche von den vorgeschlagenen Bildbruchstücken zu dem jetzt mit den Augen gesehenen Bild passen. So entsteht das Bild, das er sieht. Das klare Bild ist ein Zusammenspiel von undeutlichem Netzhautbild und vorgegebenen Bildelementen, die auf Grund des Netzhautbildes aktiviert, ausgewertet und zusammengefügt werden.

Wenn wir einen Menschen in einer Stadt treffen, von dem wir sicher sind, daß er dort nicht sein kann, dann werden wir ihn nicht erkennen, weil uns das Gehirn das Bild dieses Menschen überhaupt nicht anbietet. Wir sehen dort in dem unscharfen Netzhautbild einen Menschen, der ihm ähnlich ist, aber das Gehirn "weiß", daß der Betreffende nicht da ist und bietet infolgedessen uns dieses Bild nicht an. Wir können ihn nicht erkennen. Der Speicher, der das Bild dieses Menschen enthält, ist durch das "Wissen" blockiert, daß dieser Mensch in dieser Stadt nicht sein kann.

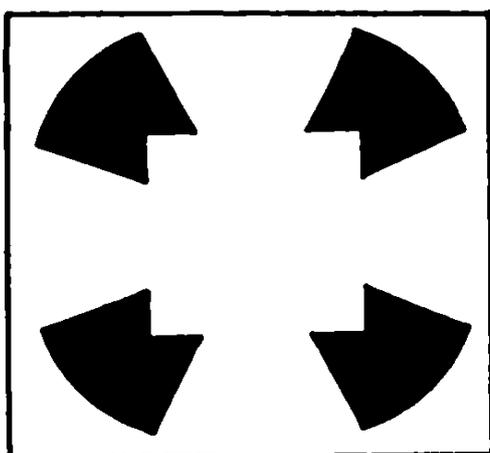


Abbildung 7

Wählen wir ein anderes Beispiel: Auf Abb. 7 sind vier schwarze Felder dargestellt, die wie Ecken eines Quadrats ausgeschnitten sind. Wir sehen aber ein Quadrat und auch deutlich die nicht vorhandenen Linien zwischen den schwarzen Feldern, zudem scheint sich das Quadrat ein wenig von der Grundfläche abzuheben. Verdecken wir alle vier schwarzen Felder, so sind die eben noch deutlich zu erkennenden Seitenlinien des Quadrats verschwunden. Verdecken wir nur zwei der schwarzen Felder, so scheint die Linie zwischen den noch sichtbaren Feldern deutlich, wenn auch "objektiv" nicht vorhanden, die übrigen Seitenlinien verschwimmen.

An diesem Bild wird ersichtlich, daß jedes Bild, das wir wahrnehmen, eine Kombination zwischen den physikalisch-optischen Eindrücken und den Informationen ist, die in unserem Gehirn auf Grund unserer Erfahrungen vorliegen. Wer nie ein Quadrat wahrgenommen hätte, würde auch diese Ausschnitte in den schwarzen Feldern nicht zu einem Quadrat ergänzen.

★

Die vorgeführten neurophysiologischen Einsichten in den Vorgang des Sehens sind für das Betrachten eines Bildes überhaupt und insbesondere für das Betrachten einer Ikone von grundlegender Bedeutung. Ich hatte oben (S.48) erwähnt, daß auch bei ruhigem, scheinbar unbewegtem Betrachten eines Gegenstandes oder eines Bildes die Augen ständig von einem Punkt des Bildes zum anderen wandern. Nur im langen, aufmerksamen - man möchte hinzufügen: liebevollen - Betrachten werden wir der Einzelheiten des Bildes inne. Tatjana Goritschewa beschreibt diesen Vorgang des Anschauens einer Ikone, ohne neurophysiologische Überlegungen zu berücksichtigen:

Die Gestalt der Maria, der Mutter Jesu, rutscht in der Orthodoxie nie in Romantik ab (...). Streng, fast fremd schaut sie von den russischen Ikonen herunter, so gar nicht von dieser Welt und doch so lebendig. Doch beim langen Hinschauen lebt ihr Antlitz unbeschreiblich und wundersam auf, da schaut sie schon liebkosend, da lächelt sie sogar und schaut natürlich und heiter.⁴

Daß nur eine lange, aufmerksame Betrachtung uns ein Bild erkennen läßt, ist in der "Technik" unseres Sehens begründet.

Die Bildgestalten, die das Gehirn, oder umfassender die Seele, zur Deutung des noch unvollkommenen Netzhautbildes anbietet, sind nicht, oder nur zum kleinsten Teil angeboren. Jeder von uns hat einen anderen Vorrat an Bildgestalten, die ihm das durch sein Auge erblickte Bild vervollständigen. Darum sind wir in der Betrachtung des Bildes aufeinander, auf die Gemeinschaft angewiesen, wenn wir den Reichtum eines Bildes, sei es eines Bildes der Natur oder der Kunst, ausschöpfen wollen. Erstaunt hören wir die Erklärung eines Kunstverständigen, der uns hilft, ein Bild zu sehen. Durch seine erläuternden, vielleicht begeisterten Worte formt er in uns, die wir zuhören und zugleich das erklärte Bild betrachten, neue Bildgestalten, die das betrachtete Bild immer reichhaltiger und präziser hervortreten lassen.

Für die Ikone hat dieser Vorgang eine besondere Bedeutung. Die Ikone ist aus der betenden Betrachtung, aus dem ständigen Hören auf den Bericht des Evangeliums hervorgegangen. Der Ikonenmaler verlangt danach, so getreu wie möglich der im Evangelium mitgeteilten, offenbarten Wirklichkeit nahezukommen. Nur wer mit Liebe, Aufmerksamkeit und Geduld das Evangelium liest und hört, formt in seinem Gehirn, in seiner Seele jene Bildgestalten, die ihn die Ikone anschauend erkennen lassen. Das Bild der Ikone wird klar und deutlich durch die Bildelemente, die im Speicher unseres Gehirns aufbewahrt sind. Nur wenn die aus dem Evangelium, aus den heiligen Schriften gewonnenen Bildgestalten in unserem Gehirnspeicher vorhanden sind, vermögen wir die Einzelheiten und die Mitteilung der Ikone wahrzunehmen. Kunsthistorische Erfahrungen und Erwägungen werden uns viel in den Ikonen sehen lassen, aber die Mitteilung, die Verkündigung, das Kerygma der Ikone beginnt nur bildmächtig zu sprechen, wenn uns aus den heiligen Schriften, aus dem Evangelium die Mitteilung der Ikone in vorgeprägten Bildern vertraut ist. Die Vorbereitung auf das Betrachten der Ikone ist das Hören auf die Verkündigung des Evangeliums, das Leben in den Gebeten und Gesängen der Kirche, in denen das Evangelium ikonengleiche Gestalt gewonnen hat.

Dieser Zusammenhang hat allgemeingültigen Charakter: Was wir als informatorisches Bild auf der Netzhaut sehen, wird erst anschaubar, wenn in uns eine Bilderwelt klar strukturierter Gestalten zum Vergleich angeboten werden kann.

Darum wächst unsere Einsicht und Einfühlung in die Ikone durch das Leben mit den und durch die heiligen Schriften des Evangeliums.



Abbildung 8



Abbildung 9

An einem anderen, aus der Vorzeit überlieferten Beispiel können wir diesen Zusammenhang erleben. Betrachten wir die seltsamen Steingebilde auf Menorca oder Malta, die Malereien in Altamira oder Les Caux (Abb. 8), so sind wir berührt und ergriffen von der Dichte der bildhaften Verkündigung, zu der uns die Zusammenhänge der Deutung fehlen. Wir sehen diese Bilder oder Steinzeugen früher ausdrucksstarker Kulturen, aber uns fehlt der Zusammenhang wie vor den steinernen Bildwerken der Osterinsel.

Auch das Bild ferner Kulturen weckt in uns Ergriffenheit (Abb. 9). Aber nur vage Vermutungen ordnen dieses noch unscharfe Bild in einen Zusammenhang ein, der im Erinnern eine deutliche Mitteilung gewinnt. Tiere sind unterwegs, sagt dieses Bild aus der Sahara; es ist in den Tierleibern dargestellt das Bild des den Tieren nachziehenden Nomaden. Schon in diesem Ausschnitt ist das Wesen der großen Rinderherde und das Schicksal des Menschen, der seine Lebensform an diese Herde gebunden hat, zum Ausdruck gekommen. Aber welche Erinnerungsbestände unserer Seele, welche Bildbruchstücke unseres Gehirns sind die Voraussetzung, daß wir dieses Bild erleben, das vor mehr als hundert Generationen in die gelbrotten Felsen der Sahara gezeichnet wurde. Mit dem Fortschreiten der Geschichte der Menschen wächst auch der Bestand an vorgegebenen Erinnerungsbildern.



Die Ikonen sind aus der Offenbarungsfülle der heiligen Schriften des Alten und Neuen Testaments und der Geschichte der Kirche erwachsen. Die Worte der Heiligen Schrift, die Lesungen und Gesänge der Kirche, die Zeugnisse der Geschichte der Kirche schenken uns immer neue bildhafte Elemente, durch die wir die Konturen der Ikonen zunehmend deutlicher und reicher zu erkennen vermögen.

Der Mensch ist das Wesen "zum Schauen geboren", wie Goethe es in Faust II von Lynkeus dem Türmer sagt. Es ist eine anthropologische Grundkonzeption, daß man im Anschauen besondere Eigentümlichkeiten dieser Welt ergreift, wie man sie durch die Sprache nicht fassen kann. Die Sprache selbst bedient sich der Bilder. Das Bild hat die Möglichkeit und wird deshalb auch in der Sprache verwendet, eine ganze Fülle von Dingen und Einzelheiten zusammenzufassen, einen ganzen Handlungsablauf darzustellen, der sich mit Worten nur in umständlichen Sätzen wiedergeben läßt. Dieser Unterschied, diese gegenseitige Ergänzung von sprachlicher und bildlicher Aussage ist für den Vorgang des Erkennens von weitreichender Bedeutung. Die Wirklichkeit, insbesondere die Wirklichkeit der Welt, die von Gott geschaffen und von Gott durchdrungen ist, übersteigt die Fähigkeit des sprachlichen Ausdrucks. Orthodoxe Gebete kennen die für uns zuerst langatmig erscheinende Form der immer neuen Umschreibung und Beschreibung eines Geheimnisses. Ein Beispiel dafür ist der Hymnos akathistos der Gottesgebälerin und Immerjungfrau Maria.

(...)

Aus dem Himmel her trat ein Erzengel in die Welt des Sichtbaren,
der Gottesmutter den Freudengruß zu sagen.

Und als er dich mit seinem leiblosen Wort zugleich leibhaft werden
sah, o Herr,

da stand er außerstande und jubelte ihr zu:

Sei begrüßt, durch dich leuchtet das Heil hervor;

sei begrüßt, dunkel wird das Unheil vor dir.

Sei begrüßt, den gefallenen Adam richtest du wieder auf;

sei begrüßt, von ihren Tränen erlösest du Eva.

Sei begrüßt, allem menschlichen Überlegen hoch überlegen bist du;

sei begrüßt, so abgrundtief erschauen dich die Engel nicht einmal.

Sei begrüßt, von Uranfang des Friedefürsten Thron;

sei begrüßt, denn du trägst den, der alles erträgt.

Sei begrüßt, du Stern, der offenbart die Sonne;

sei begrüßt, aus deinem Leib wird Gott der Menschensohn.

Sei begrüßt, aus dir wird die Schöpfung neu geboren;
sei begrüßt, durch dich wirkt der Schöpfer ungeboren als Kind.

Sei begrüßt, du jungfräuliche Mutter!

So ganz ihres lautereren Wesens inne
bekannte sie vor Gabriel:

Das Wunder deiner Rede vermag ich nicht wahrzuhaben;
denn mit Jauchzen kündest du mir die göttliche Erwählung an;

Halleluja -

Halleluja -

Halleluja!

Im Gebet und Gesang zusammenfließende Aussagereihen der Sprache verkünden Geheimnisse der Welt, die von Gott geschaffen und durchdrungen ist, und tragen im aufmerksamen, liebevollen Hören die Weite und den Reichtum der Schöpfung im gehörten und mitgebeteten Wort.

Grundbekenntnis des Glaubens ist Jesus Christus, wahrer Mensch und wahrer Gott (1 Joh 5,1-4). Die Gesänge, die Lieder der Kirche lassen beide Aussagen im Gebet und im Gesang ineinander fließen. Das Bild vermag beide Wahrheiten, die von der Sprache nicht in eine Aussage gefaßt werden können, darzustellen: Jesus Christus am Kreuz und zugleich umstrahlt von dem Licht der Göttlichkeit, der Auferstandene in der Vollmacht Gottes, der den Tod überwindet, als Mensch gezeichnet durch die Wundmale seines Leidens.

In der Ikone von der Fußwaschung (Abb. 10) wird besonders deutlich, wie das Bild, hierin dem Wort überlegen, die Gleichzeitigkeit, das Ineinanderstürzen der Ereignisse ausdrücken kann. Vor kostbaren Wandteppichen sitzen die Jünger am breiten, leeren Tisch, der mit einem gelbgoldenen Tuch bedeckt ist. Der Teppich hinter ihnen ist auf blaurotem Grund von goldenen Mustern durchzogen. Diese Muster werden von den goldenen Heiligenscheinen wieder aufgenommen. In roten Tönen sind die Gewänder gehalten, die über die eine Schulter von schwarzblauen Mänteln bedeckt sind, einmal ist das Untergewand rot und der Mantel blau, einmal ist es umgekehrt. Die vier linken Apostel wenden sich einander im Gespräch zu, jene, die rechts folgen, führen den Blick um den Tisch herum in den Vordergrund, wo der Herr vor dem von leichten roten Streifen durchzogenen gelbgoldenen Tischtuch niedergebeugt dem heiligen Petrus, der mit großer Geste intensiv auf ihn einredet, die Füße wäscht. Die Dynamik weist auch durch die ausgestreckte Hand des Jüngers am rechten Tische auf den Herrn hin, der unter den am Tisch Thronenden der Kleinste ist. Der noch leere Tisch läßt spüren, wie die Demut der Fußwaschung der Feier der Eucharistie vorausgeht. So reinigen wir uns im Gebet und in der Beichte, in gegenseitiger Vergebung, ehe uns in der göttlichen Liturgie der Tisch des Herrn aufgetan wird.



Abbildung 10

Was wir in der Ikone sehen, ist der Wirklichkeit so nahe wie möglich. Diese bildhafte Mitteilung ist durch die schriftlichen und mündlichen Berichte der heiligen Schriften und der Kirchengeschichte geformt, und es wurde und wird ständig von der Kirche, d.h. von den Gläubigen, von den Ikonenmalern, von den Theologen geprüft, ob in den Ikonen kein Widerspruch zu der uns bekannten Wirklichkeit zu erkennen ist.

In Grenzsituationen ist das auf einfache Weise deutlich. Christus war ein Mann, ein Mensch der Welt Palästinas. Auf den Ikonen werden wir kein Bild von Christus finden, das ihn als Frau, als einen Menschen Afrikas oder des frühen Mittelamerikas darstellt.

Die Ikone sucht nicht eine fotografische Treue, aber sie vermeidet einen Verstoß gegen die bekannte Wirklichkeit. Betrachten wir eine Gestaltung der Szene am Jordan. Abb. 11 zeigt eine sehr alte Darstellung der Taufe des Herrn. Frühe Bild Darstellungen, nicht in der üblichen Form der Ikone, finden sich auf kleinen



Abbildung 11

Reliquienkästchen. Die Bilder sind etwa von der Größe einer Streichholzschachtel. Es sind zwei Aussagen möglich: 1. Diese Ikone hat nichts Gemeinsames mit der Fotografie dieser Stelle (Abb. 12), und 2. Diese Ikone ist der Fotografie in beeindruckender Weise gleich. Eine auf der Fotografie nicht sichtbare Wirklichkeit erfüllt die Ikone. Die Engel in archaischer Gestaltung stehen mit Tüchern in den Händen zur Linken. Diese Wirklichkeit ist gewiß realer als unsere alltägliche Welt, wird aber von keinem Film aufgenommen. Die Stimme des Vaters, durch die Hand bezeichnet - "symbolisiert" -, und der Heilige Geist - "wie eine Taube" - machen den Offenbarungsgehalt der Taufe des Herrn im Jordan anschaulich. Es ist die Offenbarung, die Erscheinung, die Epiphanie des dreieinigen Gottes, der sich als Vater in der Stimme, als Sohn in Jesus von Nazareth im Jordan, als Heiliger Geist in der Gestalt "wie eine Taube" offenbart. Die Ikone läßt die innerste Wirklichkeit unserer Welt durchsichtig werden für die andrängende Fülle einer größeren Wirklichkeit, in der wir geborgen, in die wir eingefügt sind. Das Ufer des Jordans läßt sich nach der Fotografie zur Rechten wiedererkennen. Das leicht unruhige Wasser des Flusses wird von der Fotografie wie von der Ikone dargestellt. Die taufende Geste Johannes des Täufers findet ihre Entsprechung in der segnenden Hand des Priesters, der sich sogleich mit dem Kreuz tief zu dem Wasser des Flusses hinabbeugen wird.

Viele weitere Vergleiche würden deutlich machen: Die Ikone sucht der fotografierbaren Wirklichkeit zu entsprechen und zugleich über diese technisch erfaßbare Welt hinauszudeuten zu der farbigen, vielgestaltigen Wirklichkeit Gottes, die durch Christus Gegenwart geworden ist, in der wir leben, aus der wir leben und zu der wir gehören.

Bildgestaltige Aussagen haben für den Menschen eine besondere Überzeugungskraft. Den Eindruck der Wirklichkeit vermittelt das Bild, solange es jener Wirklichkeit nahe bleibt, die der Betrachter kennt. Moderne Einsichten in die Psychologie des Bildes bestätigen



Abbildung 12

die Konsequenz der Ikone, der im Evangelium und in den heiligen Schriften des Alten Testaments berichteten Wirklichkeit so nahe wie möglich zu bleiben.

Die Ikone kennt keine indirekten allegorischen Bilder. Christus als Chinese dargestellt meint nicht die historische Wirklichkeit der Menschwerdung Gottes aus dem Stamme Davids, sondern die zeichenhafte Verkündigung: Gott ist für alle Menschen geboren und wird dem Griechen ein Grieche, dem Juden ein Jude, dem Chinesen ein Chinese sein.

Die Eigentümlichkeit der Ikone, historischer Wirklichkeit so nahe wie möglich zu kommen, führt zu der Frage nach der bildlichen Darstellung der Gleichnisse.

Eine berühmte Ikone des Sinai-Klosters zeigt Moses vor dem brennenden Dornbusch.⁵ In den Flammen des brennenden und zugleich nicht verbrennenden Busches ist die Mutter des Herrn mit dem Kind dargestellt. Der brennende Dornbusch ist eine zeichenhafte Darstellung der Gegenwart Gottes (2 Mose 3,1-3). Dieses Bild wird in den heiligen Schriften berichtet. Die Ikone ist von den Worten der Bibel geprägt, sie stellt heilsgeschichtliche Wirklichkeit dar. Der brennende und nicht verzehrte Dornbusch ist Vorbild für die Mutter des Herrn, die Gott selbst in ihrem Leib trägt und von dem Feuer göttlicher Nähe nicht verzehrt wird. Die Ikone vereinigt beide Bilder zu einer Darstellung. Der Bezug zur nachprüfaren Wirklichkeit der Geschichte und des Berichts der heiligen Schriften gehört zur wesentlichen Bestimmung und zur Kunstform der Ikone.

Einige Züge des Sehens und der bildhaften Aussage treten in unseren Träumen hervor, in denen bildhaftes Erleben überwiegt. Die Traumdeutung von den Traumbüchern früher Kulturen bis zur Moderne bemüht sich, das Bild, die Bildabläufe des Traums in die Sprache rückzuübersetzen. Zwei Möglichkeiten des Bildes werden dabei deutlich:

1. Wir können viele Seiten der Wirklichkeit gleichzeitig anschauen und erleben dabei besonders intensiv den Zusammenhang dieser verschiedenen Aspekte, die von der Sprache nur nacheinander beschrieben werden können, so daß wir oft übersehen, daß jede dieser Aussagen gleich wesentlich zum Ingesamt der Darstellung gehört.
2. Das Bild kann dabei allegorische Zusammenhänge anklingen lassen und der zeichenhaften Aussage noch weitere Mitteilungen, Hinweise oder Zusammenhänge integrieren.

Gott erblicken wir, indem wir ihn anschauen und indem wir in dieser Anschauung oder Schau Gottes die für uns überhaupt nicht zusammenzubringenden Eigenschaften Gottes im Bilde anschauend ergreifen. Man kann auch sagen, daß in einem Bild die Wahrheiten ineinanderstürzen und zu einer dynamischen Einheit zusammenfließen. Das Wort, das Bild und die bildhafte, zeichenhafte Handlung

des Gottesdienstes gehören zusammen und schenken uns immer neue Möglichkeiten des Zugangs zu den Geheimnissen Gottes. Die Ikone ist wie das Wort unvollkommen, aber zugleich erfüllt von der Vollmacht und der Möglichkeit, die uns noch verborgene Nähe und Wirklichkeit Gottes so weit zu erkennen, daß wir Seinem heiligen Handeln mit klarer Erkenntnis begegnen.

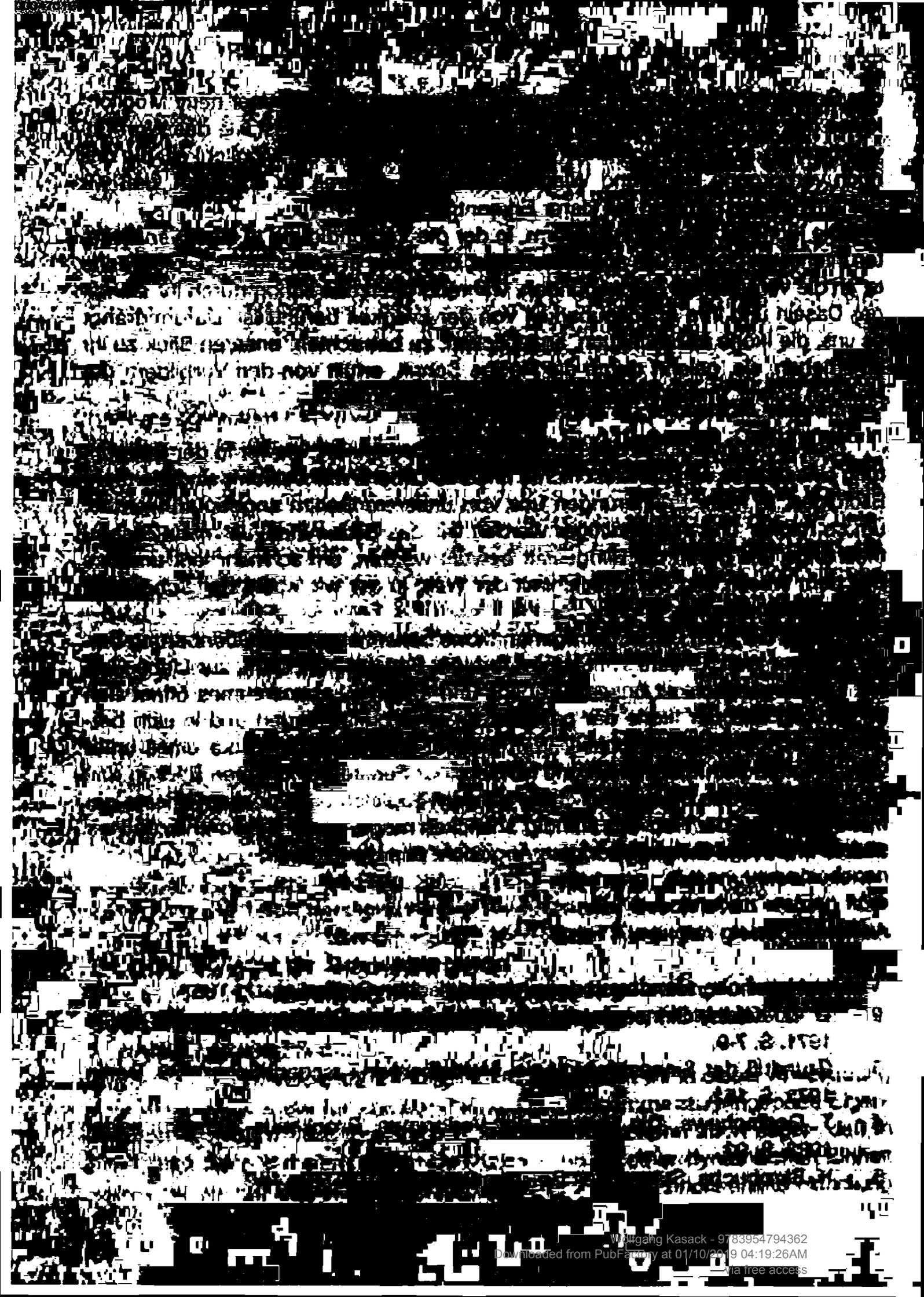
Die Ikone ist die Ausdrucksform, in der die Verkündigung in einer verdichteten intensiven Gestalt uns angeboten wird, und zwar in Zeitlosigkeit. Die Sprache ist an die vergehende Zeit gebunden, während die Ikone schon durch ihr ständiges Dasein und ihre Anschaulichkeit von der Ewigkeit berührt ist. Darum drängt es uns, die Ikone anzuschauen, anzublicken, zu betrachten, unseren Blick zu ihr zu erheben, sie, gelehrt durch die Heilige Schrift, erfüllt von den Vorbildern der Heiligen Schrift, immer wieder in unser Herz zu nehmen.

Die Neurophysiologie des Sehens läßt uns erkennen, wie wir in der Betrachtung eines Bildes von der Geschichte unseres Lebens mitbestimmt sind. Je mehr Bildfolgen, je mehr Erinnerungen uns von unserem Gehirn angeboten werden, um so reicher und vielgestaltiger werden wir des Bildes inne. Je mehr Zusammenhänge uns durch die Bildgestalt bewußt werden, um so mehr läßt uns das Bild dem Wesen und der Wirklichkeit der Welt, in der wir leben, der Schöpfung Gottes näherkommen.

Im Bild der vom Gebet getragenen Ikone bekennen wir die Offenbarung dieser, unserer Welt. Unsere Welt ist voll farbiger Fenster zum Licht, zur Liebe Gottes. Die Vergänglichkeit unseres Lebens und unseres Lebensraumes öffnet sich im farbigen Bild der Ikone der ganzen, der alles umfassenden und in sich bergenden Schöpfung, Herrlichkeit, Welt Gottes, für die "Himmel" nur eines unter vielen Worten sein mag. Die Ikone ist nicht nur Fenster für unseren Blick in das lebendige Sein des Unvergänglichen, sondern zugleich und vor allem unsere gemalte Bitte, daß der Herr uns ständig anblicken möge, unser Bekenntnis, daß wir allezeit und in alle Ewigkeit vor dem Angesicht des Herrn leben.

Anmerkungen

- 1 H. Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig 1867.
- 2 W.-D. Keidel, Sinnesphysiologie. Heidelberger Taschenbücher 97. Berlin 1971. S. 7-9.
- 3 Grundriß der Sinnesphysiologie. Heidelberger Taschenbücher 136. Berlin 1973. S. 152.
- 4 T. Goritschewa, Die Rettung der Verlorenen. Brockhaus 333. Wuppertal 1982. S. 93.
- 5 H. Skrobucha, Stätten des Geistes. Olten 1959. S. 58.



Priestermönch Mark (Dr. Michael Arndt)

DER BILDERSTREIT UND DAS SIEBTE ÖKUMENISCHE KONZIL

Dem Siebten Ökumenischen Konzil ging eine der dunkelsten Perioden in der Geschichte der christlichen Kirche voraus. In der Auseinandersetzung um die Ikonen waren theologische und politische Aspekte derartig miteinander verflochten, daß man diese Problematik in unserer Zeit kaum entwirren kann. Indes sehen wir heute die Dinge in klarerem Licht als ältere Historiker, d.h. wir erkennen deutlich, daß zahlreiche mit dem Bilderstreit verbundene theologische Fragestellungen in der politischen Auseinandersetzung lediglich ausgenutzt wurden. Unsere Möglichkeiten, den theologischen Teil dieser Auseinandersetzung zu verfolgen, sind leider ziemlich begrenzt, zumal uns fast nur Quellen der Bilderverehrer zugänglich sind. Wie so oft in der Geschichte wurden die meisten Quellen der Bilderstürmer später vernichtet, so daß wir allenfalls Rückschlüsse auf die Argumentationsweise der Bilderstürmer nur durch eine genaue Analyse der Gegenargumente der Bilderverehrer ziehen können. Dies birgt natürlich eine gewisse Gefahr in sich, weil bestimmte Einzelheiten ungenau und in subjektivem Licht verzerrt dargestellt sind. Aber es wäre ebenso falsch, den Quellen der Bilderverehrer jeglichen Wert und Genauigkeit abzusprechen.

Wir wollen hier den Versuch unternehmen, zunächst die historische Entwicklung aufzuzeigen, die zum Siebten Ökumenischen Konzil führte. Darauf wollen wir die theologische Argumentationsweise verfolgen, soweit dies anhand des uns zur Verfügung stehenden Materials möglich ist.

Die Geschichte des Bilderstreits

Aus der historischen Entwicklung der christlichen Gemeinden, d.h. der christlichen Ortskirchen, ist uns bekannt, daß sie in der Epoche der Katakomben eine Symbolik besaßen, die nur die Christen kannten und verstanden. Das war z.B. das Symbol des Kreuzes, oft in Form der Buchstaben "X" oder "T", ferner Taube, Fisch o.ä. Während wir biblische Motive vereinzelt bereits in Katakomben aus dem 2. Jahrhundert finden, stoßen wir erst im 4. Jahrhundert, als die Kirche freier zu atmen begann, bei den Ausschmückungen christlicher Kirchen auf zahlreiche

Motive aus der Heiligen Schrift, auf Darstellungen aus dem Leben und Leiden christlicher Märtyrer usw. Dies und vieles mehr zeugt davon, daß die Bilderverehrung unzweifelhaft schon Bestandteil der ersten christlichen Kirchengemeinde gewesen sein muß. Indes brachten manche Personen, darunter sogar einige Bischöfe, ihre Unzufriedenheit über das Erscheinen von Bilderschmuck und Ikonen zum Ausdruck, wie uns der Chronist Eusebios von Kaisareia berichtet, wobei seine Überlieferung sicherlich auch seine persönliche Haltung widerspiegelte. Eusebios schrieb (im 4. Jahrhundert) der Schwester des Kaisers, Konstantia, daß der Mensch außerstande sei, mit blassen und leblosen Farben "die Helligkeit des Ruhms und der Pracht des Herrn wiederzugeben". Nach einer Überlieferung zerriß Epiphanius von Zypern einen mit einem Bild geschmückten Vorhang in einer Kirche außerhalb seines Bistums. Offensichtlich wurde auch in Spanien um das Jahr 300 ein Beschluß gegen die Bemalung von Wänden in den Kirchen angenommen. Indes zeugen die in den verschiedenen Gegenden des christlichen Kulturkreises auf eine Ablehnung der Bilder bzw. der Ikonen hinauslaufenden Argumente im Grunde allesamt davon, daß die Verehrung von bildlichen Darstellungen und Heiligenbildern in der volkstümlichen und kirchlichen Frömmigkeit bereits einen bedeutenden Platz eingenommen hatte.

Etwas später wurde eine negative Einstellung gegenüber den Ikonen auch bei den Bischöfen spürbar, die dem Monophysitismus nahestanden, einer Häresie, welche die Bedeutung der menschlichen Natur des Herrn Jesus Christus schmälerte. Andererseits werden bereits zu dieser Zeit, also im 6. und 7. Jahrhundert, aus den Reihen von Vertretern der Geistlichkeit Stimmen zum Schutze der heiligen Ikonen laut, wie etwa von Anastasios Sinaites, Symeon Stylites dem Jüngeren, Leontios von Neapolis, Johannes von Thessalonike u.a.

In der Mitte des 8. Jahrhunderts fand der Ikonoklasmus Eingang in das politische Programm der Staatsgewalt, und zwar bei den byzantinischen Kaisern der Isaurischen Dynastie. Nach zehnjähriger Herrschaft begann Kaiser Leo III., der Isaurier (717-741), den Kampf gegen die Bilderverehrung. Auf seiner Seite stand eine der Bilderverehrung feindlich gesinnte Gruppe von Bischöfen aus Kleinasien. Einer der ersten, der in der Kirchengeschichte jener Zeit erwähnt wird, war der wenig gebildete Bischof Konstantinos von Nikoleia in Phrygien. Er wandte sich mit seinem Protest gegen die "Verehrung von durch Menschenhand Geschaffenem". Auch der Bischof Thomas von Claudiopolis ging gegen die "Götzenverehrung" vor, indem er sich auf das im Alten Testament verankerte Bilderverbot berief (2 Mose 20, 4-5). Als im Jahre 726 in der Nähe von Kreta ein Vulkan ausbrach und eine neue Insel entstand, sah Kaiser Leo, der Isaurier, darin ein Zeichen für Gottes Zorn über den "Götzendienst". Von nun an begann er einen zunehmenden Kampf gegen die Ikonen, indem er auch auf einige Bundes-

genossen unter den Bischöfen setzen konnte. Den Kampf eröffnete der Kaiser mit der Entfernung des Bildnisses Christi von einer den Einwohnern von Konstantinopel sehr vertrauten Stelle, und zwar vom Kupfertor, das den Namen "Chalkopatreia" trug. Diese Darstellung war wahrscheinlich eine Skulptur der Kreuzigung. Die Einwohner von Konstantinopel widersetzten sich diesem Versuch der Entfernung des Bildnisses Christi, und in diesem Kampf waren die ersten Märtyrer als Opfer für die heiligen Ikonen zu beklagen: Elf Menschen wurden getötet, darunter ein Mönch namens Theodosios (ihren Gedenktag begeht die Kirche am 9. August). Nun wurden auf Edikt des Kaisers hin auch die übrigen Ikonen von allen öffentlichen Plätzen entfernt.

Am 17. Januar 729 griff Kaiser Leo auf einer Sitzung des höchsten Rates (*σιλέντιον*) erneut die Frage der Bilderverehrung auf. Nach vorangegangenen Versuchen, den Kaiser von der geringen Stichhaltigkeit und Folgerichtigkeit der von den Bischöfen Konstantinos von Nikoleia und Thomas von Claudiopolis hervorgebrachten Argumente gegen die Verehrung der heiligen Ikonen zu überzeugen, mußte Patriarch Germanos I. von Konstantinopel, der offensichtlich schon auf der ersten Sitzung des kaiserlichen Rates von 726 größeres Übel von der Kirche abgewendet hatte, jetzt doch die Erfolglosigkeit seiner Versuche einsehen, der Politik Kaiser Leos Widerstand zu leisten, so daß er sich schließlich gezwungen sah, vom Patriarchat zurückzutreten. Bald darauf starb er. Im Gegensatz zu Patriarch Germanos I. erhob der vom Kaiser neu eingesetzte Patriarch Anastasios nicht die Forderung, daß ausschließlich einem Ökumenischen Konzil Entscheidungsbefugnis über Fragen zu irgendwelchen Veränderungen im Glauben der Väter zukomme, sondern billigte vielmehr die gegen die Ikonen gerichtete Politik des Kaisers und der Staatsgewalt und ließ dies von Seiten der Kirche durch einen Zirkularerlaß bestätigen. Der römische Papst Gregor II. trat diesem Zirkularerlaß entgegen und verlangte von Anastasios, zum rechten Glauben zurückzukehren, andernfalls er aus der Kirche ausgeschlossen werde. Gregor III., Nachfolger des im Jahre 731 verstorbenen Papstes Gregor II., berief ein Konzil von 93 Bischöfen ein, auf dem beschlossen wurde, jeden, der die heiligen Ikonen nicht verehrt, aus der Kirche auszuschließen. Die entsandten Vertreter der Bischöfe aus dem Weströmischen Reich konnten jedoch den Patriarchen von Konstantinopel nicht mehr erreichen, da der Kaiser zu diesem Zeitpunkt das Reich bereits sowohl in weltlicher als auch in geistlicher Hinsicht in eine östliche und eine westliche Hälfte geteilt hatte. Er annektierte von Rom die Illyrische Provinz und schlug sie Konstantinopel zu, wodurch er den Graben zwischen der Ost- und der Westkirche noch weiter vertiefte.

Leo III., der Isaurier, starb im Jahre 741. Nachfolger wurde sein Sohn Konstantinos Kopronymos. Er setzte den Kampf gegen die Bilderverehrung zwar fort, begriff jedoch, daß eine Weiterführung des Bildersturms ohne die Sanktio-

nierung durch ein kirchliches Konzil gefährlich war. Zur Vorbereitung eines solchen Konzils hielt er lokale Bischofskonferenzen ab und versetzte Bischöfe und andere kirchliche Repräsentanten. Im Jahre 754 berief Konstantinos ein Konzil nach Hiereia ein, zu dem 338 Bischöfe kamen. Aber außer dem Patriarchen von Konstantinopel war kein anderer Patriarch anwesend bzw. vertreten. Am 27. August 754 wurde ein Beschluß dieses Konzils gegen die heiligen Ikonen verkündet. Dann wurde ein Bann gegen den als fanatischen Verteidiger der Ikonen bekannten Patriarchen Germanos von Konstantinopel, gegen Johannes Damsenus und Georgios von Zypern verhängt. Das Konzil wurde nicht in der Hagia Sophia mit ihren monumentalen Ikonen und Fresken abgehalten, sondern in der Kirche von Blachernae, wo vorher die Fresken übertüncht und auf die Wände Obstbäume, Vögel und ähnliche Dinge gemalt worden waren.

Nach diesem Konzil wurde auf barbarische Art und Weise ziemlich rasch die "Säuberung" der Kirchen von den heiligen Ikonen eingeleitet; von dieser "Säuberung" blieb nicht einmal die Buchmalerei verschont, denn die Bilder wurden ausgeschnitten und einfach verbrannt. Der Haß einiger Extremisten unter den Bilderstürmern wandte sich selbst gegen die Gebeine heiliger Märtyrer. Die Ausschreitungen dieser fanatischen Bilderstürmer fanden ihre Neuauflage erst in der Kirchenverfolgung des 20. Jahrhunderts.

Indessen befürwortete das Volk mehrheitlich die Bilderverehrung und stimmte deshalb dem Ikonoklasmus nicht zu. Den hartnäckigsten Widerstand gegen die Bilderstürmer leistete jedoch das Mönchtum. Im Kampf um den Schutz der Ikonen erlangten viele Mönche die Märtyrerkrone. Ein berühmter Mönch, der heilige Stephanos der Jüngere, verkündete passiven Widerstand im Bildersturm und empfahl die Emigration. Viele Mönche wanderten daraufhin auf die Krim und nach Chersones aus, in die arabischen Länder oder nach Rom, vor allem aber nach Süditalien, wohin vermutlich etwa 50 000 Mönche emigrierten. Der heilige Stephanos der Jüngere wurde wegen seines Widerstandes gegen den Bildersturm-Beschluß und wegen seiner Predigten zur Bilderverehrung und zum Mönchtum auf grausame Weise gemartert und schließlich umgebracht. (Seinen Gedenktag begeht die Kirche am 28. November.) Der Kaiser und die Bilderstürmer betrachteten den Mönchsstand als einen Zusammenschluß von Verbrechern. Kaiser Konstantinos versah die Mönche mit Schimpfnamen ("der ins Dunkle gehüllte", "Götzendiener" usw.). In seinem Bestreben, das Mönchtum völlig zu liquidieren, nötigte er die Mönche zu heiraten, blendete jene, die sich widersetzten, oder aber marterte sie auf andere Art und Weise.

Der Bildersturm nahm erst während der Regierungszeit der Kaiserin Irene (780-802) ein Ende. In diesem Zeitraum begannen öffentliche Disputationen über die Ikonen. Kaiserin Irene bereitete den Boden für die Wahl des kaiserlichen Sekretärs Tarasios zum Patriarchen. Zur Vorbereitung der Übernahme des Patriar-

chenanntes forderte Tarasios die Einberufung eines Ökumenischen Konzils. Dieses Konzil wurde auch tatsächlich einberufen, und zwar setzte man für seine Eröffnung den 7. August 786 an. Allerdings verließen der mit den Bilderstürmern sympathisierende Teil des Episkopats sowie das den kaiserlichen Bilderstürmern zugeneigte Militär schon die erste Sitzung dieses Konzils. Kaiserin Irene rückte daraufhin für einige Zeit von ihrem Plan ab, von ihrem Beschluß jedoch, ein Ökumenisches Konzil einzuberufen, nahm sie keinen Abstand. Nachdem sie die alten Truppen des Kopronymos aufgelöst und neue Soldaten um sich geschart hatte, berief sie im September 787 ein neues Konzil ein, dieses Mal in der Stadt Nikäa, wo seinerzeit auch das berühmte Erste Ökumenische Konzil stattgefunden hatte.

Das Siebte Ökumenische Konzil war das einzige Konzil, an dem eine große Zahl von Mönchen teilnahm. Sie vertraten die breiten Massen des Kirchenvolkes, die nicht in die Häresie des Bildersturms verwickelt waren. Auf diesem Konzil waren auch Repräsentanten der übrigen Patriarchate vertreten. Zwischen dem 24. September und dem 23. Oktober 787 wurden acht Sitzungen abgehalten (wogegen das ikonoklastische Konzil unter Kopronymos vom 10. Februar bis zum 8. August gedauert hatte). Die Wiedereinsetzung der zu den Bilderstürmern zählenden Bischöfe in kirchliche Ämter war eine der ersten schwierigen Fragen. Eine Strömung auf dem Konzil, zu der auch Patriarch Tarasios gehörte, setzte sich dafür ein, daß diese Bischöfe um des kirchlichen Friedens willen in ihre Ämter zurückkehrten, in der Hoffnung, daß sich ihnen gegenüber die gesunden Elemente der Kirche durchsetzen würden. Die Vertreter dieser Richtung sahen dieses Problem hauptsächlich aus kirchenpolitischer Sicht, in Anbetracht der Tatsache, daß der Bilderstreit nicht ausschließlich geistliche Wurzeln hatte. Sie hofften, mit dieser versöhnlichen Haltung die Kirche vor weiteren inneren Erschütterungen erfolgreich zu bewahren. Eine zweite Strömung auf dem Konzil betrachtete diese Angelegenheit ausschließlich vom Standpunkt der kirchlichen Disziplin und der kirchlichen "Akribie", d.h. der strengen Genauigkeit. Die Vertreter dieser Richtung forderten ohne jede "Ökonomie", d.h. ohne jede Nachsicht, die Bestrafung der Bischöfe, die sich am Bildersturm beteiligt hatten.

Bei der Beschlußfassung über die Wiedereinsetzung der ikonoklastischen Bischöfe wurden diese dem Konzil in drei Gruppen vorgeführt. In der ersten, nur aus drei Personen bestehenden Gruppe wurden jene Bischöfe zusammengefaßt, die eine ausgesprochen gemäßigte Haltung zum Bilderstreit eingenommen hatten, so daß eine Wiedereinsetzung in ihre jeweiligen kirchlichen Ämter kein allzu großes Problem darstellte. Sie verlasen lediglich ihre schriftlich abgefaßte Reue sowie ihr Bekenntnis zum orthodoxen Glauben und wurden daraufhin aufgenommen. Zur zweiten Gruppe gehörten jene Bischöfe, die noch ein Jahr vorher gegen die heiligen Ikonen gekämpft hatten, ihr Verhalten jedoch mit "Unwissen-

heit und Unvernunft" erklärten. Als somit jetzt zur richtigen Erkenntnis gelangte bekannten sie sich zur Bilderverehrung. Natürlich mußte ein solch schneller Gesinnungswandel dieser Bischöfe (es waren ihrer sieben) bei den Konzilsvätern Zweifel an der Aufrichtigkeit dieser Personen hervorrufen. Bei der Entscheidung über die Frage ihrer Wiederaufnahme in die kirchliche Gemeinschaft wurde ihre Häresie im Bildersturm mit früheren Häresien gleichgesetzt. Hier zeigte sich jedoch auch, daß einige Heilige Väter in der Geschichte der Kirche gegenüber Vertretern einzelner häretischer Richtungen unterschiedliche Standpunkte vertreten und verschiedene Praktiken angewendet hatten. So wurde zu guter Letzt beschlossen, daß auch diese Bischöfe erneut in die kirchliche Gemeinschaft aufgenommen werden sollten, und zwar in dem jeweiligen Amt, das sie zuvor innehatten, denn man gestand ihnen zu, daß sie keine "Lehrer der Häresie" waren. Außerdem erklärten sie jetzt, daß sie ihre Teilnahme am Bildersturm bereuten. Ihre Aufnahme wurde am 28. September 787 vollzogen. Zur dritten Gruppe der Bilderstürmer zählte nur ein einziger, nämlich Metropolit Gregorios von Neokaisareia. Er war zudem der einzige, der von einem staatlichen Beamten zum Konzil geführt wurde. Da unterdessen auch er erklärte, daß er zu dem Konzil nur mit dem aufrichtigen Wunsch gekommen sei, die Wahrheit zu erfahren, und als er die Konzilsväter angesichts der Einmütigkeit des Konzils für seine Verirrung um Verzeihung bat, wurde beschlossen, daß auch er gemeinsam mit der zweiten Gruppe aufzunehmen sei.

Nach der Wiedereingliederung dieser Bischöfe in die kirchliche Gemeinschaft nahm sich das Konzil der Behandlung grundsätzlicher Fragen zur Bilderverehrung an. Die Bilderverehrung wurde von den Konzilsvätern mit der Überlieferung der Heiligen Väter sowie der Kirche begründet und mit der Verehrung des heiligen und lebenspendenden Kreuzes in Verbindung gebracht, das zweifelsohne alle Christen und sogar die Bilderstürmer verehrten. Die Väter des Siebten Ökumenischen Konzils beschlossen, daß die Ikonen des Herrn Jesus Christus, der Gottesmutter sowie der heiligen Engel und der Heiligen zu verehren sind. Die Bedeutung und der Sinn der Verehrung der heiligen Ikonen wird darin gesehen, daß die Gläubigen vor ihnen an die Taten und Tugenden der Heiligen erinnert werden und sich deren Leben zum Vorbild nehmen. Der Modus der Verehrung der heiligen Ikonen wiederum ist nicht als λατρεία (Dienst, Kult, Vergötterung) definiert, denn dies geziemt dem göttlichen Wesen, sondern vielmehr als τιμητικὴ προσκύνησις (Verehrung aus Respekt, Verneigung aus Ehrfurcht). Daraufhin proklamierte das Konzil den heiligen Johannes Damascenus, den heiligen Patriarchen Germanos sowie Georgios von Zypern zu rechtmäßigen Lehrern der wahren Verehrung der heiligen Ikonen und erklärte ihnen feierlich ewiges Gedenken. Mit der Annahme von 22 Kanones war die Arbeit des Konzils schließlich beendet.

Der Bildersturm hielt auch nach dem Siebten Ökumenischen Konzil an, besonders unter den Soldaten, die immer noch die Erinnerung an die Isaurischen Kaiser und an Kopronymos wachhielten. Eine wichtige Rolle spielte dabei auch der Tatbestand, daß die zu den Bilderstürmern gehörenden Kaiser in militärischer wie auch in politischer Hinsicht fähiger und erfolgreicher waren als diejenigen, welche zu den Bilderverehrern zählten. Nach der Regierungszeit Irenes, besonders aber zum Regierungsantritt Leos V., des Armeniers (813-820), flammte der Bildersturm in Byzanz wieder auf. Im Jahre 815 wurde ein weiteres Bilderstreitkonzil abgehalten, das die Beschlüsse des Siebten Ökumenischen Konzils verwarf. In dieser Zeit kam es erneut zur blutigen Verfolgung von Verehrern der heiligen Ikonen. Wiederum wurden die heiligen Ikonen aus den Kirchen entfernt, dabei wurden sogar einige Teile der Gottesdienste, in denen die Bilderverehrung erwähnt wurde, abgeändert. Den größten Widerstand gegenüber den Häretikern leisteten wiederum die Mönche, besonders die bekannten Studiten in Konstantinopel, mit ihrem berühmten Abt, dem heiligen Theodor von Studion, an der Spitze.

Nach der Ermordung Leos V. gelangte Kaiser Michael II. an die Macht. Wenn er auch selbst nicht zu den Bilderverehrern zählte, so gewährte er doch in dieser Hinsicht größere Freiheit. Sein Sohn und Nachfolger, Theophilos, nahm die Verfolgung von Ikonen und Bilderverehrern wieder auf, doch war seine Gattin, die Kaiserin Theodora, eine geheime Bilderverehrerin, so daß sie auch ihren Sohn Michael entsprechend erzog. Nach dem Tode von Theophilos im Jahre 842 bestieg die Kaiserin Theodora mit ihrem minderjährigen Sohn Michael III. den Thron und gewährte der Verehrung der heiligen Ikonen sofort volle Freiheit. Patriarch wurde nun der Hl. Methodios, ein Bekenner der Bilderverehrung, und bereits zu Beginn des Jahres 843 wurde ein Konzil abgehalten und die orthodoxe Verehrung der heiligen Ikonen verkündet, wodurch die Beschlüsse des Siebten Ökumenischen Konzils bestätigt wurden. Am ersten Sonntag der Fastenzeit wurde daraufhin das "Fest der Orthodoxie" feierlich begangen und so der Sonntag der Orthodoxie eingeführt, der bis heute von der Orthodoxen Kirche alljährlich am ersten Sonntag der Großen Fastenzeit gefeiert wird.

Die theologischen Aspekte des Bilderstreits

Die Entwicklung der christlichen Kirche wurde in ihrer Anfangsphase in mancherlei Hinsicht durch den vom Judentum ausgehenden Einfluß geprägt. Im Hinblick auf die geistliche Kunst bedeutete dies, daß das im Pentateuch ausgesprochene Bilderverbot immer noch galt. Indes verbreitete sich das Christentum vorwiegend innerhalb der polytheistisch ausgerichteten Welt, was zu der unver-

meidlichen Einflußnahme der hellenistischen Kultur auf das Christentum führte. In jenem Teil der antiken Welt also, in dem die Malerei eine alltägliche Erscheinung war, kam es recht früh zur Aufnahme der Malerei in die Sphäre der geistlichen Kunst. (Dabei muß man im Auge behalten, daß das alttestamentliche Bilderverbot nicht absolut galt, es betraf vielmehr nur das Verbot des Götzendienstes.) Diese Entwicklung läßt sich zeitweilig anhand der Polemik einiger Bischöfe im Osten mit dem Bilderkult verfolgen, in dem sie eine Materialisierung des Glaubens sahen. Dabei beobachteten wir gleichzeitig mit dieser ansonsten selten aufgetretenen Polemik gegen die kirchliche Malerei auch positive Haltungen gegenüber dem Bild und der Ikone bei den großen Kirchenvätern, wie etwa bei Basilios dem Großen, Gregorios von Nyssa, Gregorios dem Theologen und Johannes Chrysostomos. Ihre positive Einstellung zum Bild hatten sie hauptsächlich aus pädagogischen Überlegungen entwickelt, d.h. sie billigten die pädagogische Rolle des Bildes. Man erkannte, daß das Bild ebenso wie das Wort, das Buch, einen gewissen Inhalt zum Ausdruck bringen kann.

Es kam freilich vor, daß Menschen aus dem einfachen Volk den wahren Sinn der Ikone nicht richtig verstanden, so daß hier und da Fälle eines abergläubischen Bilderkultes auftraten. Solche Beispiele des Mißbrauchs führten die späteren Bilderstürmer an (z.B. nahmen einige einfache Leute Ikonen als Gvatter ihrer Kinder usw.). Diesen Mißbräuchen stand der Episkopat jedoch nicht gleichgültig gegenüber. Konflikte um und Dispute über die Bilder sind daher auch in früheren Perioden der Kirchengeschichte zu verzeichnen. Aber alles in allem gehörte die Verehrung der heiligen Ikonen zu den festen Bestandteilen und zur Tradition der gesamten Kirche.

Durch das Eingreifen der Staatsmacht verschärfte sich im 8. Jahrhundert unversehens die Argumentation gegen die heiligen Ikonen. Man hat versucht, das zu jener Zeit zutage tretende Engagement des Staates auf der Seite der Bilderstürmer mit dem Einfluß des Islam und der barbarischen Abstammung der Kaiser zu erklären, die aus Phrygien, Armenien und Isaurien (Syrien) stammten, also aus Gegenden, die an den Polytheismus und den Islam angrenzten. Eine gewisse Rolle spielte vielleicht auch der Tatbestand, daß Leo III., der Isaurier, aus Phrygien stammte, wo eine große Zahl von Anhängern der Montanisten-Sekte lebte, die schon lange zuvor den Kontakt zur Kirche abgebrochen hatten und die Ikonen nicht mehr verehrten. Dennoch sind wir der Auffassung, daß der Bilderstreit nicht nur damit erklärt werden kann. Für die Entwicklung des Bilderstreits war in gewisser Hinsicht auch die Stellung des Episkopats im öffentlichen Leben des byzantinischen Staates wie auch das Verhältnis der Staatsgewalt zum Klerus und zum Mönchtum maßgebend. Nach Auffassung einiger Historiker (u.a. W.W. Bolotow) formierte sich der Episkopat regelrecht zu einer politischen Partei, und von der Regierungszeit Justinians II. an machte sich

die gewaltige Bedeutung der Geistlichkeit in allen Bereichen des staatlichen Lebens bemerkbar. Deshalb muß der Bilderstreit als eine Spielart einer antiklerikalen Reaktion von seiten der Gegenpartei begriffen werden. Diese quasi weltliche Opposition war, modern ausgedrückt, bestrebt, den Staatsapparat zu säkularisieren. Das Programm zur Befreiung vom Einfluß der Priesterschaft und des Mönchtums wurde seitens dieser Gegenpartei im Sinne einer Säkularisierung sogar der Kirche selbst durchgeführt. Dies wird insbesondere am Kampf der reformatorischen Partei gegen das Mönchtum sichtbar. Die ikonoklastische Haltung der Kaiser wäre demnach auch in dem Sinne zu verstehen, daß er aus ihrem Bestreben erwuchs, den Staatsapparat zu reorganisieren. Sie wollten den Einfluß des Klerus im öffentlichen Leben einschränken oder auf ein Minimum zurückschrauben, und sie gingen davon aus, daß dies nur durch eine Reduzierung der äußerlichen Formen des kirchlichen Kultes erreicht werden konnte. Es besteht kein Zweifel, daß sich Kaiser Leo III. für die Zentralisierung der Macht einsetzte und danach trachtete, die Kirche der staatlichen Gewalt zu unterstellen. Kaiser Konstantinos Kopronymos erklärte sich ausdrücklich zum "Kaiser und Priester" zugleich. Sicherlich stießen ähnliche Tendenzen auch auf Sympathie bei bestimmten Bischöfen, vor allem jenen, die sich später als Gegner der heiligen Ikonen erweisen sollten. Mithin kann das von 338 Bischöfen gefaßte Urteil auf dem "Konzil" des Jahres 754 schwerlich allein mit dem auf sie ausgeübten Einfluß der staatlichen Gewalt erklärt werden. Ein großer Teil des Episkopats erkannte Mißbräuche der Bilderverehrung (und verurteilte sie natürlich auch) und faßte dabei den von der weltlichen Macht ausgehenden Bildersturm gewissermaßen als Unterstützung, als "Erscheinung des Satans, wenn auch in Gestalt eines Engels" auf, wie einige es charakterisierten.¹ Die theologische Argumentation gegen die Bilderverehrung gründete sich hauptsächlich auf drei Kriterien:

- a) Den Bilderverehrern wurde Götzendienst vorgeworfen. Das "Bilderstreitkonzil" von 754 war der Auffassung, daß der Teufel den Götzendienst einführte, "indem er den Menschen die Verehrung von Gegenständen beibrachte und diese als Gott ebenbürtig ansehen ließ."²
- b) Der menschliche Verstand vermag nicht die Gottheit zu beschreiben und zu definieren. Dieser Gedanke, daß die Gottheit mit dem menschlichen Verstand nicht erfaßt werden kann, daß der Mensch nicht imstande ist, Gott zum Ausdruck zu bringen oder zu beschreiben, war ein aktueller Gedanke jener Zeit, der unter dem Einfluß der Schriften von Dionysios Areopagita Verbreitung fand.
- c) Der Bildersturm stützte sich auch auf die Lehre von der Menschwerdung Gottes. Nach den monophysitischen und monothelitischen Auseinandersetzungen war die Unteilbarkeit der in Jesus Christus vereinten göttlichen und menschlichen Natur anerkannt worden. Die Bilderstürmer argumen-

tierten folgendermaßen: Wenn nun die Ikone die Gottheit Christi verkörpern will, dann umfaßt sie eine begrenzte, "umschriebene" Gottheit: τὸ θεῖον περιγραπτόν, und dies ist Arianismus. Wenn man sich jedoch die Gottheit als mit dem Leibe verschmolzen vorstellt: τὸ θεῖον τῇ σαρκὶ συγχυθέν, dann verfällt man in die Häresie des Eutychios, d.h. den Monophysitismus. Wenn man schließlich auf den Ikonen nur die menschliche, von der Gottheit getrennte und abgesonderte Natur Christi darstellt, so ist dies Nestorianismus.

Als die einzig mögliche Ikone Christi sahen die Bilderstürmer daher die heilige Eucharistie an. Diese Ikone, so sagten sie, gab uns der Herr Selbst; außer ihr und über ihr kann und darf es nichts anderes geben. Die Ikonoklasten beriefen sich auf den Brief des Eusebios von Kaisereia an Konstantia Augusta, in dem sich Eusebios dahingehend äußerte, daß ein Christ nicht zurück, sondern nur nach vorne schauen dürfe. "Das historische Antlitz Jesu Christi, die Art und Weise Seiner Erniedrigung", sagte Eusebios, "ist bereits durch Seine göttliche Pracht übertroffen worden, in der Er jetzt verweilt. Diese Pracht kann man mit den Augen weder erfassen noch darstellen, sondern zu seiner Zeit wird es den wahren Christen gestattet werden, in diesen Ruhm des künftigen Zeitalters zu gelangen."³ Der prägende Einfluß des Origenismus auf Eusebios ist unverkennbar, wie auch G. Florovsky mit Recht auf die origenistische Tendenz dieses Briefes von Eusebios hinwies.

Mithin erkannten die Teilnehmer des "Konzils" von 754 weder die Ikonen der Allerheiligsten Gottesmutter noch der von Gott kanonisierten Heiligen an, weil sie der Auffassung waren, "wenn wir die Ikone Christi nicht brauchen, so haben wir auch keine Ikonen von Heiligen nötig". In dieser ganzen Argumentation der Bilderstürmer nimmt dabei offensichtlich ihr Haß gegen die hellenistische Kunst einen gewichtigen Platz ein. Unterstellt man, daß es sich bei den Bischöfen unter ihnen um ernsthafte und gottesfürchtige Persönlichkeiten handelt, so müssen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß ihr Kampf gegen die Ikonen womöglich der Angst vor einer Profanierung des Glaubens entsprang. Die sich über ein halbes Jahr hinziehenden Disputationen auf dem Konzil von 754 zeugen wohl davon, daß jene Bischöfe diese Fragen sehr ernst nahmen. Was die weitere gegen die Ikonen gerichtete Argumentation der Bilderstürmer betrifft, so gründete sie sich auf das in der Heiligen Schrift verankerte Bilderverbot sowie auf Aussagen von Heiligen Vätern. Später zeigte sich jedoch, daß es sich bei der "Berufung auf die Väter" eigentlich um eine Irreführung handelte, denn die von den Vätern übernommenen Zitate (in einem "Verzeichnis", d.h. in einem Sammelband) waren künstlich aus dem Zusammenhang mit deren übrigen Werken herausgerissen und damit ihr eigentlicher Sinn entstellt. Aus der Argumentationsweise der Beschlüsse dieses "Konzils" von 754 kann man deutlich auf den typisch östlichen

Charakter dieser Bewegung sowie ihrer Repräsentanten und Mitstreiter schliessen. Und zwar glitten sie von der praktischen Frage der Bilderverehrung in die Sphäre der Dogmatik ab. Sie brachten zwar das Dogma der Menschwerdung Gottes ins Gespräch, ignorierten jedoch die praktischen Fragestellungen vom Ursprung der Bilderverehrung, wie etwa die Frage vom Unterschied zwischen *λατρεία* und *τιμητικὴ προσκύνησις*. Für solche Fragen konnte man sich auch nicht mehr interessieren, weil auf der dogmatischen Ebene jegliche Möglichkeit der Bilderverehrung generell ausgeschlossen wurde. In der ablehnenden Haltung war man allerdings inkonsequent, da gleichzeitig beschlossen wurde, daß niemand das Recht habe, unter dem Vorwand der Ikonenbeseitigung aus der Kirche Gott geweihte Gegenstände mit Heiligenbildnissen zu entfernen. Das zeugt natürlich davon, daß die Beweggründe der zu den Bilderstürmern zählenden Bischöfe nicht nur von Haß bestimmt waren, denn sie bewiesen eine gewisse Ehrfurcht, die der Staatsgewalt fehlte.

Hinter der ganzen theologischen Argumentationsweise der Teilnehmer am Bilderstreitkonzil verbarg sich neben durchaus vernünftigen Überlegungen eine nicht zu unterschätzende Schwäche. So waren sie z.B. außerstande, das Recht auf die Verehrung von Bildern (oder Portraits) noch lebender Personen, wie etwa von Patriarchen oder Bischöfen, zu leugnen. Eine solche Verehrung setzte sich auch nach dem Tode dieser Personen fort und verwandelte sich in die Verehrung Verstorbener. Folgerichtig konnten sie auch das Recht auf die Verehrung von Bildern der Heiligen, die für den Glauben gestritten hatten und gestorben waren, nicht begründet ablehnen. Eine solche Anerkennung des Rechts auf Verehrung müßte schließlich ihren Höhepunkt in der Verehrung der Ikone des Heilandes Jesus Christus Selbst erreichen. Als die Bilderstürmer somit die Ausweglosigkeit ihrer Argumentation erkannten, waren sie gezwungen, ihre Auseinandersetzung aus einer anderen Perspektive in der Fragestellung zu führen, d.h. sie begannen bei der Ikone des Heilandes. Das Verbot ihrer Verehrung entsprang einer, zumindest nach ihrer Auffassung, dogmatischen Grundlage. Daraufhin negierten sie das Recht auf die Verehrung jeglicher Ikonen von Heiligen. Denn wenn sie das eine für unerlaubt hielten, dann war für sie das andere nicht nötig. Dabei kam gerade an dieser Stelle die Schwäche oder Inkonsequenz dieser und ähnlicher Argumente der Bilderstürmer zum Vorschein. Denn für die Ikonen von Heiligen traf jenes Argument von der Nichtbeschreibbarkeit und der Nichtdarstellbarkeit des göttlichen Wesens im Menschensohn, das die Grundlage für die Ablehnung der Verehrung der Christus-Ikone bildete, gerade nicht zu.

Der schwächste Punkt in der Argumentationsweise der Bilderstürmer lag in ihrem Zentrum: Wenn nicht einmal eine teilweise Abbildung des Menschensohnes möglich ist, dann muß auch jegliche Möglichkeit ausgeschlossen sein,

das Geheimnis der Gottes-Erkenntnis zum Ausdruck zu bringen. Wenn der Menschensohn nicht mit Farben beschrieben oder gemalt werden kann, dann ist das Geheimnis Seiner Gottmenschlichkeit auch nicht mit Worten darzustellen, denn auch Worte sind gewisse Eingrenzungen, Umschreibungen. Auf diese Weise müßten die Bilderstürmer auch jegliche Theologie verwerfen, ja sogar die Worte der Heiligen Schrift, denn auch sie sind nur schwache Symbole einer höheren, unfaßbaren Wahrheit. So schreibt A. Kartaschow mit Recht, daß "das Bilderstreitkonzil von 754 im Prinzip jegliches Wissen und jegliche Theologie sowie jegliches menschliche Wort als Ausdrucksmittel eines Dogmas verwarf." ⁴ Gerade in diesem Punkt wird der origenistische Charakter des Bilderstreits am deutlichsten sichtbar. Origenes betrachtete die ganze neutestamentliche Geschichte als Schatten und Symbole von etwas Zukünftigem. "Das historische Kreuz" Christi stellt für die Anhänger des Origenismus lediglich das Symbol von etwas Höherem dar. Nach Origenes' Meinung "können sich nur die einfachen Leute (simpliciores), die noch Kinder sind, mit dem 'somatischen' (körperlichen) Sinn der Heiligen Schrift zufriedengeben, der genauso nur einen 'Schatten des Mysteriums Christi' darstellte, wie das Alte Testament ein Schatten der zukünftigen guten Werke war." ⁵ Der Lehre des Origenes zufolge ist das Evangelium bloß ein Schatten und Symbol. Folglich muß das Neue Testament auf die gleiche Weise wie das Alte Testament interpretiert werden, d.h. auch das Neue Testament stellt bloß eine Prophezeiung eines höheren Geheimnisses dar, das in der Zukunft offenbar wird. Deshalb kommt G. Florovsky mit Recht zu dem Schluß, "daß hinter der Verteidigung der heiligen Ikonen von seiten der Orthodoxie in gewisser Hinsicht indirekt der Sieg über die Lehre des Origenismus bzw. dessen Ablehnung sowie ein neuer Akt in der Geschichte der Auseinandersetzungen um den Origenismus steht." ⁶

Im Gegensatz zur Ablehnung und zur Verwerfung religiöser Kunst durch das Bilderstreitkonzil von 754 gaben die Väter des Siebten Ökumenischen Konzils von 787 Wissenschaft und Kultur ihren Segen. Sie beriefen sich dabei darauf, daß "Gott der Herr Selbst im Alten Testament die Kunst weihte und segnete, da Er dem Bezaleel gebot, alles Notwendige für die Ausschmückung der Bundeslade vorzubereiten und zu schaffen." ⁷ Was nun das Hauptargument der Bilderstürmer anbelangt, so sagten die Väter des Siebten Ökumenischen Konzils von der Heiligen Eucharistie als der einzig möglichen Ikone des Herrn Jesus Christus:

Kein einziger der Apostel und Evangelisten bezeichnete jemals das unblutige Opfer (d.h. die Eucharistie) als Bild des Leibes Christi. Wenn nun bestimmte Kirchenväter, wie Basilios der Große und Eustathios von Antiochien, Brot und Wein im unblutigen Opfer "Stellvertretende" - ἄντίτυπα - nannten, so galt das für sie nur bis zum Moment ihrer

Verwandlung in das wahrhaftige Blut und den Leib des Herrn. Die Lehre der Bilderstürmer lief demnach in Wirklichkeit auf die Ablehnung und Leugnung der Verwandlung der Heiligen Gaben hinaus.⁸

Das Siebte Ökumenische Konzil grenzte ebenfalls die Art und Weise der Bilderverehrung ein. Die Christen sollen nicht nur die Ikonen küssen, sondern sich auch vor ihnen verneigen - προσκύνησις. Indessen darf den Ikonen kein Dienst erwiesen werden - λατρεία, der ausschließlich der göttlichen Natur zukommt. Weil die Verneigung als Ausdruck der Verehrung aufzufassen ist, können wir uns nicht nur vor Gott, sondern auch vor anderen verneigen, dienen können wir jedoch niemandem außer Gott.

In den Akten (Oros) des Siebten Ökumenischen Konzils von 787 wurden folgende Grundsätze definiert:

1. Die Bilderverehrung liegt in der kirchlichen Tradition begründet;
2. unbestreitbares Vorbild der Bilderverehrung ist die Verehrung des heiligen und lebenspendenden Kreuzes;
3. Orte, wo Ikonen angebracht und gemalt werden dürfen, sind Kirchen, kirchliche Gebäude, Wände, Häuser und öffentliche Plätze;
4. Material, aus dem Ikonen hergestellt werden, sind Mosaiksteine, Farben, Holz und alles andere, was diesem Zwecke dient;
5. darzustellende Personen sind der Herr Jesus Christus, die Gottesmutter sowie die heiligen Engel und Heilige;
6. der Sinn der Bilderverehrung liegt darin, daß die häufige Betrachtung und Verneigung vor heiligen Ikonen die Gläubigen zum Nachdenken über und zur Nachahmung von Taten der Urbilder (Originale) und zur Liebe ihnen gegenüber anregen sollen;
7. als dogmatische Norm der Verehrung gilt τιμητικὴ προσκύνησις (ehrfürchtige Verneigung);
8. von seiten der Kirche werden Sanktionen gegen jene erhoben, die sich nicht an die Überlieferung und Tradition der Kirche halten, und zwar durch die Laisierung von Bischöfen und Klerikern sowie durch den Ausschluß von Mönchen und Laien aus der Kirche.

Der Historiker Florovsky betont, daß der Bilderstreit keine ausnahmslose Ablehnung jeglicher Kunst bedeutete.⁹ Das Mißverhältnis zwischen den historischen Bildnissen einerseits und dem die Heiligen umgebenden Ruhm andererseits war für die Teilnehmer der ikonoklastischen Pseudokonzile von 754 und 815 schwer zu verstehen. Sie hielten die Abbildung von Heiligen, die bereits in ihrem Ruhm erstrahlen, für deren irdische Wiederkunft. Indessen sollte eine rechtmäßige und echte Ikone so, wie sie in jener Zeit verbreitet und angesehen wurde, etwas anderes und Höheres verkörpern als ein gewöhnliches Symbol. Eine Ikone sollte eine echte und genaue Darstellung gewährleisten, sie sollte ein historisches Ab-

bild sein. Daher ist die Stabilität der ikonographischen Typen im Osten noch eine Folge jener Forderungen, die die Bilderstürmer nicht akzeptieren konnten. In der Ikonographie gibt es keinen Platz für künstlerische "Phantasie", es gibt keinen Platz für Symbolisierungen, sondern nur für bestätigte und bezeugte Objekte. Davon ist klar die Rede im 82. Kanon des Trullanischen Konzils (691-692), der die symbolische Abbildung von Jesus Christus als Lamm verbietet. Aber gerade unter diesem Punkt verbarg sich die Hauptschwierigkeit für die Bilderstürmer, und an ihm kann man die origenistische Wurzel in der Argumentationsweise der Bilderstürmer leicht erkennen.

Für ihre ablehnende Haltung den Ikonen gegenüber fanden die Bilderstürmer eine ganze Reihe verschiedener Gründe. Sonst hätte das "Konzil" von 754 nicht so lange gedauert. Sicherlich machten sie sich die Entscheidung zum Verbot der heiligen Ikonen nicht leicht, sondern ihr Beschluß gründete auf den Zweifeln seitens der Konzilteilnehmer selbst. Das wird auch daran sichtbar, daß sie selbst eine mit dem Bildersturm gerechtfertigte Beseitigung von mit Bildern versehenen kirchlichen Gegenständen untersagten. Die Aufrichtigkeit der theologisch begründeten Zweifel der Bilderstürmer kann auch aus der Tatsache abgeleitet werden, daß alle ehemaligen Bilderstürmer seitens des Siebten Ökumenischen Konzils wieder in die kirchliche Gemeinschaft aufgenommen wurden. Florovsky ist der Auffassung, daß der Bilderstreit einen inneren Zwiespalt der "hellenistischen Christenheit" darstellte.¹⁰

"Zwei Hellenismen" waren aufeinandergetroffen: Dabei war es hauptsächlich eine Auseinandersetzung zwischen Symbolismus und Geschichte. "Die Bilderstürmer vertraten in dieser Auseinandersetzung die nicht reformierte und kompromißlose hellenistische Position der origenistischen und platonistischen Richtung."¹¹ Florovsky fügt noch hinzu, daß dieser ganze Streit nur aus der Perspektive "einer jahrhundertelangen Abrechnung zwischen dem Christentum und dem Hellenismus verstanden werden kann. Beide Seiten waren von hellenistischem Geist getragen. Dabei wurde die Auseinandersetzung zwischen einem christlichen Hellenismus und einem hellenisierten Christentum ausgetragen bzw. zwischen der Orthodoxie und dem Synkretismus."¹²

Wie von einigen Seiten bereits bemerkt wurde, verkörperte der Bilderstreit wiederum eine christologische Häresie.

Die Orthodoxe Kirche gab zur ikonoklastischen Häresie durch ihre Kirchenväter jener Zeit sowie mit dem Siebten Ökumenischen Konzil von 787 ihre Antwort, indem sie durch diese ihren traditionellen Glauben an die Wahrhaftigkeit der Fleisch- und Menschwerdung des Gottessohnes bekannte. Durch seine Fleischwerdung wurde Er darstellbar, eben um den Menschen - die Ikone (d.h. das Abbild, M.A.) Gottes - seinem göttlichen Urbild zurückzugeben.¹³

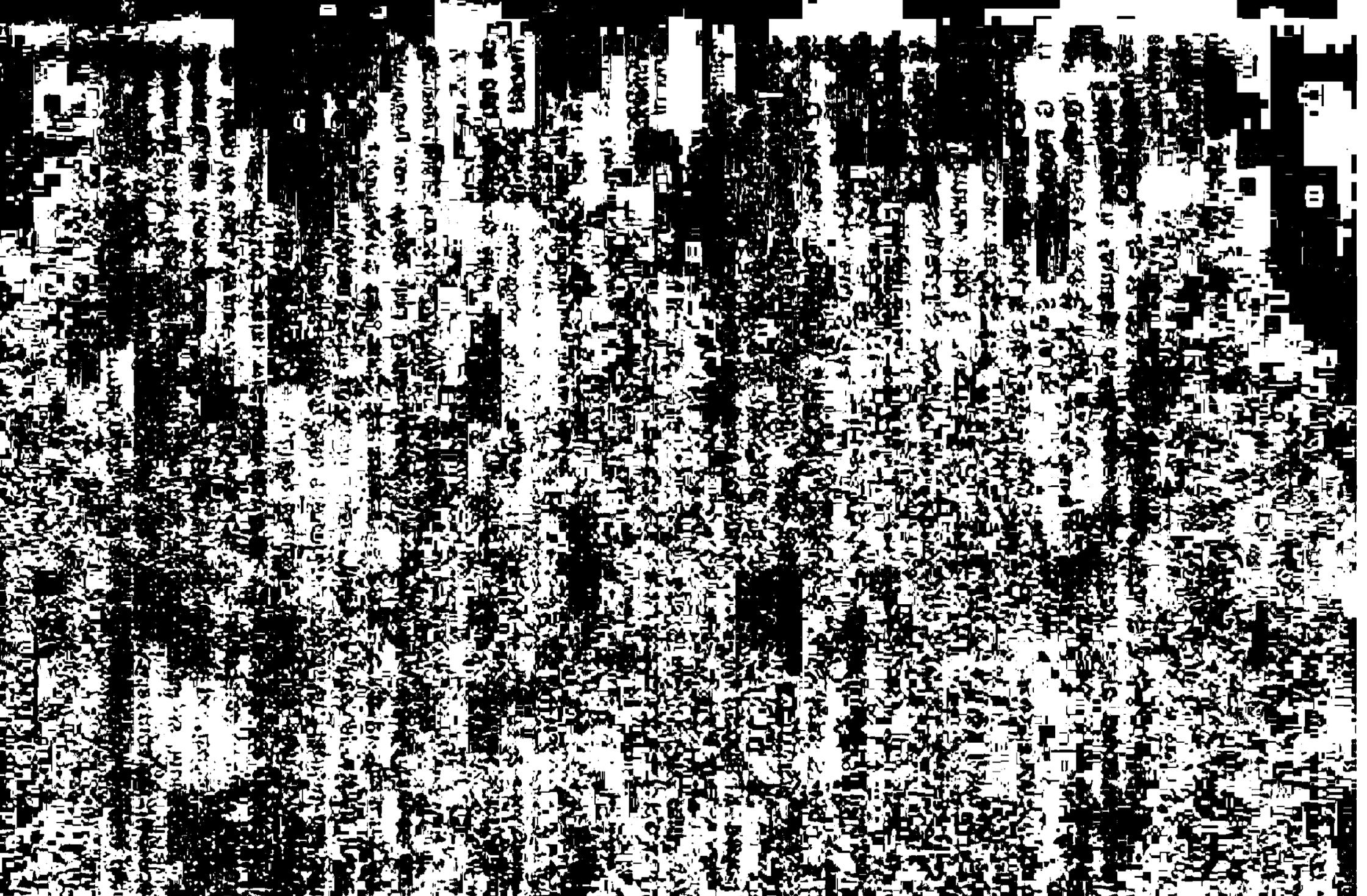
Bis zum heutigen Tag sind immer noch nicht alle Argumente und Gründe des Bilderstreits geklärt. Da die Staatsgewalt die zum Ikonoklasmus tendierende Stimmung eines Teils des östlichen Episkopats ausnutzte, ist es heute ziemlich schwierig, die theologische Seite des Bilderstreits von der politischen zu trennen. Wenn wir auch versuchen, die Gründe, die zum Bilderstreit führten, teilweise zu verstehen, und wenn wir auch von der Aufrichtigkeit der theologisch begründeten Zweifel der ikonoklastischen Bischöfe überzeugt sein können, so sind wir doch außerstande, sie von dem schweren Vorwurf der Häresie, die den Frieden der Orthodoxen Kirche so nachhaltig erschütterte, freizusprechen. In die Zeit des Bildersturms fällt auch der schwerwiegende Schritt in Richtung der Trennung von West- und Ostkirche, doch dieses Thema würde bereits den Rahmen dieser kurzen Abhandlung sprengen.

Übersetzung eines unter dem Titel "ikonoborstvo i Sedmi Vaseljenski Sabor" in der Zeitschrift Bogoslovije, Jg. 20 (35), Heft 1-2, Belgrad 1976, S. 79-92 erschienenen Aufsatzes.

Aus dem Serbischen von Andreas Müller

Anmerkungen

- 1 V. V. Bolotov, Lekcii po istorii drevnej cerkvi IV (Istorija v period Vselenskich Soborov). Petrograd 1918. S. 507.
- 2 A. V. Kartašev, Vselenske Sobory. Paris 1963. S. 702.
- 3 G. Florovsky, Christianity and Culture II. Belmont, Mass. 1974. S. 109.
- 4 A. V. Kartašev, aaO. S. 744.
- 5 G. Florovsky, aaO. S. 111.
- 6 G. Florovsky, ebd. S. 110.
- 7 A. V. Kartašev, aaO. S. 743.
- 8 A. V. Kartašev, ebd. S. 744.
- 9 G. Florovsky, aaO. S. 115.
- 10 G. Florovsky, ebd. S. 118.
- 11 G. Florovsky, ebd. S. 119.
- 12 G. Florovsky, ebd. S. 119.
- 13 Ieronomach Atanasije Jevtić, Vaseljenski Sabori i živo predanje Crkve. Bogoslovije. Jg. 17 (32). Heft 1-2. Beograd 1973. S. 73.



Nikolai Artemoff

DIE LITURGISCHE FUNKTION DER IKONOSTASE

*Das Menschengeschlecht auf Erden ist nichts anderes
als die prächtigste Ikonostase Gottes. ¹
(Archimandrit Justin Popović)*

In seiner Dogmatik schreibt Archimandrit Justin Popović, der von vielen in der orthodoxen Welt als "Kirchenvater des 20. Jahrhunderts" verehrt wird, folgende Sätze nieder:

Zu welchem Zweck erschuf Gott die Welt? Damit sie Tempel Gottes sei. Und das Leben in ihr? - Damit Gottesdienst sei. Und die Menschen darin? - Damit sie Gottesdiener seien. ²

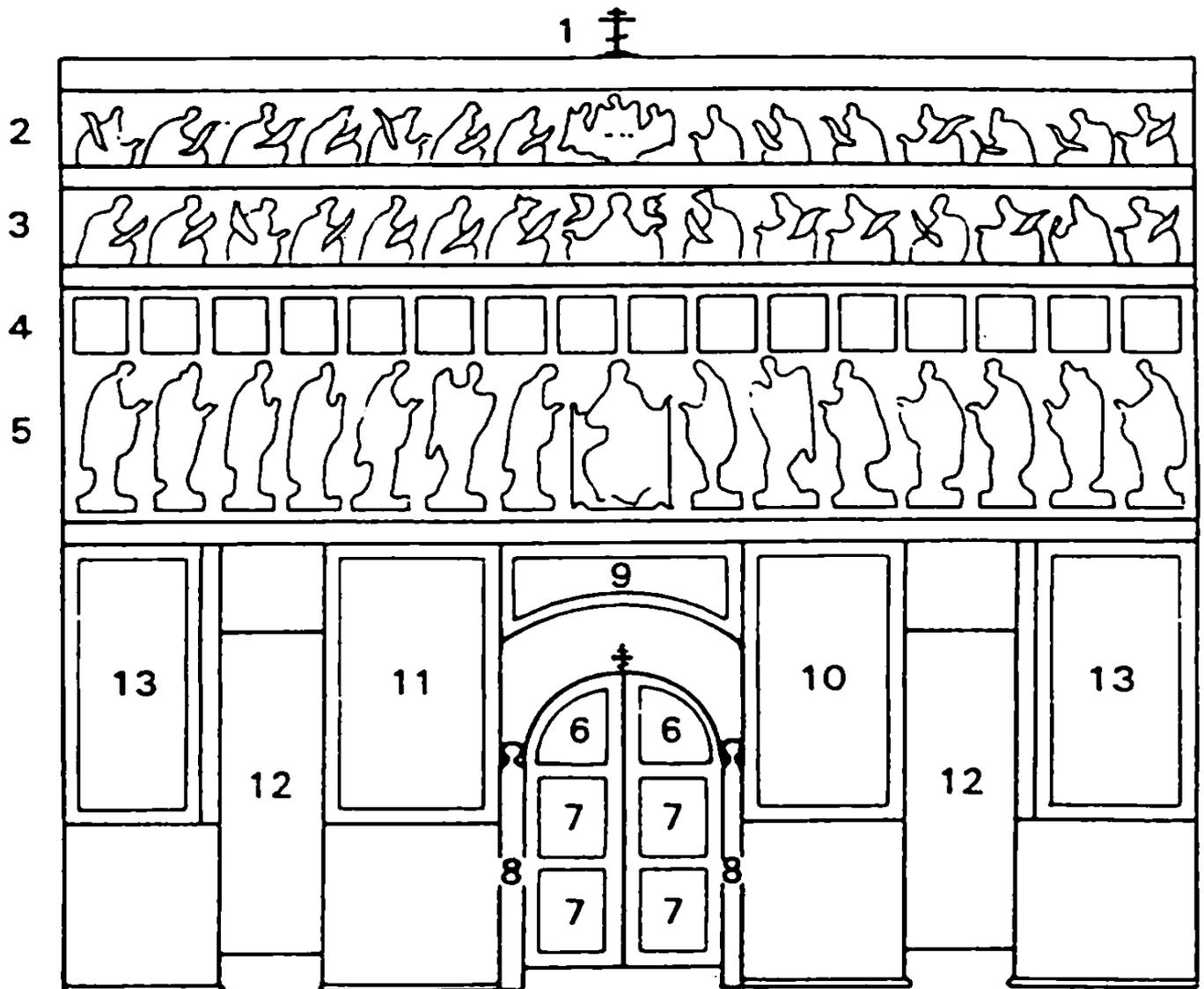
Zur Wiederherstellung dieser Ordnung kam der Gottmensch Jesus Christus in die Welt. Die Kategorien der Zeit und des Raumes sind deshalb ebenso Bestandteile der Kirche als gottmenschlichem Leib wie die Ewigkeit und Überzeitlichkeit - so führt Vater Justin weiter aus.³ Wenn nun die Welt Tempel Gottes ist, dann sind die Menschen - die Ikonostase!

★

Die Ikonostase ist heute ein Hauptmerkmal des orthodoxen Kirchenbaus (s. Abb.). Sie entwickelte sich in dieser Form aus den niedrigen Altarschranken (Bemaschranken), die das Allerheiligste vom Kirchenschiff trennten. In seiner Kirchengeschichte beschreibt Eusebios diese Trennwand als "hölzernes Gitterwerk (...) in erlesener Feinarbeit ausgeführt, ein wunderbarer Anblick für alle, die es sehen." Ihre Funktion gibt er folgendermaßen an: "(...) damit die Menge ihn (diesen Teil, d.h. den Altarraum) nicht betrete." ⁴ Dieses Zeugnis aus dem 4. Jahrhundert ist keineswegs das einzige. ⁵

Als niedrige Wand, als Balustrade bis auf Brusthöhe, als Säulenreihe mit Architrav - die Vorform der Ikonostase gewährleistet stets die Unzugänglichkeit des Altarraums. In der Mitte allerdings ist der Eingang zum Allerheiligsten: die "Königspforte". Durch diese haben auch geweihte Personen nur im Vollzug der liturgischen Handlung Zutritt, und zwar nur in bestimmten Augenblicken. ⁶

Schema einer russischen Ikonostase



- | | |
|---|--|
| 1 Kreuz | 7 Die vier Evangelisten auf der Königspforte |
| 2 Patriarchen mit der Paternitas in der Mitte | 8 Die Heiligen Väter Liturgisten auf den Säulen der Türen |
| 3 Propheten mit Platythera in der Mitte | 9 Das letzte Abendmahl oberhalb der Königspforte |
| 4 Ikonen der liturgischen Festtage in der Reihenfolge des Jahres | 10 Christus bzw. Kirchenikone mit dem Patron oder dem Ereignis, dem die Kirche geweiht ist |
| 5 Tschin. Engel, Apostel, Heilige Väter, Großmartyrer, lokale Heilige, Klostergründer | 11 Gottesmutter |
| 6 Verkündigung auf dem oberen Teil der Königspforte | 12 Erzengel |
| | 13 Andere Ikonen von lokaler Bedeutung |

Auf der Innenseite des Altarraums, hinter den Säulen der Königspforte, befindet sich von alters her ein Vorhang, der an einem bestimmten Moment der Liturgie das Geschehen im Altarraum dem Blick der Gläubigen im Kirchenschiff entzieht. (Wenn kein Gottesdienst ist, bleibt der Vorhang geschlossen.) ⁷

Zwei Jahrhunderte nach Eusebios heißt es im Preisgedicht von Paulos Silentiarios von 562 zur Erneuerung der Sophienkirche unter Justinian:

die Säulen selbst hat er völlig umhüllt mit dem Schmuck des Silbergewandes... Es öffnen die Schranken durch drei Pforten den Pfad den Priestern; aber der Meister bildete kundiger Hand die Türen nur klein auf den Seiten.⁸

Die beiden Nebentüren (nördlich und südlich) sind für die niedrigeren Ränge der Priesterschaft, Diakone und Subdiakone bestimmt. Sie unterstreichen durch ihre untergeordnete Bedeutung eigentlich das Zentrum - die Königspforte - in ihrer herausragenden liturgischen Bedeutung. So wird auch die Rolle des Bischofs in der Liturgie deutlich: Niemals tritt er durch die Seiteneingänge - er ist der vollendete Liturg.

Das Bischofsamt⁹ ist so unauflöslich mit der Eucharistie verbunden, daß man sagen muß: Dieses Amt hat überhaupt keine Vollmachten, außer denen, die sich vom Sakrament der Eucharistie, um die sich die Kirche versammelt, herleiten. Diese sakramental-liturgische Funktion ist einzige Quelle der bischöflichen Vollmachten. Haupt und Zentrum der Kirche ist Christus in jeder Eucharistie. Christus ist der wahre Liturg und der Dargebrachte. Seine Fülle und Wahrheit wird in der Eucharistie manifestiert, die keine Nachahmung auf Erden hat, sondern in der Trinität (auf dem überhimmlischen Altar) und auf Erden (wo immer die Ortskirche versammelt ist) die gleiche ist, je in ihrer Form. Von daher gibt es in der einen Kirche Christi keinerlei "Parallelisierung" oder "Stelvertretung" in bezug auf eine "himmlische Kirche", sondern nur die Offenbarung der einen Person Christi, des Gottmenschen, Seines gottmenschlichen Lebens als liturgisch-eucharistischer Fülle. Die Fülle ist innertrinitarisch, sie ist der dreipersönliche Gott.

Die trinitarische Realität in der Fleischwerdung des Logos, welche die Ikonmalerei überhaupt ermöglicht, schafft auch das Bischofsamt, alle Ämter in der Kirche, den Stand der "königlichen Priesterschaft", d.h. des gesamten Kirchenvolkes als eines "zu eigen erworbenen Volkes", vormals eines "Nichtvolkes" und nunmehr eines "Gottesvolkes" durch das Erbarmen und die Berufung "in Sein wunderbares Licht" (1 Petr 2,9-10). Das "wunderbare Licht" ist die Selbst-Offenbarung der Dreieinigkeit des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes. Auch die "liturgische Funktion" der Ikonostase ist die Offenbarung, ebenso wie die des Bischofs. Bischof und Ikonostase wirken zusammen, Priester, Diakone, Altardiener, Chöre und das gesamte Gottesvolk stellen das Zusammenwirken in der Fülle der Trinität dar. Aber diese Fülle ist in jeder

Ortskirche, die die Eucharistie feiert, und deshalb kann die Darstellung nicht als "Abbild" im Sinne einer Parallelisierung verstanden werden. Es wird nicht das Paradigma einer anderen "zentraleren" Ortskirche nachgeahmt, auch nicht das Paradigma einer "höheren" Liturgie vor dem Gottesthron nachvollzogen auf Erden. Vielmehr verwirklicht sich die Eucharistie Christi in der Versammlung als untrennbare Einheit und Fülle.

★

Paradoxerweise hat die Ikonostase als *Trennwand* mitten in dieser Versammlung ihren Platz. Die Frage nach der Funktion der Ikonostase ähnelt dem gnoseologischen Problem: Für die Erkenntnis ist die Subjekt-Objekt-Trennung so unabdingbar wie die Einheit. Über eine Dialektik der Begriffe hinaus ist hier jedoch das personale Moment entscheidend, auf das in der Philosophie unseres Jahrhunderts das "dialogische Denken" mit der Ich-Du-Wir-Beziehung hinzuweisen sucht.¹⁰ Besonders deutlich wird dieser gnoseologische und zugleich personale Aspekt der Ikonostase, wenn der Priester und Neomärtyrer Pawel Florenskij schreibt: "Die Begrenzung des Altars ist notwendig, damit er uns nicht zu einem Nichts werde: (ohne die Ikonostase wäre der Altar für uns) als Noumenon nicht existent."¹¹ "Die Ikonostase, das sind die Heiligen selbst,"¹² - sichtbare Zeugen des Unsichtbaren, mit Christus als Haupt, Der Fleisch angenommen hat. "Sie leben mit uns und sind der Kommunikation (obščenie, Gemeinschaft) zugänglich, sogar zugänglicher als wir selbst (...)."¹³

Die Frage nach der Ikonostase ist verwurzelt in der Frage nach dem *Heiligtum* - dem absolut Unergründlichen, Unzugänglichen -, aber auch seiner Erkenntnis. "Attingitur inattingibile inattingibiliter" - dieses Wort des Nicolaus Cusanus schickt S. L. Frank, ein russischer Vertreter des "dialogischen Denkens", seinem Werk "Das Unergründliche" voraus, dessen dritter Teil über "Das absolut Unergründliche: das 'Heiligtum' oder die 'Gottheit'" handelt. Für diesen Teil wählt Frank als Epigraph ein Wort des Areopagiten: "Die göttlichste Erkenntnis Gottes ist die, welche durch das Nichterkennen erkennen läßt."¹⁴ Nach Dionysios wird der unschaubare und unerkennbare, unzugängliche Gott, der über dem Schauen und Erkennen steht, erkannt auf unerkennbare Weise durch Nicht-Schauen und Nicht-Erkennen; dies ist ein Grundgedanke seiner mystischen Theologie.¹⁵ Er tritt uns auch in der asketischen Literatur der Heiligen Väter entgegen,¹⁶ so zum Beispiel beim heiligen Johannes Klimakos, und zwar im Zusammenhang mit der Freude über das Wiedersehen und der Trauer über die Trennung als Bestandteilen der Erkenntnis allgemein, bezogen auf die Gotteserkenntnis. Deshalb findet sich im Kapitel über das Weinen der Satz, daß der Abgrund der Tränen die Tröstung schaut und die Reinigung des Herzens die Erleuchtung empfängt. Die

Erleuchtung aber sei eine unaussprechliche Wirkung (ἐνέργεια), die "auf unerkennbare Weise erkannt, und auf unschaubare Weise geschaut wird." ¹⁷

Vor einer falschen Einschätzung der Rolle des Bildes in der Orthodoxie (sei es der Ikone oder der Ikonostase als eines Ganzen) muß man sich hüten. Deshalb sei daran erinnert, daß beim Jesus-Gebet jegliche bildhafte Vorstellung aus dem Bewußtsein verbannt wird (dies im Unterschied zu gewissen Meditationsformen). Das Hängen an Bildern oder sonstigen Gedankeninhalten ist für den Beter des Jesus-Gebets ein gefährlicher Irrweg. Dies scheint zunächst dem Gebrauch von Ikonen und erst recht einer Bilderwand mitten im Raum für den Gottesdienst zu widersprechen. Aber das rechte Schauen auf den wahren, lebendigen Gott im eucharistischen Lebensvollzug (in dem die Ikonostase ebenso wie das Jesus-Gebet ihren Platz haben) hebt die Spannung dieser Polarität auf. Das Jesus-Gebet ist mit der Eucharistie konzentrisch. Es fließt nur im Strom des eucharistisch-sakramentalen Lebens und ist daher ebensowenig von der Liturgie zu lösen, wie die Eucharistie von der inneren Gottesschau, die Jesus-Gebet heißt. ¹⁸

Soweit die philosophischen und theologischen Implikationen des Themas. Sie reichen auch in das Gebiet der Asketik hinein.

★

Wenn nun im Vollzug der liturgischen Handlung nur geweihte Personen zur Erfüllung ihres Dienstes in einer ganz besonderen Weise Zutritt zum Altarraum haben, dann geschieht dies, weil der liturgische Vollzug als Ganzes eine *Offenbarung* ist und der Dienst *Anteilnahme* an einer Offenbarung. Die Altarschranken, die anscheinend den Ort der Offenbarung räumlich unzugänglich machen, verschließen ihn nicht der Erkenntnis. Vielmehr öffnet sich der Altarraum dem Blick in ganz besonderer Weise. Während der Liturgie bildet sich - so weit über das Schauen hinaus - ein Raum, der der Eigenheit des Heiligtums entspricht. Man kann sagen: Die Ikonostase gestaltet, ordnet den Raum der Erkenntnis, den Ort der Offenbarung.

Die symbolischen Zuordnungen für die Zweiteilung des Kirchenraums sind deshalb so mannigfaltig, zum Beispiel in der "Göttlichen Mystagogie" des heiligen Symeon von Thessaloniki, wo diese Zweiteilung bezogen wird auf

- Christus als Gott und Mensch,

und von hier aus auf

- das Unsichtbare und das Sichtbare
- den Menschen als Seele und Leib
- den Kosmos, wiederum als unsichtbaren und sichtbaren,
- den unsichtbaren Kosmos, als himmlischen und überhimmlischen,

- den sichtbaren Kosmos, als Erde und Himmel,
- nicht zuletzt "das Mysterium der Trinität":

"Sie ist dem Wesen nach unzugänglich, wird aber durch ihre Vorsehung und ihre Krafterweise erkannt." ¹⁹

Auffällig ist hier die Rede von Einheiten, denn Christus ist Gottmensch - beide Naturen sind untrennbar vereint in der Person des Erlösers; in Seinem Gebet, das uns vereint mit Ihm, dem "Vaterunser", erscheint der Wille Gottes als Einheit von Himmel und Erde und (fügen wir das Glaubensbekenntnis hinzu) "alles Sichtbaren und Unsichtbaren". Das zentrale christliche Mysterium, die Auferstehung, offenbart uns den Menschen als Einheit von Leib und Seele. Und schließlich: Durch die Menschwerdung des Logos (natürlich Geburt, Leben unter den Menschen, Tod, Auferstehung, Auffahrt in die Himmel, Sitzen zur Rechten des Vaters, Wiederkehr in Herrlichkeit inbegriffen) wird das Mysterium der Trinität durch den unzugänglichen und unergründlichen wahren Gott offenbart. Dieses Mysterium wird erkannt in den trinitarischen, ungeschaffenen Energien (den Krafterweisen, von denen der heilige Symeon von Thessaloniki spricht), aber auf unergründliche Weise, weil Er Selbst - der Unergründliche - Sich als drei-persönlich durch die Fleischwerdung, durch die Person Christi mitteilt. ²⁰ Das Johannesevangelium nennt dies die "Exegese" (Joh 1,18), ein Wort, dem letztlich die räumliche Bedeutung des Hinausführens zugrundeliegt im Verb $\xi\xi\acute{\alpha}\gamma\omega$. Wenn aber der heilige Apostel Johannes sagt: "Der eingeborene Sohn, der an der Brust des Vaters ruht, Er hat Kunde gebracht" ($\acute{\epsilon}\xi\eta\gamma\eta\sigma\alpha\tau\omicron$), so wird damit nicht der erste Teil des Verses außer Kraft gesetzt, in dem es heißt: "Gott hat niemand jemals gesehen" (Joh 1,18). Vielmehr geht es um die Selbstmitteilung Gottes in der Gemeinschaft, und zwar zunächst in der Gemeinschaft der drei göttlichen Personen, dann aber, durch die Gemeinschaft der Menschen mit dem Sohn Gottes, in gleicher unergründlicher Weise auch mit den Söhnen, die Christus sich "nicht schämt Brüder zu nennen" (Hebr 2,11), obschon Er der einzige Hohepriester ist (Hebr 4,15-5,10 u. 7,24-10,14) - also in der Communio, der $\kappa\omicron\iota\nu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$, in die Christus einführt.

Wenn die Ikonostase nicht in Übereinstimmung mit den Grundgegebenheiten des liturgischen Raums stünde, dann wäre sie ein störendes - sichtbehinderndes - Element. W. W. Bytschkow schreibt in seinem Buch über die byzantinische Ästhetik:

Der Raum (im weiteren Sinne, einschließlich der Zeit) wird in der byzantinischen Kunst zu einer besonderen sinngebenden Struktur. In der Architektur ist dies mit einer angespannten Aufmerksamkeit für den Innenraum verbunden; der innere Raum der Kirche wird, erstmals in Byzanz, zum hauptsächlich bedeutungstragenden Zentrum der Architektur, zum "Träger von Ideen". Systematisch arbeiteten die byzantinischen Bauleute am

Problem der Schaffung einer komplizierten, ganzheitlichen und ausdrucks-vollen Innengestaltung, denn der Kirchen-Raum war Bild und "Realisie-rung" des "Über-Raums" zugleich, er sollte das Unumfaßbare fassen, den gesamten - durch Vernunft zu ergründenden und unergründlichen - Kosmos, und gleichzeitig den Menschen nahe sein (...).²¹

Das, was Bytschkow hier "Kosmos" nennt, darf nicht beschränkt sein auf die göttliche Schöpfungsordnung. Vielmehr ist es richtig, wenn man darüber hinaus auf die Heilsordnung (οἰκονομία, slav. domostroitel'stvo) blickt - mit dem Zentrum der Menschwerdung des Logos und der Offenbarung des dreipersönli-chen Gottes, nicht nur auf die Schöpfung also oder den Schöpfungsakt als eine Funktion des unergründlichen Schöpfers, wie in Genesis 1,1, sondern vorrangig auf die Selbst-Offenbarung des Schöpfers in Seinen ungeschaffenen trinitari-schen Energien, durch die Er Sich als persönlicher und lebendiger Gott zeigt, wie das Johannesevangelium im ersten Kapitel ausführt.

Demgemäß ist die Ikonostase als Ordnungselement, mehr noch: als Heils-ordnungselement, eine der unzähligen Theophanien im kosmisch- liturgischen Geschehen. Sie offenbart den wahren Gott in drei Personen. Das ist ihre ureigen-ste "Funktion" (wenn man so sagen darf), natürlich nie getrennt vom liturgischen Geschehen.

Hier - inmitten des Heilsgeschehens der kosmischen Liturgie - erschließt die Ikonostase dem Menschen das innertrinitarische Leben des personalen dreifaltigen Gottes, das ewige Leben.

Das aber ist das ewige Leben, daß sie Dich, den allein wahren Gott, erken-nen, und Den Du gesandt hast, Jesus Christus. Ich habe Dich verherrlicht auf Erden (...) Jetzt verherrliche Du Mich, Vater, bei Dir Selbst mit der Herrlichkeit, die Ich, ehe die Welt war, bei Dir hatte. (Joh 17,3-5)

Die Ikonostase ist im liturgischen Geschehen nichts anderes als der lebendige, räumliche Ausdruck des gesamten hohepriesterlichen Gebets zusammen mit der vorangehenden Abschiedsrede des Herrn. Letztere umfaßt Trauer und Freu-de, Trennung von den Jüngern und Herrlichkeit Gottes. In einem sehr ähnlichen Zusammenhang steht das bereits zitierte Wort des heiligen Johannes Klimakos. In der Abschiedsrede Jesu Christi ist die Rede davon, daß die Jünger den Herrn nicht mehr sehen werden und dann doch wieder sehen werden, sowie - bildhaft - von Geburtswehen und der Freude über den neugeborenen Menschen (Joh 16,16-22). Sind die Worte des Herrn *nur* die Beschreibung der konkreten Situa-tion zur Zeit der Abschiedsrede? Keineswegs nur das, denn weit über die kon-krete Situation hinaus sind es "Worte des ewigen Lebens", d.h. Offenbarungen des innertrinitarischen Lebens: der Liebe, mit der der Vater den Sohn geliebt hat "vor der Grundlegung der Welt" (Joh 17,24). Ziel dieser Offenbarung ist die Einführung der Jünger - und nicht nur der Jünger, sondern auch derer, die

"durch ihr Wort an Mich glauben werden"(Joh 17,20) - in das innertrinitarische Leben: "damit die Liebe, mit der Du Mich geliebt hast, in ihnen sei und Ich in ihnen", wie der Herr am Ende des hohepriesterlichen Gebets verkündet (Joh 17,26). Das Wort der Apostel ist nicht ein anderes, als diese "Worte des ewigen Lebens". Es heißt ja in der Abschiedsrede, daß der Heilige Geist, "der vom Vater ausgeht,(...) Zeugnis ablegen" wird und von daher auch die Heiligen Apostel "Zeugnis ablegen werden" (Joh 15,26).²²

Die Ikonostase ist als kirchlich-liturgisches Ordnungselement letztlich ein lebendiger Bestandteil dieses Zeugnisses. Sie ist - um es zu wiederholen - in der einen, ewigen und göttlichen Liturgie der räumliche Ausdruck des hohepriesterlichen Gebets Jesu Christi. Damit aber wird deutlich, daß man hier nur sehr bedingt das Wort "Funktion" verwenden kann. Nicht um Trennwände und deren Funktionen bei - wie auch immer gearteten - Ritualen geht es. Es geht um die Einordnung der Ikonostase in den Raum der Orthodoxie.

★

Die Ikonostase hat in der göttlichen Liturgie eine offenbarende "Funktion", daher ist sie ein Element der Orthodoxie. Diese $\delta\rho\theta\eta\ \delta\acute{o}\xi\alpha$ ist aber nicht in erster Linie gemäß ihrer altgriechischen, hellenistischen Ableitung als rechte bzw. unfehlbare Ansicht, Meinung oder Lehre zu verstehen, sondern gemäß dem biblischen Kontext als *rechte Offenbarung*, als Fülle der Selbst- Offenbarung Gottes.²³ Die siebenzig Übersetzer des Alten Testaments ins Griechische übertrugen nämlich durch das Wort "doxa" das hebräische "kabōd". Dieses Wort verwendet die Bibel nicht nur in bezug auf Ehre, Ruhm, Herrlichkeit, Pracht auf Erden, sondern auch in bezug auf die Anbetung des wahren Gottes, die Verehrung, den Lobpreis; weiterhin in bezug auf "die göttliche Herrlichkeit, die sich in der Schöpfung oder in Seinen Taten offenbart".²⁴ Nun, dies könnte noch gewissermaßen zur "Techno-logie" der Gottesmacht gezählt werden, sozusagen zu den "Funktionen" in einem äußeren, unpersönlichen Sinne. Viele Menschen begnügen sich heute damit, eine solche abstrakte Schöpferkraft anzuerkennen. Aber das Wort "Herrlichkeit und Ehre" drängt weiter, und die Bibel wäre nicht das Buch der Offenbarung, der Ent-hüllung, wenn sie nicht den personalen Schöpfergott verkündete. Daher steht "kabōd" auch für die Selbst-Offenbarung des lebendigen Gottes, in der Wolke der Herrlichkeit. In Ex 33,22 eignet sich Gott diese Herrlichkeit Selbst an, indem Er sagt: Meine Herrlichkeit. Beim Versprechen, Manna (man bedenke den eucharistischen Bezug) zu senden (Ex 16,10), am Sinai (Ex 24,16) und später auf dem Sinai (Ex 33,18-22), im Tempel des Moses (Ex 40,43) und später des Salomo (1 Kön 8,10), begegnen wir dieser Offenbarungsform des lebendigen Gottes, dessen Namen Moses aus dem Dornbusch heraus hört, der - paradoxerweise! - brennt und doch nicht verbrennt (Ex 3).

Aus dem Dornbusch spricht der wahrhaft Seiende (ὁ ὢν - diese Inschrift findet sich auf allen Christus-Ikonen) und sendet Moses. Moses soll die Ältesten des Volkes Israel (der Söhne Israel) versammeln (συνάγαγε) (Ex 3,16). Er soll ihnen im Namen des Seienden verkünden, was er erfahren hat: daß Gott sie herausführen (ἐξαγαγεῖν) wird aus Ägypten und hineinführen (εἰσαγαγεῖν) wird in das gelobte Land (Ex 3,8) . Gott verspricht auch, daß "Sein Volk" Ihn auf diesem Berg - dem Ort der ersten Offenbarung - anbeten wird. Dieses Versprechen ist jedoch nur eine Bestätigung dessen, daß sich die Zukunft erfüllen wird; mit anderen Worten: *jede* Offenbarung des wahrhaft Seienden Gottes ist die Fülle, an jedem Ort und zu jeder Zeit.

Zweifelnd hatte nämlich Moses auf Gottes Ruf "du wirst herausführen" (ἐξ-ἀξεῖς) gefragt nach der *eigenen* Person: "Wer bin ich, daß ich (...) herausführe?" (ἐξάξω). Gott antwortet auf diese Rückfrage nach dem menschlichen "ich" (Moses) mit dem göttlichen "Ich": "Ich werde mit dir sein", besteht aber zugleich darauf: "Wenn du das Volk aus Ägypten herausgeführt hast(...)", und sagt doch alsbald: "Ich will euch(...) herausführen." Gott selbst führt also das Volk aus Ägypten, und doch ist es Moses, der das Volk herausführt in einem liturgischen Zusammenwirken mit Gott, hinaufführt zur Anbetung am Sinai. Dies ist der gott-menschliche Bund, der durch den Bund am Sinai nochmals offenbart wird in der Schuldvergebung (Ex 34,9). Stets aber ist es *die eine Fülle* des personalen Gottes, der "inmitten dieses Volkes weilt" (Num 14,14), mitzieht (Ex 33,14), mit-auszieht und mit-einzieht in das Gelobte Land (Jos 1,5). Auf die Frage nach dem eigenen Ich erhält also Moses zur Antwort das Ich Gottes und das Versprechen der Offenbarung in der Anbetung Gottes am Sinai nach dem Auszug aus Ägypten. Den Namen Gottes aber erfährt Moses am Dornbusch genau dann, als er sich geistig vor die Versammlung der Israeliten stellt, als Berufener, und gewissermaßen inmitten dieser Versammlung die Frage nach der Person, die ihn sendet, hört. So untrennbar ist die Erkenntnis *des Seienden* von der Erfüllung Seines Willens inmitten der Versammlung! ²⁵

Die so gewonnene Reihe von Grundbegriffen ist für das Verständnis des Themas hilfreich:

- a) Zunächst die "Syn-agoge" (συναγωγή), die "Versammlung", vom Verb συναγω "zusammenführen, sammeln": so auch von dem Netz des Himmelreiches, das "von jeder Art" (Fische werden hier nicht genannt) "zusammenbrachte" (Mt 13,47). Aber auch die Versammlung der Wasser im Schöpfungsbericht bzw. ihr Ansammlungsort heißt so (Gen 1,9). ²⁶
- b) Ferner die "Exegese" (ἐξηγήσεις), vom Verb ἐξάγω "herausführen". Der Psalmsänger bittet den Herrn, seine Seele aus dem Kerker herauszuführen (Ps 141,8). Im ersten Lied vom Gottesknecht (Jes 42,6-9) steht das Herausführen der Gefesselten in engster Verbindung mit der Herr-

lichkeit des Seienden, der Sich hier Selbst beim Namen nennt (8), die Fülle jeder Seiner Offenbarungen bestätigt (9), mit dem "Licht für die Heiden" und der Öffnung der blinden Augen... (6 und 7). So führt der Herr Seine Jünger hinaus zu Seiner Himmelfahrt (Lk 24,50). Die "Exegete" geht allerdings auf eine verwandte Form zurück: ἐξήγησόμεαι, das, wie im Deutschen "ausführen", stets im uneigentlichen Sinne gebraucht wurde. Da es hier aber um die Sprache des Raumes geht, lenken die Begriffe "Darstellung", "Auslegung" ebenso ab, wie "Deutung", "Erklärung" oder "Kundtun" (Joh 1,18). Zwar hat im Hebräisch-Aramäischen "Kundtun" die gleiche Wurzel wie "Erkennen" (jādā^c), doch "hinausführen" (jāsāⁱ) wird auch verwendet für das, was über die Lippen kommt, besonders bei Gelübden oder beim Schöpfungswort Gottes. Betrachten wir eine solche Stelle, nämlich das Sch^oma Jisrael, das der Herr Jesus Christus (in Erfüllung des Gesetzes) täglich sprach, aus dem Er auf dem Berg der Versuchung in der Wüste alle drei Antworten an den Teufel nimmt, aus dem Er das erste Gebot der Liebe zu Gott zitiert, so begegnen die genannten Verben des Erkennens und Kundtuns, des Hineinkommens und des Herauskommens in einer solchen Nachbarschaft und Vielfalt, wie sie die Übersetzung nicht wiederzugeben vermag. Gott, der den Menschen erkennt, speist ihn mit dem Manna, das der Mensch nicht kennt, um kundzutun (erkennen zu lassen), daß "der Mensch nicht vom Brote allein lebt, sondern wahrlich von allem Herauskommenden aus den Lippen Jahwes" (Dtn 8,3). Auch die Wasser im gelobten Land "kommen" so "heraus" (entspringen; Dtn 8,7). Bei Jeremias (17,16) stehen die Verben "erkennen" und "herauskommen" direkt nebeneinander und leiten über zu den Toren Jerusalems, wo Könige ein- und ausgehen sollen, Handelswaren aber am Sabbat auf keinen Fall ein- und ausgeführt werden sollen (Jer 17,19-25).

Der Bezug zur "Königspforte" ist deutlich. Auch Melchisedek, Priester des höchsten Gottes, König des Friedens und für den heiligen Apostel Paulus Vorbild Christi (Hebr 7), "bringt" so dem Vorfater Abraham Brot und Wein "heraus" und segnet ihn (Gen 14,18), während der König von Sodom "hinauszieht", Abraham entgegen (Gen 14,17). Solche Gegenüberstellungen der Verben kommen, im Deutschen wie im Griechischen, auch nicht andeutungsweise zum Vorschein.

- c) Der nächste Grundbegriff ist das "Hineinführen" (εἰσαγωγή). So führen die Eltern des Kindes Jesus in den Tempel ein, zur Darstellung. Bei dieser "Einführung" schaut der heiligen Symeon jenes "Licht der Heiden", von dem Jesaja sprach, und zugleich die Herrlichkeit (δόξα) Seines Volkes Israel (Lk 2,27ff.). Ein anderes Beispiel: Gemäß dem Lied des Moses,

gleich nachdem sein Volk durch das Meer hindurchgezogen ist, "führte" Gott so Sein Volk "hinein", pflanzte es ein auf dem Berg, in das Heiligtum, das Gott selbst gebaut hat (Ex 15, 17). Der Berg Sinai, und erst recht der Berg Sion, sind da noch fern. Nur liturgisch gesehen sind sie durchaus nicht fern. Diese Einführung durch Gott in das Heiligtum des Berges wird hier genau mit der gleichen hebräischen Wurzel "bō" bezeichnet wie das Hineinkommen der Rosse und Reiter des Pharao in die Wassertiefen (Ex 15,19). Die einen werden gerettet, die anderen nehmen Schaden wie von einer Sintflut. Im Lied des Moses steht auch das Wort "hinaufführen" $\acute{\epsilon}\pi\acute{\alpha}\chi\omega$, das bezeichnet, wie Böses ähnlich einer Sintflut "hinaufgeführt" wird (wir sagen dagegen "hereinbricht"). Noah erhält zur Zeit der Sintflut den Befehl, Tiere in die Arche hineinzuführen ($\epsilon\acute{\iota}\sigma\acute{\alpha}\chi\alpha\chi\epsilon$), weil der Herr nach sieben Tagen die Sintflut hinaufführt ($\acute{\epsilon}\pi\acute{\alpha}\chi\omega$) (Gen 7,2 und 4). Das Verhängnisvolle für die Reiter des Pharao wird zur Rettung für das Gottesvolk - denn "hinaufgeführt" werden hier die Wasser, wie eine Mauer, inmitten des Meeres, und zwar durch den Geist (Wind) des Zornes (Nase) Gottes. So wächst auch die Ikonostase empor, ist aber offen für den Einzug.

d) Interessanterweise verwenden die siebzig Übersetzer des Alten Testaments für das Hinausführen aus Ägypten und das Hineinführen in das Gelobte Land das bereits bekannte $\acute{\epsilon}\xi\alpha\chi\alpha\chi\epsilon\tilde{\iota}\nu$ und $\epsilon\acute{\iota}\sigma\acute{\alpha}\chi\alpha\chi\epsilon\tilde{\iota}\nu$ statt *eines* Verbs, das im Hebräischen mit dem Substantiv "Höhe" und der Präposition "auf", "über" ($\acute{c}al$) verwandt ist und "hinaufsteigen lassen, hinaufführen" bedeutet ($\acute{c}al\bar{a}$). Diese Aufspaltung *eines* Verbs der Vertikalen in *zwei* der Horizontalen ist um so erstaunlicher, wenn man sieht, daß

1. der Satz mit dem "Hinabsteigen" des Herrn beginnt ($\bar{j}ar\bar{a}d$). Der Herr hat das Elend Seines Volkes "schauend geschaut", "gehört" und "erkannt" und ist "herabgestiegen", um Sein Volk "hinaufsteigen zu lassen" aus "diesem Land" hinauf "zu einem guten Land"... (Ex 3,8).
2. die Siebzig die Wiederholung dieses Verbs wenig später - "Ich werde euch hinaufheben aus dem Elend (...) in das Land (...)" (Ex 3,17) - doch mit einem einzigen Verb übersetzen: $\acute{\alpha}\nu\alpha\beta\iota\beta\acute{\alpha}\sigma\omega$. Dieses erscheint im Evangelium dort, wo das Netz des Himmelreichs von jeder Art "zusammenbrachte" und hernach "hinaufgebracht, hochgezogen" wird (Mt 13,48). Anderweitig wird im Alten Testament dieses Verb neben $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\chi\omega$ verwendet (Ex 8,1-3; Ez 29,4-7).

Im Neuen Testament bedient sich der heilige Apostel Paulus des Verbs $\acute{\alpha}\nu\alpha\chi\alpha\chi\epsilon\tilde{\iota}\nu$ mit dem Zusatz $\acute{\epsilon}\kappa\ \nu\epsilon\kappa\rho\tilde{\omega}\nu$ (aus den Toten), um die Auferstehung Christi zu bezeichnen (Röm 10,6-7) im Zusammenhang mit "hinaufsteigen",

"herabholen" und dann "von den Toten heraufholen" (vgl. Hebr 13,20). Es lohnt sich zu bemerken, daß das hebräische ‘āla im Bereich des Kultischen ein Opfer "hinaufbringen" oder "erheben" oder ein Rauchopfer "aufsteigen lassen" meint, also mit dem Gedanken des Opfers verbunden ist.

Selbstverständlich liegt es an der besonderen Verbalstruktur der semitischen Sprache, daß gleiche Wurzeln dort erscheinen, wo andere Sprachen verschiedene verwenden. Es bedarf keiner Aufzählung der griechischen Varianten für "hinauf-" und "hinabsteigen" oder "-gehen", "-führen", "-ziehen" usw. Vielmehr ging es hier darum, ein Verständnis für das räumliche Koordinatensystem der biblischen Offenbarung zu wecken. Gleichzeitig war es nötig, dies an einem Verbum der Bewegung zu exemplifizieren, weil es nicht einfach um ein räumliches, sondern auch um ein dynamisches Koordinatensystem geht.

Die biblische Offenbarung ist keineswegs nur eine Offenbarung des Wortes. Sie ist nicht minder eine Offenbarung des dynamischen Raumes, der den ganzen Menschen erfaßt. Innerhalb der Kirche verwirklicht die Ikonostase die gleiche dynamisch-offenbarende Raumordnung, wie sie uns in der Schrift auf Schritt und Tritt begegnet. Dadurch verwirklicht die Ikonostase aber nachgerade eine zeitliche Raumordnung, wie sie uns in der Offenbarung bereits begegnete (und stets begegnet): Jede Offenbarung trägt die Fülle Gottes in sich, ist Begegnung mit dem lebendigen, personalen und dreifaltigen Schöpfergott. Einzig und allein um diese Offenbarung geht es, nicht um Funktionen, Bewegungen, Darstellungen, Abbilder, Nachahmungen, Hinweise oder Zeichen.

Der biblische Raum ist die eine Offenbarung Gottes in der Zeit. Der Kirchenraum ist - im liturgischen Geschehen - die ungebrochene Fortsetzung dieser einen Offenbarung. Der gesamte Lebensvollzug: alle fünf Sinne, Verstand und Herz, Hände und Füße, das gesamte lebendige Streben des Menschen werden in diesen Raum gestellt und geöffnet für den Heiligen Geist. So werden in der Myronsalbung (Firmung), die in der Orthodoxen Kirche unmittelbar auf die Taufe folgt, auch alle diese Stellen des Körpers mit dem Heiligen Salböl (Chrisma) gesalbt, um den Lebensvollzug des Getauften zu verchristen. Bei der Taufe - im "Abstieg" und "Aufstieg" - sind "Eintauchung" und "Einkleidung" eins.²⁷ Tod und Auferstehung Christi werden mit dem Menschen vereinigt (Röm 6,3-12). Der Täufling wird "in den Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes" hineingetaucht, den Jesus Christus offenbart und Moses am Fuße des Sinai erlebt hat als den Seienden.

Das oben angesprochene Problem des Moses ist das Problem des Liturgen, der sich in diesen sich offenbarenden liturgischen Raum nicht einzuordnen versteht. Moses' Problem ist ebensowenig sein privates mit Gott, wie es ein Problem des sündigen orthodoxen Priesters ist, der - von der Weihe an - durch die Königspforte schreiten muß. Es ist vielmehr das Problem eines jeden Menschen.

Jeder von uns trägt das Abbild Gottes in seiner Seele und ist berufen, Gottes Ebenbild zu werden (von dieser Dynamik sprechen die Kirchenväter). Jeder von uns ist als Mensch (hebr. ²Adām) kosmischer Liturg. Moses, jeder Priester, Diakon usw. nehmen Anteil an der Lösung des Problems, sie *offenbaren* diese Lösung - die Erlösung, und mehr noch: das Heil - nicht für sich allein oder für andere und auch nicht "stellvertretend", als gäbe es hier Trennungen. Nein, *in* der Versammlung des Gottesvolkes, am liturgischen Geschehen Anteil nehmend, offenbart *jeder* in jeweils seiner Weise die eine und untrennbare Fülle der Offenbarung Gottes. Bei der Einführung des soeben Getauften in den Tempel erklingt deshalb der Psalmvers "inmitten der Gemeinde will ich Dir lobsingen" (Ps 22 (21), 23). Mit diesem Psalm belegt der heilige Apostel, daß Christus Sich "nicht schämt", die vielen Söhne "Brüder zu nennen" (Hebr 2,11-12); und Christus Selbst betet diesen Psalm, emporgehoben auf das Kreuz (Mt 27,46)! Mit solchen Worten wird also der Neugetaufte im weißen priesterlichen Gewand²⁸ in das Heiligtum eingeführt (ein Mann wird durch die Seitentür der Ikonostase in den Altarraum und um den Altartisch geführt, eine Frau vor die Königspforte). So öffnet sich dem Menschen der biblisch-liturgische Raum, damit der Mensch in der Eucharistie emporgeführt werde zur vollen Anteilnahme (κοινωνία, Kommunion).

Diese Offenbarung Gottes ist in Raum und Zeit hineingestellt - wie Christus in der Menschwerdung. Sie verbindet Räume und Zeiten miteinander - wie der Logos der biblischen Offenbarung. Sie führt zugleich über Zeit und Raum hinaus, befreit, nach Oben (wie derselbe Christus-Logos) in einer göttlichen Anagogie.²⁹ Sie führt aber auch hinein in das Licht und die Finsternis des Einen dreipersönlichen Gottes in einer göttlichen Mystagogie.³⁰

Viele haben die Frage, wie solches möglich sei, auf verschiedene Art und aus verschiedenen Motivationen gestellt. Auf eigene Weise stellten diese Frage jene, die Christus versuchten, und jene, die Ihn an das Kreuz brachten. Anders stellte sie Nikodemus (Joh 3,9), anders stellte sie der heilige Täufer Johannes (Mt 3,14) und wieder anders sein Vater, der gerechte Zacharias (Lk 1,18), und wie anders als dieser stellt sie die Allerheiligste Jungfrau (Lk 1,34)! Jesajas stellt sie bei seiner Berufung (Jes 6,5) und ebenso Moses. Auch die Apostel stellen diese Frage. Die Antwort Jesu Christi lautet: "Was unmöglich ist bei Menschen, ist möglich bei Gott" (Lk 18,27).

Schauen wir also nicht nur auf den greisen Zacharias, der durch die damalige Ikonostase (den Vorhang) hindurchgeschritten ist und genau diese Frage stellte und schweigen mußte, bis er den Namen Johannes (Gnadengabe Gottes) niederschrieb (Lk 1). Schauen wir mit dem greisen Symeon durch den Vorhang des kindlichen Leibes Christi hindurch (Hebr 9,20) auf die Herrlichkeit Gottes, die der heilige Symeon im Gebet offenbart, erkennend - verkündet. Weil er wirklich Jesus schaut: Jesus, das ist "Gott rettet".

Die Antwort auf unsere Frage finden wir in vielen Bildern und Geschehnissen des Alten und Neuen Testaments. Sie ist stets: die wahre Selbst-Offenbarung Gottes ($\delta\acute{o}\xi\alpha$), Seine Herrlichkeit und Anbetung. Und wieder erhebt sich das gleiche Problem: Wäre es möglich, daß dies eine Offenbarung ist, wenn die Ikonostase den Blick stört, weil sie schlecht gemalt ist, und das Gottesvolk in der Versammlung erst...? Im Neuen Testament begegnet eine *Anagorie*, bei der Satan die Herrlichkeit ($\delta\acute{o}\xi\alpha$) dieser Welt dem Erlöser zeigt und anbietet (Lk 4,6; Mt 4,8). Nicht diese Herrlichkeit, sondern die Antwort Christi darauf ist die Lösung.

★

In das hebräische Wort für das griechische $\delta\acute{o}\xi\alpha$ steht diese Lösung gewissermaßen hineingeschrieben. Die Wurzel "kbd", die uns unmittelbar zu dem Sinn von Herrlichkeit, Ehre, Ruhm und Selbstoffenbarung Gottes führt, bedeutet "schwer", "gewichtig". Genau diese Wurzel drückt nicht nur die Ehre aus oder die Heftigkeit, ja - "die Wucht" ³¹ der Erscheinung Gottes, sondern auch die Schwerfälligkeit, die Stumpfheit der Augen, des Gehörs, die Verstocktheit der Herzen. Sie bezeichnet die schwere Belastung durch die Sünden, die Schwerfälligkeit der Lippen (der Rede) des Moses (Ex 4,10) und daß die Aufgabe des Richtens Moses überfordere, zu aufreibend, zu schwierig sei (Ex 18,18). Schweres Unglück, schwere Trauer, schwere Lasten, schweres Joch! Alles Bedeutungen, die unmittelbar an die Herrlichkeit Gottes rühren, weil das Joch Christi gut und die Last, die Er auferlegt, leicht ist (Mt 11,29). Gott verherrlicht Sich im Tragen der Lasten, der Leiden und Krankheiten Seines Volkes (Mt 8,17).

Das Paradoxon des Wortes "Herrlichkeit" wurde hier angeführt, um zu verdeutlichen, was räumlich mit dem Herniedersteigen und Hinaufführen, Hinausführen und Hineinführen geschieht. Die Schwere, mit der die Hand Gottes auf dem Menschen lastet, erweist sich als Herrlichkeit und Verherrlichung Gottes. (Dieser Psalm 32 (31) wird gleich nach dem Hinabsteigen und Hinaufsteigen der Taufe gesungen.) Im Emporheben auf das Kreuz ist nicht eine andere Herrlichkeit als die, die bei der Auffahrt in den Himmel sich offenbart; im Hinabsteigen in die Grube, ja bis in die Hölle, verherrlicht sich das göttliche Zusammenwirken des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes. Diese Mystagogie drückt sich auch in der liturgischen Funktion der Ikonostase aus. Sie ist Führung und Offenbarung zugleich.

★

Die Ikonostase ordnet den Raum der Offenbarung, der wahren Erkenntnis. Wenn man nach ihrem Vorbild sucht, findet man ihre liturgische Funktion auf jeder Seite der Bibel.

Eines der deutlichsten Beispiele ist wohl der Baum der Erkenntnis. Wenn die Ikonostase den Raum der Offenbarung für "die Menge" unzugänglich macht, gleichzeitig aber den Blick auf das liturgische Geschehen, d.h. auf die Erkenntnis, in besonderer Weise öffnet, dann geschieht dasselbe mit dem Baum der Erkenntnis im Paradies. Die Ikonostase ist dort das Gebot, nicht von den Früchten dieses Baumes zu essen. Damit wird durch Gott für die gesamte Menschheit (zwei sind es) ein Ort der Offenbarung vorgebildet und eine Zeit der Offenbarung gesetzt. In jedem Augenblick, da der Mensch das Gebot Gottes hielt, offenbarte sich ihm sein Lebensspender. Das Gebot konnte nur aus Liebe gegeben sein. Diese Liebe wollte nicht den Tod des Menschen, sondern warnte davor, sich vom Lebensquell - dieser wechselseitigen Liebe - abzuwenden. Zugleich ist die Situation dynamisch auf Entwicklung angelegt: Durch die Enthaltensamkeit in diesem einen Punkt allein offenbart sich dem Menschen von innen, also in seiner Freiheit, was aufopfernde Liebe ist. Der falsche Blick auf diese "Ikonostase" verwandelt diese im Geist des Menschen aus einem Ort der Annäherung an Gott und der Offenbarung in einen Ort der Entfernung von Gott. "Das Weib sah, daß der Baum gut zu essen wäre und lieblich anzusehen und begehrenswert, um Einsicht zu gewinnen" (Gen 3,6). Dieses Schauen ist bereits gottlos. Der Baum ist an die Stelle Gottes gerückt, nachdem nicht mehr die Person Gottes an erster Stelle steht, sondern die Funktion des Gebotes. Unter der Einwirkung des Teufels wird diese Funktion nun "kritisch hinterfragt". Solche Einflüsterung erlebte auch der Herr, wo sich das Drama von der anderen Seite wiederholt, aber einen anderen Ausgang findet. Die lebensbringende, wahre Speise ist das Wort Gottes, und zwar *alles*, was über die Lippen Gottes kommt, *jedes* Wort. Zu einer solchen Weltsicht wachsen die Menschen allerdings nur allmählich heran.

Die Interpretation des Baumes der Erkenntnis und des Baumes des Lebens durch Christus gibt uns jetzt die Möglichkeit einer anderen Schau auf die liturgische Funktion des Gebotes (bzw. der Ikonostase). Der Herr trägt in Seinem Leibe die vollendete Erkenntnis von Gut und Böse, aber von der guten Seite her. Durch die Auferstehung wird er auch zum Baum des Lebens. (Deshalb sieht man auf Kreuzen oft die Buchstaben ML RB, d.i. město lobnoe raj byst' - die Schädelstätte war das Paradies.) Nun offenbart sich, daß der Herr den Menschen in die wahre, vollendete, göttlich-aufopfernde Liebe führen wollte, die aus der Trinität in die Schöpfung der Welt ausfloß und heute fließt. Gott lud den Menschen zum liturgischen Mahl, setzte ihn zum Liturgen ein und begann mit ihm die Liturgie. Aber der Mensch wollte nicht mitdienen und hinauffgeführt werden zur Heiligen Kommunion mit dem "Lamm", das "vor Grundlegung der Welt" (1 Petr 1,19-20) erkannt war, in der trinitarischen Liebe. Dieses Lamm, der Logos, war schon damals "der Weg und die Wahrheit und das Leben" (Joh 14,6). Der Mensch nahm jedoch genau das, was ihn hinaufführen sollte zur Kommunion in der trinitari-

schen, personalen Einheit - das Gebot der opfernden Liebe - und machte dieses Gebot zum Vorwand für gottloses (verleumderisches, das heißt diabolisches) Denken. Er bekräftigte diese falsche Schau mit der Tat.

Orte solcher Offenbarungen Gottes gab es viele. Sie sind stets Zentrum der Welt und zugleich Hinabsteigen und Hinaufsteigen. Man denke an die Jakobsleiter und daran, daß Christus zweimal auf die Jakobsleiter hinweist (Joh 1,51 u. 3,13). Der Gottmensch wandelt auf Erden als Zentrum der Welt. Dort, wo Er ist, ist das Herz Gottes und der Welt, die Leiter zum Paradies, mehr noch zum Himmel. Bevor jedoch Christus Seine Jünger nach Jerusalem hinaufführt (Lk 18,31), lehrt Er sie über das kommende Leiden. Die Herrlichkeit Gottes ist natürlich darin, aber die Jünger durchschauen diese Herrlichkeit nicht. Schwerfällig sind ihre Augen und Ohren, verstockt das Menschenherz. Der Herr führt drei von ihnen hinauf auf den Berg Tabor. Die Theophanie auf dem Berg gleicht der Taufe: Die Stimme des Vaters bezeugt den Sohn, der Sohn offenbart die Herrlichkeit Seines Leibes, der Heilige Geist legt sich als Wolke über die Schau. Den drei irdischen Zeugen, den Aposteln, stehen zwei aus der jenseitigen Welt gegenüber. Moses und Elias sind ein Vorbild der Ikonostase, zusammen mit der Wolke. Diese Wolke, die Zeugnis ablegt, beendet die Rede des Apostels, der vorschlägt, irdische Zelte zu bauen für diese Herrlichkeit der kirchlichen Begegnung. Drei separate Zelte. Als könnte man die Ortsgemeinden so spalten und zählen. Treffend sagt Markus, dessen Evangelium auf der Predigt des heiligen Petrus beruht: "Er wußte nämlich nicht, was er sagte(...)" (Mk 9,6). "Aber der Allerhöchste wohnt nicht in von Menschenhand gemachten Häusern (...)" (Apg 7,24). So wird bald der erste Blutzuge sprechen, der wegen dieser Worte außerhalb der Heiligen Stadt gesteinigt werden und im Heiligen Geist den Sohn zur Rechten des Vaters, die Herrlichkeit Gottes als Trinität schauen wird. Aber die Fülle der Heiligen Kirche offenbart sich auch schon hier, auf dem Berg Tabor. Moses kannte diese Wolke vom Sinai, wie auch der feurige Elia, dem die Offenbarung des Herrn im stillen Wehen Seiner Sanftmut begegnet war.

Diese Wolke der Offenbarung begleitet die Erscheinungen der Herrlichkeit Gottes. Eine Wolke entzieht bei der Himmelfahrt Christus den Blicken der Apostel (Apg 1,9). So, wie eine Wolke aus unzähligen winzigen Tropfen besteht, so unzählig sind auch die Glaubenszeugen, die eine Wolke der Herrlichkeit Gottes und Seiner Offenbarung bilden. Christus, der "als Hoherpriester...ein für allemal in das Heiligtum hineingegangen" ist, und zwar ein Heiligtum, das "nicht von dieser Schöpfung ist" (Hebr 9,11-12), hat dadurch "auf immer die vollendet, die sich heiligen lassen" (Hebr 10,14). Er hat den "Eingang in das Heiligtum" (Hebr 10,19 u. 9,8) geöffnet - der "neue und lebendige Weg, den Er uns eingeweiht hat, führt durch den Vorhang hindurch, das heißt durch Sein Fleisch" (Hebr 10,20). Der heilige Apostel Paulus, der dies an die Hebräer schreibt, legt hier auch die Ge-

fahr des Abfalls und die Notwendigkeit des Glaubens dar, den er mit einer langen Reihe von Glaubenszeugen untermauert, die aber so zahllos sind, daß der Apostel sie schließlich eine "große Wolke von Zeugen um uns" nennt (Hebr 12,1). Die Ikonostase wird - laut dem bereits zitierten Neo-Märtyrer Pawel Fioreniskij - als Grenze zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt gerade "durch die geschlossene Reihe der Heiligen dem Bewußtsein zugänglich, durch die Wolke der Zeugen, die den Thron Gottes umstehen, jene Sphäre der himmlischen Herrlichkeit, und die das Mysterium künden." Er nennt hier die Heiligen auch in Anlehnung an den Petrusbrief - "lebendige Steine" (1 Petr 2,5), aus denen die "lebendige Mauer der Ikonostase gebaut ist",³² denn nicht die Backsteine und die Bretter machen die Ikonostase aus.

Als einen lebendigen Leib mit dem Haupt Christus zeichnet der heilige Apostel Paulus die Kirche mit dem Haupt Christus, dem Geber, der "die Heiligen heranbildet zur Ausführung ihres Dienstes, zum Aufbau des Leibes Christi" usw. (Eph 4,8-16). Es verwundert daher nicht, daß er am Ende des Hebräerbriefes aufruft, den Führern (ἡγουμένοι, vom Verb ἄγω) zu folgen, ihrer zu gedenken (Hebr 13,7 u. 17). Ob dies nun neutestamentliche geistliche Führer und Heilige sind oder z.B. Moses, Christus ist der prophezeite Hegoumenos (Mt 2, 6), der das Neue Israel in Seine Auferstehung einziehen läßt. Es verwundert daher auch nicht, daß die "Wolkensäule" beim Auszug aus Ägypten ihren Platz wechselte und hinter die Israeliten trat (Ex 14,19), ebenso wie die Ikonostase beim Einzug durch die geöffnete Königspforte nach hinten tritt. Wenn Eusebios die Trennung des Allerheiligsten von "der Menge" als Funktion des Gitterwerks angibt, so geht es nicht, wie man vermuten könnte, um eine Art "hierarchischen Elitarismus", sondern um das Emporheben *eines jeden* in der Liturgie - heraus aus "der Menge", hinein in das Personale, - aber nicht als Individuum, sondern in die Versammlung der Heiligen (Abgesonderten), die eine Syn-axis ist. In der Einheit der wahren Offenbarung sind alle Feste (darunter die Synaxis der Erzengel, des heiligen Johannes des Täufers, die Synaxis der Apostel) und alle Heiligen eine kirchliche Versammlung im Leibe Christi, und durch diesen Leib - in der Trinität. Die Trinität ist das Paradigma dieser kirchlichen Synaxis - ohne jede Nachahmung und mathematische Aufzählung. Die Fülle Gottes ist nämlich die alles durchdringende *Perichorese* der dreipersönlichen Liebe, zu der aufzusteigen wir durch den niedergestiegenen Logos berufen sind (vgl. Eph 4).

★

Die alldurchdringenden trinitarischen, ungeschaffenen göttlichen Energien durchdringen das Gebet auf jeder Stufe seiner Entfaltung, sind Gegenwart und Offenbarung des lebendigen Gottes, des "Ich-bin" (des Seienden, Ex 3,14). Ge-

bet und Fürbitte heißt Deesis. Die Deesis, ausgedrückt durch die Christus zugewandten Personen der Allerheiligsten Gottesmutter und des heiligen Vorläufers und Täufers Johannes, findet sich zunächst auf dem Architrav der Säulenreihe als Vorform der Ikonostase. Später folgt der Festzyklus, der ja erst allmählich in die heutige festgefügte Form kommt. Zu diesem ansetzenden Wachstum der Ikonostase kommt hinzu, daß die Ikonen, die mittlerweile auch auf den Säulen selbst angebracht wurden, in die Interkolumnien übergehen. Nach dem Ikonoklasmus wächst die Ikonenwand weiter. In Rußland geht ein rapider Ausbau der Ikonostase mit der Blütezeit der Ikonenmalerei im 14. und 15. Jahrhundert Hand in Hand. Allerdings weiß man über das wirkliche Aussehen der von Paulus Silentiarius geschilderten Bilderwand in der Hagia Sophia wirklich ebensowenig wie über die Entwicklung von dieser zur russischen Bilderwand. Wenn die Ikonostasen in Rußland zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte ins Monumentale wachsen, so sind sie als ein Ganzes - künstlerisch vollkommen durchkomponiert - auf die Deesis konzentriert.³³ Mögen dagegen die heutigen Umstände die Ikonostasen nicht nur niedriger, sondern sogar ärmlich oder künstlerisch unvollkommen erscheinen lassen - die "liturgische Funktion" der Ikonostase bleibt, mit dem gleichen Zentrum: dem Gebet. Mag auch der ärmlichste Ersatz einer Ikonostase unmöglich sein in der Katakombenkirche, mag der Raum einen Einzug oder eine Weihräucherung nicht zulassen, die "liturgische Funktion" der Ikonostase bleibt. Sie besteht in der Verfolgung, der Gefahr der Trennung, dem Martyrium - aber auch in der Freude der Anteilnahme, in der Aufhebung einer jeden Trennung, in der Öffnung der eschatologischen Dimension des Lebens. Zentrum ist auch hier die Verherrlichung Gottes, Gebet und Fürbitte inmitten der Versammlung, des Festes der Ekklesia, die in der Welt, aber nicht von dieser Welt ist.

Auf der Ikonostase sind die göttlichen Ereignisse (die Feste), die alttestamentlichen und neutestamentlichen Heiligen mit den heiligen Engeln verbunden zu einem Ganzen, das auf den fleischgewordenen Logos konzentriert ist... Dies ist der Baum, der - nach dem Gleichnis des Herrn - aus dem Senfkorn wächst und in dem "die Vögel des Himmels hausen" (Lk 13,19). Christus ist das Senfkorn, und im Zentrum des Kirchenraums vollzieht sich die Entfaltung der Kirche. Diese Entfaltung kann als eine Art "Entrollen" des Gebets aufgefaßt werden. Es geht hierbei um die eine Offenbarung: "Denn in Ihm wohnt die ganze Fülle der Gottheit leibhaftig, und ihr seid in Ihm erfüllt" (Kol 2,9). Auszüge aus der Kirche und Umzüge um das Kirchengebäude herum können das, was hier gemeint ist, noch verdeutlichen. Hinzu kommt die historische Feststellung, daß die Ikonostase mit der Zeit die Dominante der Innenausschmückung übernimmt und der Wandmalerei die Bedeutung zu entziehen scheint.³⁴ Die Ikonostase rollt gewissermaßen das Außen nach innen. Sie vertritt die äußere Grenze zwischen Außen-

welt und Innenraum. Sie bildet die Grenze für die Einzüge mit dem Evangelium oder den vorbereiteten Gaben, bei denen in der Griechischen Kirche heute noch (anders als in der Russischen) weit ausholend die Gemeinde umfaßt wird. Der Einzug mit dem Evangelium geht ursprünglich zurück auf die Versammlung der Gläubigen mit dem Einzug in die Kirche als dem ersten Schritt des stufenweisen Emporsteigens im Verlauf der Liturgie.³⁵

Heute bildet die Ikonostase die Grenze, aber nicht im Sinne eines funktionalen Ersatzes, so daß "die Menge" in eine Art "neues Außen" hinausgeworfen würde. Eine solche Trennung der Kirche findet auch bei dem Einzug mit den vorbereiteten Gaben (ursprünglich dem ersten Einzug in das Allerheiligste) nicht statt. Die Kirche trennt sich nicht und schließt sich bei dieser einrollenden, einwirbelnden Bewegung nicht gegen die Außenwelt ab, wie manche meinen, sondern zieht diese mit hinein. Sie tut es freilich in ihrer besonderen Weise: Die gewohnte Beziehung von Außen und Innen wird an dem so gewonnenen Ort Gottes verwandelt.

Die Weihräucherung kann das gut veranschaulichen. Vor Beginn der Liturgie umschreitet der Diakon (oder der Priester) den Altartisch und beräuchert dessen vier Seiten, an jeder Seite eine Zeile der folgenden Verse betend:

Im Grabe fleischlich,
im Hades aber mit der Seele, als Gott,
im Paradies aber mit dem Räuber,
und auf dem Throne warst Du, mit dem Vater und dem Geiste...

Wenn der Kreis um das Zentrum - den Altartisch - beschrieben ist, vollendet er den Vers mit den Worten:

o Christus, alles Erfüllender, Unumschreiblicher.

Das letzte Wort bei dieser Umschreitung zeigt das Paradoxon eines "Ortes der Erscheinung Gottes".

Die Weihräucherung des Altarraums, der Ikonostase, der Chöre und des Kirchenvolkes sowie in weit ausholender Bewegung an den Wänden der Kirche entlang gleicht der Form einer Acht. Bei den Beräucherungen in den späteren Phasen des Gottesdienstes ist die Königspforte geöffnet. Hierbei wird besonders augenfällig, daß auch die Außenseite der Ikonostase als Bestandteil des "gesamten Altars" gelten muß, daß das Außen vom Standpunkt des Altars gesehen zum Innen gehört, hineingezogen ist. Die Rubrik für die Beräucherung zu den Lesungen des Neuen Testaments und später zum Cherubim-Hymnus ("Großer Einzug") besagt, es seien "der Heilige Tisch, der gesamte Altar und der Priester" zu beräuchern. Diese Angabe wird so verstanden³⁶ und ausgeführt: Beräuchert wird der Altartisch, der Altarraum ("innen"?) mit Ikonostase ("außen"?), der Priester ("innen"?) mit dem gesamten Kirchenvolk ("außen"?). Die in den Altarraum hinein geöffneten Flügel der Königspforte mit der gesamten "Frohbotschaft" -

den Ikonen der Verkündigung (εὐαγγελισμός) und der vier Evangelisten - sprechen besonders deutlich von dem "Einrollen" oder "Hineinwirbeln", von dem oben die Rede war. Die Weihräucherung meint dasselbe, wenn Ikonen und Menschen in gleicher Weise beräuchert werden. Die Ikonostase wird beräuchert und das versammelte Volk (λαός). Denken wir an die Worte von Vater Justin! ³⁷

Die Gebete und Fürbitten greifen weit aus und umfassen in jeder neuen Phase des Gottesdienstes die Schöpfung und das Menschengeschlecht in ihr. Das Gedenken der Heiligen - aller Heiligen - gehört zu diesem Ausgreifen. "(...) wie ein Mantel umhüllt Dich das Licht. Den Himmel hast Du ausgespannt (ἐκτείνων) wie ein Zelt (...)" (Ps 104 (103),2). In den Ektenien ist die Kirche nicht nur "angespannt, beharrlich, eifrig" (ἐκτενωῶς) betend, so wie ἐκτένεια "Beharrlichkeit" bedeutet. Sie streckt sich auch aus (ἐκτείνω), so wie man Netze ausspannt, wie man die Hand ausstreckt, um jemanden zu ergreifen, um jemanden durch Berührung zu heilen. Auch das Emporheben der Hände beim Gebet und das Ausbreiten der Hände des Gekreuzigten bezeichnet ἐκτείνω.

Die Phasen der Liturgie sind der Atem der Kirche. Mit ihren Ektenien, dem Öffnen und Schließen der Königspforte, den Einzügen gleicht dieses Sich-Weiten und Zusammenziehen dem Puls eines Herzens. Aber es ist kein geschlossener Kreislauf um sich selbst, sondern ein stetes Emporheben - nach oben. Der Unwandelbare, Unsichtbare, Unergründliche, Unfaßbare führt Seine Schöpfung zur ewigen Anteilnahme empor und verwandelt sie. "Der gesamte Altar", der Allerheiligste selbst, die Heiligung des Altars tritt am Ende der Liturgie dem Gottesvolk entgegen - im Kelch. Bei diesem letzten Öffnen der Königspforte öffnet sich auch die eschatologische Dimension der Liturgie: Der die Himmel ausgespannt hat wie ein Zelt, rollt sie auch ein wie ein Buch (Apk 6,14).

Dieser "Gravitationswirbel" der Liturgie, dieses Hineinziehen ist gleichbedeutend mit Ausstrahlung und Durchleuchtung. Das Zentrum - der all-vollkommene Gottmensch, der Neue Adam (Eph 4,24) - begegnet hier Seiner Schöpfung in der Herrlichkeit Gottes, die jeden Anfang und jedes Ende durchstrahlt.

Anmerkungen

- 1 Archimandrit Justin Popović, Dogmatika Pravoslavne Crkve 3. Beograd 1978. S. 683.
- 2 Ebd. S. 651.
- 3 Ebd. S. 653.
- 4 Eusebius, Kirchengeschichte X, 4. Bibliothek der Kirchenväter. München 1932. S. 452.

- 5 L. Ouspensky, The iconostasis. In: L. Ouspensky, V. Lossky, The meaning of Icons. Crestwood, N.Y. 1982. S. 59 (deutsch: Der Sinn der Ikonen. Bern 1952).
- 6 Ebd. S. 59 u. 66.
- 7 Ebd. S. 59. Während der gesamten Osterwoche bleiben alle Türen der Ikonostase, auch die Königspforte, geöffnet. Ebenso bleibt die Königspforte während eines Pontifikalamts geöffnet und wird nur kurzzeitig geschlossen beim Ausruf "Das Heilige den Heiligen" unmittelbar vor der Kommunion der Priester und des Volkes.
- 8 H. - J. Schulz, Die byzantinische Liturgie. Hauptteil. Trier 1980. S. 66.
- 9 Die folgende Darstellung stützt sich insbesondere auf Ph. Sherrard, Church, Papacy, and Schism. London 1978 und z.T. auf Protoierej N. Afanas'ev, Cerkov' Ducha Svjatogo. Paris 1971.
- 10 Hierzu: B. Casper, Das dialogische Denken. Freiburg 1967 (über: M. Buber, F. Rosenzweig, F. Ebner).
- 11 Svjaščennik Pavel Florenskij, Sobranie sočinenij 1. Paris 1985. S. 218.
- 12 Ebd. S. 220 (Hervorhebung durch den Autor).
- 13 Ebd. S. 218.
- 14 S. L. Frank, Nepostižimoe. Ontologičeskoe vvedenie v filosofiju religii. Paris 1939. Nachdruck München 1971. S. 203.
- 15 S. Dionysii Areopagitae, De mystica Theologia. Patrologiae Cursus Completum. Hrsg. J. P. Migne (= PCC). T. 3, col. 1025.
- 16 Inokov Kallista i Ignatija Nastavlenija Bezmolvstvjuščim. In: Dobrotoljubie 5. Jordanville 1966 (vgl. PCC t. 147). S. 280f.
- 17 Scala Paradisi. Gradus VII. PCC t. 88. col. 813.
- 18 Hierzu z.B. Inokov Kallista i Ignatija Nastavlenija. S. 272-278.
- 19 Symeon von Thessaloniki, Über die Göttliche Mystagogie. Regensburg 1984. S. 15f.
- 20 Hierzu und im weiteren zu diesem Thema s. Jeromonach Atanasije Jevtić, Onaj koji jeste - živi i istiniti Bog Svetog Grigorija Palame. Beograd 1985 (Sonderdruck aus: Teološki pogledi 1-3. 1985).
- 21 V. V. Byčkov, Vizantijskaja estetika. Moskva 1977. S.159f.
- 22 In diesem Vers des Johannesevangeliums ist deutlich unterschieden: die *Sendung* des Heiligen Geistes durch den Sohn einerseits und das *Ausgehen* des Heiligen Geistes vom Vater andererseits. Das "Ausgehen vom Vater" (und zwar nur vom Vater) ist zugehörig zu der einen Herrlichkeit des dreifaltigen Gottes "ehe die Welt war" (Joh 17,5), zu dem innertrinitarischen Leben "vor Grundlegung der Welt" (Joh 17,24), und ist daher nicht zu verwechseln mit der historischen Sendung des Heiligen Geistes in die Welt.

- 23 Ch. Yannaras, Wie 'orthodox' muß die katholische Kirche werden? In: Dialog der Wahrheit. Hrsg. A. Kallis. Freiburg 1981. S. 75.
- 24 W. Gesenius, Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament. Berlin 1962. S. 333 (auch im folgenden verwendet).
- 25 Alle drei Zeichen, die Moses von Gott erhält, haben liturgische Bedeutung. Das höchste und letzte - die Verwandlung von Wasser zu Blut - läßt nur das Zwischenstadium Wein aus, welches Christus in Kana von Galiläa zeigt (Joh Kap.2). Der Bischofsstab des Moses, der gleichzeitig eine Schlange ist, zeigt das gleiche Paradoxon wie der Aussatz, der jederzeit gereinigt (entsündigt) wird. Das gleiche Paradoxon zeigt uns die Ikonostase, die keine Trennwand ist. Entscheidend ist, daß in diesen Wandlungen Gott Sich offenbart.
- 26 Hier und im folgenden wurde verwendet: W. Bauer, Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur. Berlin-New York 1971.
- 27 N. Kabasilas, Das Buch vom Leben in Christus. Einsiedeln 1981. S. 42, 44.
- 28 Das weiße Taufkleid ist seiner Bedeutung nach ein Priesterkleid, s. Afanas'ev, aaO. S. 30.
- 29 Vgl. z.B. Des Heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien. Kempten-München 1911. S. 3 und 7.
- 30 Vgl. Anmerkung 19.
- 31 G. Kittel, Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament. Bd. 2. Stuttgart 1935. S.240-256: Artikel "doxa".
- 32 P. Florenskij, aaO. S. 219.
- 33 M. V. Alpatov, Drevnerusskaja ikonopis'. Moskva 1978. S. 32-38; V. N. Lazarev, Russkaja ikonopis'. Ot istokov do načala XVI veka. Moskva 1983. S. 89-94. - Hier ist nicht der Platz, die Anordnung der Reihen, der drei bis acht Ränge (činy) um die Deesis, und deren symbolische Interpretationen zu geben. Ebenso wenig soll einzelnen liturgischen Handlungen ein bestimmter symbolischer Sinn zugeordnet werden (z.B. Geburt Christi, Kreuzigung, Grablegung usw.). Es ist auffällig, daß Liturgiedeutungen stets einer einzelnen Handlung mehrere Bedeutungen zuweisen. Dies kann und soll das liturgische Bewußtsein vertiefen. Aber der Versuch, die Liturgie auf reine bildhafte Nachahmung (z.B. einzelner Lebensphasen Christi) zu reduzieren, muß scheitern, weil man in ein heilloses Gewirr von Doppel- und Dreifachbeziehungen gerät. Dagegen kann die Bereicherung durch die vielfältige Gleichzeitigkeit der Sinngebungen ins Unendliche wachsen. Jede einzelne liturgische Handlung in einer jeden Liturgie erweist sich dann als lebendige unwiederholbare Einzigartigkeit, weil es nur eine einzige Liturgie des Leibes Christi gibt, in der das ganze Leben der Welt dargebracht wird.

- 34 S. Radojčić, Ikonen aus Jugoslawien vom 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. In: Die Ikonen. Sinai, Griechenland und Jugoslawien. Herrsching 1979. S. 146.
- 35 Protoierej Aleksandr Šmeman, Evcharistija. Paris 1984. S. 72-99.
- 36 S. V. Bulgakov, Nastol'naja kniga dlja svjaščenko-cerkovno-služitelej. Char'kov 1900. S. 812.
- 37 Siehe Epigraph.



Paul Evdokimov

DIE IKONE DER HEILIGEN DREIFALTIGKEIT VON ANDREJ RUBLJOW

Zwischen dem Sein und dem Nichtsein gibt es kein anderes Existenzprinzip als das trinitarische Prinzip. Es ist das unerschütterliche Fundament, das das Personale und das Gemeinschaftliche vereint und allem einen höchsten Sinn gibt. Der menschliche Geist, der die Offenbarung empfängt, kreuzigt sich, um in dem dreisonnenhaften Licht der absoluten Wahrheit wiedergeboren zu werden. Das Bild des einen und zugleich dreifaltigen Gottes erhebt sich als einzige Norm aller Existenz. Darum ist die Christenheit aufgefordert, in ihrem Leben die göttliche Wirklichkeit abzubilden: "Der Mensch hat den Auftrag erhalten, Gott aus Gnade zu werden", sagt der heilige Basilios, und nach dem heiligen Gregor von Nyssa ist das Christentum eine "Nachahmung der göttlichen Natur." Die absolute Kirche der drei göttlichen Personen hat sich selbst zum Leitbild der irdischen Kirche der Menschen gemacht als gegenseitige Liebesgemeinschaft, als Einheit in der Vielheit, Einheit aller Menschen in einer einzigen in Christus neu gewordenen Natur.

Das Dogma verkündet: Drei Personen (Hypostasen) in einer Natur oder Wesenheit ($\sigma\upsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\iota\alpha$). Drei Personen von gleicher Wesenheit bilden die absolute Einheit und die absolute Verschiedenheit. Sie sind vereinigt, nicht um sich miteinander zu vermischen, sondern um sich gegenseitig zu enthalten. Jede göttliche Person ist eine einzigartige Weise, die gleiche Wesenheit zu enthalten, sie von den anderen zu empfangen und an die anderen zu geben und so die anderen darzustellen.

"Ein einziger Gott, weil ein einziger Vater", sagt ein Väterspruch; er ist in ewiger Liebes-Bewegung. Der Vater als Quelle setzt die Person des Sohnes und des Geistes und gibt ihnen, was er ist. "Die Monade", sagt der heilige Gregor von Nazianz, "setzt sich in Bewegung kraft ihres Reichtums, die Dyade überschreitet sich (transzendiert)...., und die Triade steht fest in ihrer eigenen Fülle." Die Monade ist gleich der Triade, denn Gott steht über der Zahl. Die göttliche Triade ist "nicht quantitativ". Die Beziehungen (Relationen) des Ursprungs sind gleichzeitig Beziehungen der Verschiedenheit, die das unsagbare Mysterium der göttlichen Personen sowohl verhüllen wie bezeichnen.

Eins ist Einsamkeit, zwei ist die Zahl, die trennt, drei ist die Zahl, die die Trennung überschreitet. Die Eins und ihr Vielfaches finden sich gesammelt und umschrieben in der Trinität: Dies ist die unaussprechliche Ordnung in der Gottheit, wo jede der Personen in den anderen wohnt. "In den drei ineinander enthaltenen Sonnen ist ein einziges Licht durch innerste gemeinsame Durchdringung." Der Heilige Geist, sagt Gregor Palamas, ist "die ewige Freude des Vaters und des Sohnes, in der sie (alle Drei) ihre Gemeinsamkeit genießen." Der heilige Gregor von Nazianz möchte "dort sein, wo die Dreifaltigkeit in ihrem Glanz und ihrer Herrlichkeit vereinigt ist (...) die Dreifaltigkeit, - sogar deren Schatten allein erfüllt mich mit tiefer Bewegung (...)" .

Der heilige Sergij von Radonesh (1313-1392) hat keine theologischen Traktate hinterlassen, aber sein ganzes Leben war der Heiligen Dreifaltigkeit geweiht. Dieses göttliche Mysterium, das das nie endende Thema seiner Kontemplation war, ergoß sich in ihn und schuf in ihm diesen inkarnierten Frieden, den er sichtbar für alle ausstrahlte. Er weihte seine Kirche der Dreifaltigkeit und bemühte sich, eine Einheit nach ihrem Bild in seiner unmittelbaren Umgebung zu schaffen bis in das politische Leben seiner Zeit hinein. Man kann sagen, daß er das ganze Rußland seiner Epoche um seine Kirche versammelt hat, um den Namen Gottes, damit die Menschen "durch die Betrachtung der Heiligen Dreifaltigkeit den alles zerfleischenden Haß der Welt besiegten." Im Gedächtnis des russischen Volkes bleibt Sergij der himmlische Schutzherr, der Trostspender und sogar die Verkörperung des trinitarischen Mysteriums, seines Lichtes und seiner Einheit.

Siebzehn Jahre nach seinem Tod beauftragte sein Schüler, der heilige Nikon, den berühmten Ikonenmaler Andrej Rubljow, die Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit zur Erinnerung an den heiligen Sergij zu malen. Er ließ auch die Ikonostase im Kloster der Heiligen Dreifaltigkeit durch Rubljow und seinen treuen Gefährten Daniel ausschmücken. An den Festtagen, wenn Andrej und Daniel nicht arbeiteten, "saßen sie vor den ehrwürdigen und göttlichen Ikonen, beschauten sie ohne Zerstreuung (...) und erhoben ihren Geist und ihre Gedanken ohne Unterlaß hinein in das unstoffliche und göttliche Licht." Dieses Licht ist es, das Andrej Rubljow in seine so berühmt gewordene Ikone einzubinden verstand. Selbst den Rhythmus des trinitarischen Lebens bildete er nach, die einzigartige Verschiedenheit und die Bewegung der Liebe, die die Personen identifiziert, ohne sie zu vermischen. Es scheint, daß Rubljow die Luft der Ewigkeit atmet, daß er in den "Räumen des göttlichen Herzens lebt" und sich so emporschwang zu dem erstaunlichen Sänger von der Liebe Gottes. Alles das ist die Botschaft des heiligen Sergij in Farbe und in Licht. Das ist sein lebensvolles Gebet, das vor uns sichtbar wird. Es steigt empor zum priesterlichen Gebet Christi, das die drei Engel der Ikone unsichtbar darstellen und darbringen, "auf daß alle eins seien, auf daß die Liebe, mit der Du mich geliebt hast, in ihnen sei und auf daß ich selbst in ihnen sei." (Joh 17).

Im Jahre 1515 war die Mariä-Entschlafungs-Kathedrale in Moskau fertig, ausgeschmückt mit den herrlichsten Ikonen der Schüler des Meisters Rubljow. Als der Metropolit, die Bischöfe und die Gläubigen eintraten, riefen alle einstimmig: "Wahrhaftig, die Himmel haben sich geöffnet, und die Herrlichkeit Gottes ist uns erschienen!" Dieses Gefühl ist nur zu verständlich angesichts der Ikone der Ikonen: der Ikone von der Heiligen Dreifaltigkeit, die 1425 von dem Mönch Rubljow geschaffen worden war. Ungefähr 150 Jahre später hat die Stoglaw-Synode diese Ikone zum Modell der Ikonographie überhaupt und aller Darstellungen der Heiligen Dreifaltigkeit erhoben.

Im Jahre 1904 wurden durch die Restaurierungskommission die Metallverzierungen von der Ikone abgenommen, und nach Beseitigung der späteren Übermalungen zeigte sich die Ikone in einem solchen Glanz, daß die Mitglieder der Kommission buchstäblich erschüttert waren. Man kann mit Gewißheit sagen, daß sich nirgendwo etwas Ähnliches an Kraft der theologischen Synthese, an Reichtum der Symbolik und an künstlerischer Schönheit finden läßt.

Drei übereinanderliegende Schichten der Darstellung kann man in diesem Kunstwerk unterscheiden. Die erste ist die Erinnerung des biblischen Berichts vom Besuch der drei Wanderer bei Abraham (Gen 18,1-25). Der liturgische Kommentar sagt dazu: "Seliger Abraham, du hast sie gesehen, du hast die eine und dreifache Gottheit bei dir aufgenommen!" Schon daß Abraham und Sarah in der Darstellung fehlen, lädt zu tieferem Eindringen ein und zum Eintritt in die zweite Bildschicht, die der "göttlichen Ökonomie". Die drei himmlischen Wanderer bilden den "ewigen Rat", und die Landschaft ändert ihre Bedeutung: Das Zelt des Abraham wird zum Tempel-Palast; die Eiche von Mambre zum Lebensbaum; der Kosmos zu einem schematischen Ausschnitt aus der Natur, zu einem leichten Zeichen seiner Gegenwärtigkeit. Das zur Speise hergerichtete Kalb gibt dem eucharistischen Kelch Raum.

Die drei leichten und schlanken Engelgestalten haben außergewöhnlich langgestreckte Körper - vierzehnmal die Kopfgröße anstatt siebenmal wie gewöhnlich; die Flügel der Engel - ebenso wie die schematische Behandlungsweise der Landschaft - geben den unmittelbaren Eindruck des Immateriellen, der Schwerelosigkeit. Die Umkehrung der Perspektive nimmt jede Distanz, die Tiefe, die alles in der Ferne verschwinden läßt, weg und bringt im Gegenteil die Personen ganz nahe, zeigt, daß Gott da ist, daß er überall ist. Die lebendige Leichtigkeit des Ganzen, die das Geheimnis des Genies von Rubljow ist, wird zu einer beschwingten Vision.

Die drei Personen sind im Gespräch begriffen, dessen Thema der Text aus Johannes sein könnte: "So sehr hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen einzigen Sohn dahingab." Doch das Wort Gottes ist immer ein Tun: es wird zum Opferzeichen des Kelches.

Die dritte Bildschicht ist innergöttlich und nur zu ahnen, sie ist transzendent und unzugänglich. Und doch ist sie gegenwärtig insoweit, als die Heilsökonomie aus dem Innenleben Gottes hervortritt.

Gott ist in sich, in seiner trinitarischen Wesenheit Liebe, und seine Liebe zur Welt ist nur der Widerschein seiner dreipersönlichen Liebe. Die Gabe seiner selbst, die niemals einen Mangel darstellt, sondern der Ausdruck der Überfülle der Liebe ist, wird durch den Kelch dargestellt; die Engel sind um die göttliche Speise gruppiert. Die letzten Restaurierungsarbeiten haben den Inhalt des Kelches aufgedeckt. Die letzte Übermalung, die eine Traube in dem Becher dargestellt hatte, verbarg das ursprüngliche Bild: das Lamm, das dieses himmlische Mahl mit dem Wort der Apokalypse zusammenbringt: Das Lamm war geschlachtet vor Grundlegung der Welt. Die Liebe, das Opfer, die Schlachtung gehen der Weltschöpfung voraus, sind ihr Ursprung.

Die drei Engel sind in Ruhe; das ist der höchste Friede eines Wesens in sich. Aber diese Ruhe ist "wie ein Rausch" - sie ist eine wahre Ekstase, ein "Heraustreten aus sich selbst". Und wieder liegt die ganze Paradoxie in dieser Ekstase-Instase, die in ihrer eigenen Tiefe verbleibt. Der heilige Gregor von Nyssa enthüllt etwas von diesem Mysterium: "Es ist das größte Paradox, daß Stabilität und Bewegung das gleiche seien."

Die Bewegung geht vom linken Fuß des rechten Engels aus, setzt sich in der Neigung seines Hauptes fort, geht über zu dem Engel der Mitte, zieht unwiderstehlich den Kosmos mit sich - den Fels, den Baum - und wird aufgesogen von der vertikalen Haltung des Engels zur Linken; dort kommt sie zur Ruhe wie in einem Sammelbecken. Neben dieser kreisförmigen Bewegung, deren Gang alles übrige leitet, wie die Ewigkeit die Zeit leitet, geben die Vertikale des Tempels und die Szepter die vertikalen Linien der Kraft an, die Sehnsucht des Irdischen nach dem Himmlischen, wo der Aufschwung sein Ziel findet.

Diese Gottesvision strahlt die transzendente Wahrheit des Dogmas aus. Im Konzept der Rubljow-Engel kommen Einheit und Gleichheit zur Geltung - man könnte den einen Engel für den anderen nehmen; die Unterscheidung kommt von dem persönlichen Verhalten des einen gegenüber den anderen, und doch ist hier weder Wiederholung noch Verwechslung. Das schimmernde Gold auf den Ikonen bezeichnet immer die Göttlichkeit und ihren überströmenden Reichtum. Die Flügel der Engel umfassen und bedecken die Gestalten in ihrer ganzen Größe; die inneren Konturen der Flügel in zartem Blau geben ihrer Einheit und dem himmlischen Charakter ihrer einen Natur das rechte Relief. Ein einziger Gott in drei völlig gleichen Personen, das wollen die übereinstimmenden Szepter ausdrücken, die Zeichen der königlichen Macht sind, die einem jeden der drei Engel verliehen ist.

Die vollkommene Gleichheit der Engel ist so stark ausgedrückt, daß es keine feste Regel gibt für die Bestimmung der jeweils dargestellten göttlichen Person

im Engelsbild. Der Engel zur Rechten gibt keine Frage auf: das ist der Heilige Geist. Die Meinungsverschiedenheit betrifft den Engel der Mitte: ist er der Vater oder der Sohn? Damit ergibt sich gleichzeitig die Bestimmung des Engels zur Linken.

Indessen hat man ein wichtiges Zeugnis beim heiligen Stefan von Perm gefunden, einem älteren Zeitgenossen von Rubljow, der ein Freund des heiligen Sergij war. Bei seiner Mission unter den Syrjänen - in der ausgedehnten Region bis zum Ural "Groß-Perm" genannt - trug Stefan eine Dreifaltigkeitsikone der gleichen Komposition wie die von Rubljow bei sich. Bei jedem Engel sieht man eine Umschrift in syrjänischer Sprache: Beim Engel zur Linken steht Py, das bedeutet: der Sohn; bei dem zur Rechten Puitos, das heißt: Heiliger Geist; beim mittleren Engel Ai: der Vater.

In unserer Erklärung folgen wir dieser Tradition. M. Demina schreibt in einer ausgezeichneten Studie über die Kunst Rubljows: "Stefan von Perm bemühte sich, für seine Missionsarbeit die Bezeichnung der Ikone so klar wie möglich zu geben. Die Stellung der Engel auf dieser Ikone ist genau die gleiche wie bei Rubljow und wahrscheinlich ist auch ihre Bedeutung die gleiche."¹

Jede Person hat ihr Zeichen durch die Szepter, die den Blick auf die Embleme lenken. Hinter dem Vater befindet sich der Baum des Lebens als Quelle. Nach dem heiligen Isaak ist "der Baum des Lebens die trinitarische Liebe, aus der Adam herausgefallen ist." Das Szepter Christi weist auf das Haus, die Kirche, die der Leib Christi ist. Der Heilige Geist hebt sich ab von dem Hintergrund der "stufenförmigen Felsen"; sie bedeuten das Gebirge, das Obergemach, den Tabor, die Erhöhung, die Ekstase, den Hauch der prophetischen Räume und Gipfel.

Die geometrischen Formen der Komposition sind folgende: das Rechteck, das Kreuz, das Dreieck, der Kreis. Diese geben dem Bild die innere Struktur, und wir müssen sie entdecken. Im Konzept jener Epoche sah man die Erde unter der Form eines Achtecks, und das Rechteck, das wir auf dem unteren Teil des Tisches erkennen, ist die Hieroglyphe für die Erde.² Auch die obere Partie des Tisches hat Rechteckform, ein Hinweis auf die vier Seiten der Welt, die vier Himmelsrichtungen, die bei den Kirchenvätern die symbolische Chiffre sind für die vier Evangelien in ihrer Fülle, der nichts hinzuzufügen und nichts wegzunehmen ist. Das ist ein Zeichen für die Universalität des Wortes. Dieser obere Teil des Tisch-Altars stellt die Bibel dar, die den Kelch als Frucht des göttlichen Wortes darbringt. Bei Verlängerung der Linie des Lebensbaumes, der hinter dem mittleren Engel steht, sehen wir ihn hinuntersteigen, den Tisch überqueren und seine Wurzeln in das Rechteck der Erde einsenken, vom ewigen Wort angekündigt und vom Inhalt des Kelches genährt. Da finden wir die Erklärung seines Mysteriums: warum der Baum Früchte ewigen Lebens trug, warum er der Baum

des Lebens war. Bei der Vigil von Weihnachten hören wir: "Nun entfernt sich der Engel mit dem flammenden Schwert vom Baum des Lebens, denn seine Früchte werden in der Eucharistie ausgeteilt."

Die Hände der Engel deuten zum Zeichen der Erde hin. Sie ist der Bezugspunkt der göttlichen Liebe. Die Welt ist auf der Seite Gottes, zwar als ein von Natur aus unterschiedenes Wesen, aber eingeschlossen in den heiligen Kreis der "Gemeinschaft des Vaters"; es folgt der kreisförmigen Bewegung, findet sich oben, im Himmel, unter der Gestalt des Felsens, und diese Kreisbewegung kommt für die Welt im Palast-Tempel zur Ruhe. Der Tempel ist gleichsam die Verlängerung des Christus-Engels, seiner Inkarnation. Er ist sein kosmischer Leib, die Kirche, die Braut des Lammes, die mit ihm "ohne Trennung und ohne Vermischung" geeint ist. Der Tempel bleibt in der unbewegten Ruhe des großen Sabbats - dem Ziel der trinitarischen Bewegung. Der Kreis der kosmischen Liturgie ist geschlossen. Hier ist die eschatologische Schau des Neuen Jerusalem. Die goldene Tempel-Partie, die sich wie eine Schutzmacht heraushebt, symbolisiert den mütterlichen Schutz der *Theotokos* und des Priestertums der Heiligen; sie weist hin auf den Schleier der Heiligen Jungfrau, den *Pokrov*.

Nach der Überlieferung wurde vom Baum des Lebens das Holz für das Kreuz des Herrn genommen. Seine Gestalt ist die unsichtbare, aber überaus wirkliche Achse der ganzen Komposition. Die Aureole, der Lichtkreis um das Haupt des Vaters, der Kelch und das Zeichen der Erde finden sich auf der gleichen vertikalen Linie, die die Ikone in zwei Teile teilt und sich mit der Horizontalen, die die Lichtnimben der seitlichen Engel verbindet, schneidet und ein Kreuz bildet. So ist das Kreuz eingezeichnet in den geheiligten Kreis des göttlichen Lebens. Es ist die lebendige Achse der trinitarischen Liebe. "Der Vater ist die kreuzigende Liebe; der Sohn ist die gekreuzigte Liebe; der Heilige Geist ist das Kreuz der Liebe, seine unbesiegbare Macht." Eine Bewegung geht durch die Arme des Kreuzes, und diese umfassen wie die ausgespannten Arme Christi das Universum: "Wenn ich von der Erde erhöht sein werde, werde ich alle an mich ziehen" (Joh 12,32). Sohn und Geist sind die beiden Hände des Vaters. Wenn man die Ecken des Tisches mit dem Punkt verbindet, der sich gerade über dem Kopf des mittleren Engels befindet, erkennt man, daß die Engel genau in einem gleichseitigen Dreieck angeordnet sind. Das versinnbildlicht die Einheit und Gleichheit in der Dreifaltigkeit; die Spitze ist der Vater als die göttliche Quelle (*πηγαία θεόπηγς*). Zieht man eine Linie an den Außenkonturen der drei Engel entlang, so ergibt sich ein vollendeter Kreis, Zeichen der göttlichen Ewigkeit. Der Mittelpunkt dieses Kreises liegt in der Hand des Vaters, des *Pantokrators*.

Rubljow unterscheidet sich von den Künstlern Italiens, die das Bild in einen Kreis hineinkomponieren. Bei ihm sind es die Engel selbst, die einen Kreis bilden; dagegen ergibt sich durch die Konturen der verschiedenen Objekte (der Throne, Fußschemel, des Berges) ein Achteck, das Symbol des achten Tages.

Die inneren Konturen der seitlichen Engel ergeben die Form eines Kelches, gleichsam den Schlüssel zum Mysterium der Ikone. Die Verteilung der Massen, Proportionen und Maße sind einem System von Beziehungen von ausgewogener Vollkommenheit unterworfen. Aber im Innern dieses Rahmens zeigt Rubljow eine große Freiheit der Mittel, um gegebenenfalls den ideologischen Sinn zu akzentuieren. So sind der Kelch und die Hand des Vaters leicht von der Mitte weg nach unten und nach rechts hin verschoben, während das Haupt ein wenig zur Linken der vertikalen Achse geneigt ist. Der Effekt ist genial erreicht; diese fast unmerklichen Abweichungen der Gewandfalten, die von der linken Schulter stufenförmig herabfallen, lenken den Blick auf die Hand, die den Kelch segnet, also zu dem geistigen Zentrum der Komposition, noch verstärkt und verdeutlicht durch das Zusammenspiel der rechten Linien und des Altars.

Die Füße der Engel berühren nur leicht den Fußschemel; ihre umgekehrte Perspektive gibt den Eindruck einer Leichtigkeit, die von allem materiellen Gewicht frei ist; dieses ätherische Ensemble schwingt sich auf zur Höhe. Man fühlt sich hinversetzt zu dem, was der heilige Makarius die "Fluren des Herzens" nennt, in die unendlichen Räume des göttlichen Herzens.

Die Gestalten sind in Dreiviertel-Frontalstellung gegeben; so erscheint ihre Schulterbreite vermindert, und die geschmeidige und plastische Linie gleitet die langgestreckten Silhouetten entlang in himmlischer Eleganz. Auch die leicht abgewendeten Gesichter sind von derselben länglichen Form. Die geraden Linien drücken das Element der Kraft aus, stimmen zu den rund laufenden Linien und entzücken durch ihren geradezu musikalischen Rhythmus und ihre jugendliche Frische, die die Gnade der Kraftfülle aussingt. Die Konturen geben der Bewegung weit mehr Ausdruck als das Volumen; die Weite der Gewänder läßt die leichten Körper erspüren, und die groß angelegte Haartracht unterstreicht noch die Zartheit der edlen Gesichter und ihre antike Reinheit.

Die Haltung des Vaters ist von großer Monumentalität. Sie strömt hieratischen Frieden und Unbewegtheit aus, *actus purus*, das Vollendete, das statische Prinzip der Ewigkeit, aber zu gleicher Zeit in einem außerordentlich erstaunlichen Kontrast eine wachsende Welle von Bewegung, die vom rechten Arm ausgeht, seine starke Beugung, die zusammenpaßt zu der gleichen Kraft in der Neigung des Halses und des Hauptes als Ausdruck des dynamischen Prinzips. Das unaussprechliche Mysterium Gottes erscheint in dieser Synthese von Unbewegtheit und Bewegung: das Absolute der Philosophen, der *actus purus* der Theologen, der lebendige Gott der Bibel, "unser Vater, der in den Himmeln ist".

Die Macht Gottes, wie unser *Credo* bekennt - "Ich glaube an den allmächtigen Vater" - , ist die Macht der Liebe des Vaters, die sich in dem Blick des Engels der Mitte ausspricht. Er ist die Liebe, und gerade darum kann er sich nur in der *Communio* offenbaren und nur als *Communio* erkannt werden. "Nie-

mand kommt zu meinem Vater als durch mich" (Joh 14,6); und wiederum: "Niemand kann zu mir kommen, wenn der Vater ihn nicht zieht" (Joh 6,44). Das ist keineswegs Verengung oder Exklusivität des Evangeliums, sondern die umstürzende Offenbarung der Natur der Liebe selbst. Außerhalb der *Communio* zwischen Mensch und Gott kann man keine Erkenntnis von Gott haben, und diese ist immer trinitarisch und führt hinein in die Gemeinschaft zwischen Vater und Sohn. Sie macht verstehen, warum der Vater sich niemals direkt offenbart. Er ist die Quelle, und gerade darum ist er das Schweigen; er offenbart sich von Ewigkeit her, aber durch die Dyade von Sohn und Heiligem Geist offenbart er sich. Die Ikone zeigt diese *Communio*, deren lebendiger Brennpunkt der Kelch ist.

Die Linien der rechten Seite des zentralen Engels werden größer und weiter in dem Maße, wie sie sich dem Engel zur Linken nähern. In der Sprache des Symbols sind die konvexen Krümmungen immer Bezeichnung für einen Ausdruck, das Wort, die Ausbreitung, die Enthüllung; dagegen bedeuten die konkaven Kurven Gehorsam, Aufmerksamkeit, Entäußerung, Empfänglichkeit. Der Vater ist seinem Sohn zugewandt. Er spricht. Die Bewegung, die durch sein Wesen geht, ist Ekstase. Er spricht sich ganz in den Sohn hinein: "Der Vater ist in mir. Alles, was der Vater hat, ist mein!"

Der Sohn hört. Der Fall seines Gewandes drückt höchst gespannte Aufmerksamkeit aus, Lassen seiner selbst. Er verzichtet ganz auf sich, um nur das Wort seines Vaters zu sein: "Die Worte, die ich zu euch rede, sage ich nicht von mir aus. Der Vater, der in mir ist, er vollbringt seine eigenen Werke." Seine rechte Hand wiederholt die Geste des Vaters: den Segen. Die beiden Finger, die sich von der Weiße des Tisches (Bibel) abheben, künden den Weg des Heiles - der Vereinigung in Christus, seiner beiden Naturen - die Einführung des Menschen in die Gemeinschaft des Vaters.

Die fallende Hand des rechten Engels weist auf die Richtung des Segens hin, auf die Welt. Diese Hand scheint zu bedecken, zu behüten, zu "brüten" (wie der Ausdruck des biblischen Schöpfungsberichtes sagt). Über dem Rechteck der Welt erscheint diese Hand wie die ausgebreiteten Flügel der reinen Taube.

Die Zartheit der Linien des rechten Engels hat etwas Mütterliches an sich. Er ist der Tröster, aber er ist auch der Geist: der Geist des Lebens. Er ist es, der das Leben gibt und aus dem alles entspringt. Er ist die dritte Weise der göttlichen Liebe, der Geist der Liebe. Seine Stellung ist leicht unterschieden von der Stellung der beiden anderen Engel, und mit seiner Neigung und dem Elan seines ganzen Wesens ist er inmitten des Vaters und des Sohnes. Er ist der Geist der *communio* und *circumincessio*. Das wird ganz klar durch die wichtige Tatsache, daß die Bewegung von ihm ihren Ausgang nimmt. Sein Hauch ist es, in dem der Vater zu seinem Sohn geht, der Sohn seinen Vater empfängt, das ewige Wort ertönt. Johannes Damascenus sagt: "Durch den Heiligen Geist erkennen wir Chri-

stus, den Sohn Gottes, und durch den Sohn schauen wir den Vater." Bei der Epiphanie begibt sich der Vater in der Bewegung der Geisttaube zum Sohn.

Mit unaussprechlicher Traurigkeit, der Dimension der göttlichen *Agape*, neigt der Vater sein Haupt dem Sohn zu. Er scheint von dem geschlachteten Lamm zu sprechen, dessen Opfer im gesegneten Kelch kulminiert. Die aufrechte Haltung des Sohnes verdeutlicht seine Aufmerksamkeit; sein Antlitz ist wie umschattet vom Kreuz. Nachdenklich gibt er seiner Übereinstimmung durch den gleichen Segensgestus Ausdruck. Wenn der Blick des Vaters in seiner bodenlosen Tiefe den einzigen Weg des Heiles betrachtet, so bedeutet der kaum wahrnehmbar sich hebende Blick des Sohnes dessen Einverständnis. Und der Heilige Geist beugt sich dem Vater zu. Ganz eingetaucht in die Kontemplation des Mysteriums, weist sein zur Welt hin ausgestreckter Arm auf die niedersteigende Bewegung, auf Pfingsten und die sich manifestierende Macht, und er scheint bereits auf dem Sohn in seiner irdischen Mission zu ruhen. Seine Haltung der Unterwerfung ist schon die Erfüllung des Evangeliums.

Die Farben der Ikonographie haben ihre eigene Sprache. Bei Rubljow erreichen sie einen unvergleichlichen Reichtum, einen musikalischen Vollakkord mit der ganzen Tonskala der allerzartesten Nuancen, die in allen Details der Komposition reperkutieren. Aber es gibt keine vielfarbigen Effekte; denn nichts darf die Tiefe der göttlichen Sammlung und Konzentration stören. Schatten gibt es nicht, und kein Teil ist besonders ins Licht gerückt, sondern es sendet sein eigenes Licht aus, das aus verborgenem Ursprung aufstrahlt. Die Dichte der Farbe der Zentralgestalt wird noch gesteigert durch den Kontrast zur Weiße des Tisches und reflektiert in dem seidigen Schillern der sie umgebenden Engel.

Das tiefe Purpur (die göttliche Liebe) und das dichte Blau (die himmlische Wahrheit) bilden mit dem schimmernden Gold der Flügel (dem göttlichen Überfluß) einen vollkommenen Akkord, der sich fortpflanzt und sich zurückfindet in einer sanften Tonalität, wie eine nüancierte Entschleierung, eine stufenweise Einweihung: Zartrosa und Lila zur Linken, sanfteres Blau und Silbergrün zur Rechten. Das Gold der Throne - des Gottessitzes - spricht von dem überfließenden trinitarischen Leben. Die blaue Farbe - das "Rubljow-Blau" genannt - übersetzt die Farbe des Himmels der Trinität und des Paradieses; sie wird leuchtender und leuchtender und ist wie das himmlische Licht selbst, das in der Ikone aufscheint.

Der in der Dichte seiner Farben und in der Dunkelheit seines Lichtes unzugängliche Vater enthüllt sich gemildert, zugänglich geworden in der strahlenden Sonne des Sohnes und des Heiligen Geistes. Diese Komposition gibt gleichsam von weither den Eindruck einer Flamme in Rot und Blau. Alles funkelt auf in der leuchtenden Luft des göttlichen Mittags: "Wer mir nahe ist, ist dem Feuer nahe!"

Die Hand des Vaters hält Anfang und Ende fest. Sie ist über den Kelch hin ausgestreckt. Das vor Grundlegung der Welt geschlachtete Lamm und der Tem-

pel des Lammes, das Neue Jerusalem, das Heilige Mahl des Christus und sein Versprechen, von der Frucht des Weinstocks im Reich des Vaters zu trinken, schließen die Zeit in die Ewigkeit ein. Der Kelch strahlt auf in der leuchtenden Helle des Gotteswortes, das alle Farben der Wahrheit zurückstrahlt; es ist das Leuchten des göttlichen Herzens, das gegenseitige Geschenk der drei göttlichen Personen.

Von der Ikone geht ein mächtiger Appell aus: "Seid eins, wie ich und der Vater eins sind." Der Mensch ist nach dem Bild des trinitarischen Gottes geschaffen, in seine Natur ist die Gemeinschaft der Kirche als seine letzte Wahrheit eingeschrieben. Alle Menschen sind gerufen, sich um den einen und gleichen Kelch zu vereinigen, sich hinaufzugeben zum göttlichen Herzen und teilzunehmen an dem messianischen Mahl, um der eine Tempel des Lammes zu werden. "Durch das ewige Leben (den Geist) erkennen sie Dich, Den allein wahren Gott, und Den Du gesandt hast, Jesus Christus."

Die Vision kommt in dieser eschatologischen Note zur Vollendung. Diese ist eine Vorwegnahme des Königreiches der Himmel, ganz eingetaucht in das Licht, das nicht von dieser Welt ist; ganz eingetaucht auch in lauterste, selbstlose Freude, in eine göttliche Freude, die aus der einfachen Tatsache aufsteigt, daß die Dreifaltigkeit existiert und daß wir geliebt sind und daß alles Gnade ist. Das Staunen bricht in der Seele auf, und sie verstummt. Die Mystiker sprechen niemals von der höchsten Spitze; das Schweigen allein enthüllt sie.

Aus: P. Evdokimov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*. Bruges 1970. S.205 - 216.
Aus dem Französischen von S. Fides Buchheim

Anmerkungen

- 1 N. Demina, "Troica" Andreja Rubleva. Moskva 1963. S.52.
- 2 Kosmas Indikopleustes, der große Reisende des 6. Jahrhunderts, bezeugt in seiner "Christlichen Topographie", daß die Erde ein langes Rechteck ist.

Friedrich Scholz

DIE ENGEL IM KIRCHLICHEN RAUM

*Hans Hartmann
zum 80. Geburtstag am 18. 11.1989*

Die Heiligen Engel nehmen eine wichtige Stellung im Leben des Menschen und im Leben der Kirche ein. Das ist eine Wahrheit, die heute weithin in Vergessenheit geraten ist.* Aus dem Alten und Neuen Testament wissen wir, daß die Engel eine wichtige Funktion in der himmlischen Kirche haben: Sie stehen in der Gestalt der Cherubim und Seraphim um den Thron Gottes, des Allmächtigen, und singen das Dreimalheilig. Chöre von Engeln sangen Gottes Lob bei verschiedenen Ereignissen der Heilsgeschichte, so bei der Geburt Christi, und singen es heute als himmlische Teilnehmer der Liturgie. Engel sind Diener und Boten Gottes - "Bote" ist die Bedeutung des griechischen Wortes ἄγγελος, aus dem die Wörter für "Engel" in den europäischen Sprachen abgeleitet sind -, sie spielen eine Mittlerrolle zwischen Gott und Mensch. Gott hat im Alten wie im Neuen Testament Engel zu Menschen gesandt, um ihnen etwas zu verkündigen, um ihnen den rechten Weg zu weisen, um sie zu erretten und um sie zu strafen. Jedem Menschen stellt Gott einen Schutzengel zur Seite, der ihn vor Gottes Angesicht vertritt (Mt 18,10) und der ihn über seinen Tod hinaus beschützt und geleitet.

Die Kenntnis von den Engeln ist den Christen von den Juden überkommen, und deren Engellehre steht in Zusammenhang mit Erkenntnissen über die Engel im alten Ägypten und anderen orientalischen Ländern. Aus der jüdischen Überlieferung stammt auch eine ganze Reihe von Bezeichnungen für einzelne Engelhierarchien, wie die bereits genannten Cherubim und Seraphim, und auch Namen einzelner Engel. Die vier wichtigsten sind Michael "Wer ist wie Gott?", Gabriel "Mann Gottes", Uriel "Glanz Gottes" und Raphael "Heilung Gottes". Die jüdische Religion ist bilderfeindlich. So haben wir hier keine Bilder von Engeln überliefert. Aber die Verehrung der Engel war bei den Juden weit verbreitet und nahm zeitweise Formen an, daß sie sich den Vorwurf von Vielgötterei gefallen lassen mußten.¹ Mit der Engelverehrung war auch eine Anzahl von Örtlichkeiten verknüpft, die als heilig betrachtet wurden, weil dort Engel auf Erden erschienen waren.

In der frühchristlichen Kirche finden wir eine besondere Engelverehrung bei den Kopten - nicht zufällig sind es die Nachfahren der alten Ägypter - und später

in Kleinasien, von wo sie in abgeschwächter Form nach Byzanz und dann in die Slavia gelangt ist. Eine exzessive Engelverehrung ist in der alten Kirche verurteilt worden. So erklärte das Konzil von Laodicea (ca. 360) in seinem 35. Kanon den Engeldienst überhaupt für verborgenen Götzendienst und belegte den, der sich ihm hingab, mit dem Anathema. Erst auf dem Zweiten Nicänischen Konzil (787) wurde die Engelverehrung kanonisiert.

Die ursprünglich jüdische Lehre von der Intercession der Engel wurde das Mittel, um die Engelverehrung theologisch zu rechtfertigen. Die Verfechter der deuteronicänischen Orthodoxie preisen die Güte der menschenfreundlichen Engel, die der Menschen Gebete vor Gott bringen, rastlos für sie eintreten als Mittler, die selbst keines Mittlers bedürfen, und die endlich auch den Menschen die göttlichen Gaben übermitteln; sie preisen den großen Michael vor allem, der den Menschen das Licht der göttlichen Gnade vermittelt.²

Die Namen der Engel (außer Michael, Gabriel und Raphael), die häufig in verderbter Form aus der spätjüdischen mystischen Tradition stammen, standen im byzantinischen und slavischen Mittelalter und bis in die Neuzeit hinein auf dem Index der verbotenen und von der Kirche verfolgten Bücher und Schriften.³ Auf einem Konzil in Rom im Jahre 745 wurden alle Engelnamen außer Michael, Gabriel und Raphael verworfen.⁴ Auch in Griechenland wurden entsprechende Konzilsbeschlüsse verabschiedet.⁵

Bei den Kopten hingegen hatte es nicht nur zahlreiche Kirchen gegeben, die dem Erzengel Michael geweiht waren, sondern auch Kirchen der Erzengel Gabriel⁶, Raphael⁷ und Uriel⁸, und im koptischen Kalender hatten die Erzengel Raphael und Uriel auch ihre Feiertage⁹.

Dem Erzengel Michael geweihte Kirchen gab und gibt es nicht nur im byzantinisch-slavischen Raum, sondern im ganzen christlichen Abendland. Ich erinnere nur an die Kirche auf dem Mont St. Michel in Nordfrankreich, die Sankt-Michaelis-Kirche in Hamburg, die Kirchen St. Michael in München oder San Michele in Ravenna. Eine der großen Kathedralen im Moskauer Kreml ist dem Erzengel Michael geweiht (Sobor Archangela Michaila - meistens wird er Archangel'skij sobor genannt), und auch in Nishnij Nowgorod, Rjasan und Perejaslawl gab oder gibt es große Erzengel-Michael-Kathedralen. Um 1900 gab es in Rußland sieben größere Michaels-Klöster¹⁰, und auch in Ortsnamen findet sich der Name des Erzengels häufig in Rußland¹¹. In Byzanz und in der Slavia wurden die dem Erzengel Michael geweihten Kirchen häufig auch "Erzengelkirchen" genannt, d.h. sie waren wie der Feiertag des Erzengels Michael am 8. November gleichzeitig auch den "anderen himmlischen körperlosen Mächten" geweiht. Im 11. und 12. Jahrhundert erreichten die Erzengelpatronate hier im Kampf gegen die Engelauffassung der Bogomilen¹² zahlenmäßig ihren Höhepunkt. In Bulga-

rien gibt es in den Klöstern Batschkowo und Rila je eine kleine Nebenkirche, die den Erzengeln geweiht ist. Ihre Bemalung stammt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Außer dem Namen Michaels tritt in Kirchennamen nur noch der Gabriels auf, und auch der nur sehr selten. So gab es im "Neuen Palast" in Konstantinopel eine "Kirche der Erzengel Michael und Gabriel".¹³ Um 900 erbaute der heilige Naum, ein Schüler des Slavenapostels Method, in dem später nach ihm benannten Kloster am Ochridsee eine Kirche zu Ehren der Erzengel Michael und Gabriel.¹⁴ (Große Verbreitung in der Slavia fand die "Preisrede auf Michael und Gabriel" des heiligen Kliment von Ochrid, der ebenfalls dem Kreis um die Slavenapostel angehörte.¹⁵) In Bulgarien finden sich in Nessebar, dem antiken Mesembria, gut erhaltene Mauern einer kleineren Kirche aus dem 10./11. Jahrhundert, die den Erzengeln Michael und Gabriel geweiht war; in dem bulgarischen Dorf Arbanasi gibt es noch heute eine Kuppelkirche der "Heiligen Erzengel Michael und Gabriel"¹⁶. Kirchen, die nur dem Erzengel Gabriel geweiht sind, sind noch seltener. Eine findet sich in Moskau (cerkov' Archangela Gavriila). Sie ist von Peter dem Großen für Menschikow in den Jahren 1704-1707 erbaut worden.¹⁷ Ihr Turm (Menšikova bašnja), den bis zum Jahre 1723, als seine Spitze durch einen Blitzschlag zerstört wurde, eine Figur des fliegenden Erzengels krönte, war lange Zeit nach dem großen Glockenturm im Kreml der höchste in Moskau.¹⁸ In Bologna war dem Erzengel Gabriel die Kirche der barfüßigen Carmeliter geweiht,¹⁹ in der Provence unweit der Stadt Tartarins bei Tarascon befindet sich eine Kapelle Saint-Gabriel aus romanischer Zeit,²⁰ und vielleicht deuten der Name des Ortes St. Gabriel in der Bretagne in der Nähe von Caen sowie der gleiche Flurname (heute ein Zeltplatz) südlich von Boulogne-sur-Mer und schließlich zahlreiche Ortsnamen in Rußland²¹ darauf hin, daß es auch hier einmal dem Erzengel Gabriel geweihte Kirchen gegeben hat. Die Konzilsverbote der Engelnamen haben sich im Bereich des Patroziniums offenbar im ganzen christlichen Abendland durchgesetzt, ja sie sind zum Teil auch auf den Namen des Erzengels Gabriel und vollständig auf den des Erzengels Raphael ausgedehnt worden, der, soweit ich sehe, in älteren Patrozinia überhaupt nicht vorkommt. In der Ikonographie war die Toleranzgrenze weiter gesteckt. Hier dominieren zwar die Erzengel Michael und Gabriel, aber auch Raphael (besonders seit dem späten Mittelalter in Westeuropa) und Uriel kommen hier vor, ja bisweilen auch andere Erzengelnamen aus der spätjüdischen mystischen Tradition, wenn auch nur sehr selten.

Die wichtige Stellung der Engel im Leben der Menschen und im Leben der Kirche findet natürlicherweise ihren Niederschlag in den liturgischen Texten, in Gebeten²² und in der Ikonographie. Von den zahlreichen Problemen, die die Ikonographie der Engel aufwirft, möchte ich mich auf das Problem der Stellung und der Funktion der Engeldarstellungen im kirchlichen Raum beschränken. Ich

klammere aus meinen Betrachtungen die Darstellung von Engeln auf Fresken oder Ikonen, die sich natürlich auch im kirchlichen Raum finden, aus, die Ereignisse aus der Heilsgeschichte abbilden, wie die Verkündigung Mariens; die Geburt Christi; Christi Verklärung, Auferstehung, Himmelfahrt; die Entschlafung der Mutter Gottes und viele andere, wo stets auch Engel anwesend sind und offenbar eine bedeutsame Rolle spielen. Auch Darstellungen der "Taten (dejanija) der Erzengel", wie sie besonders in Kirchen zu finden sind, die Michael und den anderen Erzengeln geweiht sind, berücksichtige ich nicht.

Die Ikonographie des kirchlichen Raumes war im Laufe der Jahrhunderte einem stetigen Wandel unterworfen.²³ In den frühen byzantinischen Kirchen nahm die Ikonographie noch einen sehr bescheidenen Platz ein. Die Hagia Sophia in Konstantinopel war mit Ausnahme eines großen Kreuzes in der Kuppel bildlos. Allmählich entwickelte sich ein theologisch durchdachtes Bildprogramm, das sich von Jahrhundert zu Jahrhundert veränderte und in seiner Vielfalt und Fülle in russischen und balkanischen Kirchen des 14.-17. Jahrhunderts Höhepunkte seiner Entwicklung fand. Auch am Beispiel der Ikonographie der Engel läßt sich der Wandel des theologischen Bildprogramms in Abhängigkeit von bestimmten Entwicklungen der Aufteilung des Kirchenraumes aufzeigen.

Eine wichtige und sehr alte Funktion, die die Engel im kirchlichen Raum ausüben und die gleichzeitig auch ihre Stellung bestimmt, ist die Hüterfunktion. Sehr häufig finden sich an den Kirchentüren von außen oder von innen wie auch auf beiden Seiten Engel als Wächter. Manchmal ist es nur einer, häufig sind es zwei. Meistens werden ihre Namen in Aufschriften genannt. Ist es einer, ist es der Erzengel Michael, sind es zwei, sind es die Erzengel Michael und Gabriel. Vereinzelt begegnet statt des Erzengels Gabriel auch der Schutzengel. So an der südlichen Eingangstür der Mariä-Entschlafungs-Kathedrale im Moskauer Kreml, die in ihrer oberen Hälfte von Darstellungen des Erzengels Michael (links) und des Schutzengels (rechts) eingerahmt ist.²⁴ (Auf katholischen Einfluß ist es wohl zurückzuführen, wenn im Vorraum der Kathedrale des russisch-orthodoxen Heiligen-Geist-Klosters in Wilna, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts errichtet worden ist und deren Inneneinrichtung so gestaltet wurde, daß die Kirche auch als katholische Kirche hätte benutzt werden können - besonders deutlich wird dies an der Gestaltung der Ikonostase sichtbar -, neben der Eingangstür links und rechts die Erzengel Michael und Raphael erscheinen. Vgl. auch Anm. 7 und 9.) Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, das aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt, aber auf weit ältere Traditionen zurückgeht, gibt dazu folgende Anweisung:

Inwendig in das Kirchentor mache zur rechten Seite den Erzengel Michael mit dem Schwert; er hält ein Blatt, welches sagt: "Ich bin Gottes Streiter und trage das Schwert, und die hierdurch mit Furcht eintreten, bewache

ich, verteidige ich, für sie kämpfe ich, und schütze sie; die aber mit einem unreinen Herzen eintreten, schlage ich unbarmherzig mit dem Schwerte." Auf der Linken Gabriel, welcher ein Blatt hält und mit einer Feder dies schreibt: "Ich halte die Feder des Schnellschreibers in der Hand, und ich schreibe die Gesinnungen der Eintretenden auf. Ich beschütze die Gütendenkenenden; die es nicht sind, verderbe ich schnell." ²⁵

In der der Mutter Gottes geweihten Hauptkirche des Rila-Klosters in Bulgarien, deren Fresken aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, der Zeit der bulgarischen Wiedergeburt (vázraždane), datieren, sind die Erzengel innen am Haupteingang in dieser Weise abgebildet. Außen finden sich hier noch einmal zwei Engel ohne Namensinschrift und über diesen noch je ein weiterer, also insgesamt vier. In der kleinen Erzengel-Kirche der Klause (kluvija) des Batschkowo-Klosters, die einige Kilometer entfernt in den wild zerklüfteten Bergen der Rhodopen auf einem steilen Felsen steht, sind die beiden Erzengel draußen links und rechts vom Nebeneingang, drinnen links und rechts vom Haupteingang zu sehen. Im Kloster selbst gibt es auch eine Erzengel-Kirche, eine Nebenkirche, die auf einer Etage über einem überdachten Gang zum Vorraum angelegt ist, der zur Hauptkirche führt. Auch hier stehen draußen und drinnen links und rechts vom Eingang die beiden Erzengel, innen auf dem Gewölbe über der Tür noch einmal zwei Engel mit Stab und Sphaira in den Händen. In einer kleinen Nebenkirche (paraklis) des Rila-Klosters, die dem "Hl. Erzengel Michael und den anderen Hl. Erzengeln" geweiht ist, sind die beiden Erzengel sowohl innen im Vorraum (pritvor) wie innen im Eingang der Kirche, die Türen überragend, dargestellt. In den gegen Ende des 19. Jahrhunderts erbauten Mutter-Gottes-Kirchen von Burgas und Nessebar steht innen rechts vom Haupteingang der Erzengel Michael mit gezogenem Schwert. Als Wächter findet er sich auch draußen auf der rechten Seite des südlichen Nebeneingangs der sehr viel älteren Mariä-Entschlafungs-Kathedrale im Moskauer Kreml.

Hüterfunktion haben die beiden Erzengel auch im Innenraum der Kirche, wenn sie auf der Ikonostase auf den seitlichen Türen zum Altarraum dargestellt sind. Auf der nördlichen Tür (links für den vor der Ikonostase stehenden Betrachter) ist dann in der Regel der Erzengel Michael, auf der südlichen der Erzengel Gabriel abgebildet. Häufig finden sich hier aber auch die heiligen Diakone Stephan und Laurentius. Wenn hier Ikonen von Propheten oder heiligen Bischöfen oder anderen Heiligen erscheinen, haben wir es wohl mit einer späteren Entwicklung zu tun.²⁶ Nur in einer Kirche, der Mariä-Verkündigungs-Kathedrale im Moskauer Kreml, habe ich auf diesen beiden Türen Darstellungen der Erzengel Uriel und Raphael gefunden. Die beiden Ikonen stammen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Ob sie bereits seit dieser Zeit die genannten Plätze auf dieser Ikonostase einnehmen und ob sie an die Stelle älterer Ikonen Uriels und

Raphaels getreten sind, konnte ich nicht feststellen.²⁷ Der heutige Ikonenbestand der Ikonostase ist in seiner Gesamtheit sicher nicht alt, obwohl er u.a. in der Deesis-Reihe die berühmten Ikonen Feofan Greks enthält. Vielleicht hat man auf den Seitentüren Ikonen der Erzengel Uriel und Raphael angebracht, weil in der Deesis-Reihe die Erzengel Michael und Gabriel bereits vorhanden waren. Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang, wann auf älteren Ikonostasen statt der Erzengel Michael und Gabriel die Heiligen Diakone Stephan und Laurentius auf den Seitentüren erscheinen. Vielleicht dann, wenn eine Deesis-Reihe mit diesen beiden Erzengeln da war.

Ganz singulär ist die Darstellung des Erzengels Raphael auf der nördlichen und die des Erzengels Jegudiel auf der südlichen Tür der Ikonostase in der Kirche des Säulenheiligen Symeon über dem Tor (nad vratnaja cerkov' v čest' Simeona stolpnika) des Daniel-Klosters in Moskau, die erst vor wenigen Jahren im alten Stil neu geschaffen worden ist. (Vgl. unten S. 124)

Die Ikonostase hat sich aus dem sogenannten Templon der byzantinischen Kirche entwickelt, das seinerseits aus den frühchristlichen Chorschranken, den Cancelli, hervorgegangen ist.²⁸ Die zwischen den Platten der Chorschranken befindlichen Pfosten oder Säulen trugen einen häufig mit Medaillons geschmückten Architrav, auf dem sich Darstellungen Christi, der Mutter Gottes, von Engeln, Propheten oder Aposteln fanden. Im 11.-13. Jahrhundert wurden Skulpturen der gleichen heiligen Personen durch Ikonen ersetzt. Die Zahl der vor dem Altarraum angebrachten Ikonen vermehrte sich im Laufe der Jahrhunderte und führte zur Herausbildung der Ikonostase, die später dann bis an das Gewölbe reichen konnte und den Altarraum völlig vom Kirchenschiff abtrennte. Im Rußland des 16./17. Jahrhunderts erreichte diese Entwicklung ihren Höhepunkt. Gleichzeitig wurde ein theologisches Bildprogramm der Ikonostase entwickelt.²⁹

Über der unteren Reihe, der auch die beiden Seitentüren angehören, auf denen zwei Erzengel dargestellt sein können, der sogenannten "örtlichen Reihe" (mestnyj čin), weil hier rechts neben der Ikone des Erlösers in der Regel eine Patroziniumsikone zu sehen ist und weil auf der anderen Seite links neben der Ikone der Mutter Gottes Ikonen von Heiligen angebracht sind, die in dieser Kirche oder in dem Ort, in dem sie steht, besondere Verehrung genießen, über dieser unteren Reihe befindet sich die sogenannte Deesis-Reihe (deisusnyj čin), die Reihe der Anbetung. In Ikonostasen jüngerer Typs ist zwischen der unteren Reihe und der Deesis-Reihe die sogenannte Feiertags-Reihe (prazdničnyj čin) angebracht, auf der Ikonen kleineren Formats mit Darstellungen der zwölf Hauptfeiertage zu sehen sind. Auf älteren Ikonostasen befindet sich die Feiertags-Reihe über der Deesis-Reihe. In dieser ist in der Mitte über der Königspforte (carskie vrata), die direkt vor dem Altar in der unteren Reihe placiert ist, eine Ikone des Christus Pantokrator. Links und rechts von Ihm sind die Mutter

Gottes und Johannes der Täufer abgebildet, Ihm zugeneigt, in anbetender Haltung, links neben der Mutter Gottes der Erzengel Michael, rechts neben Johannes dem Täufer der Erzengel Gabriel in gleicher Haltung, links und rechts dann weitere Heilige (die Apostel Petrus und Paulus, die Kirchenlehrer Basilius der Große und Johannes Chrysostomos und eventuell noch andere). Hier im Zentrum der Ikonostase repräsentieren die Erzengel Michael und Gabriel die Christus anbetenden himmlischen Heerscharen und mit ihnen einen wichtigen Bestandteil der himmlischen Kirche, den nämlich, der dem Thron Gottes am nächsten steht. Ein berühmtes Beispiel für eine solche Deesis-Reihe ist die von Feofan Grek in den 90er Jahren des 14. Jahrhunderts für die Mariä-Verkündigungskathedrale im Moskauer Kreml gemalte.³⁰ Weitere Beispiele sind in den anderen großen und kleineren Kirchen des Moskauer Kremls, in der Smolensker Kathedrale des Neuen-Jungfrauen-Klosters in Moskau (16.-17. Jh.), in der Dreifaltigkeits-Kathedrale und in der Mariä-Entschlafungs-Kathedrale des Dreifaltigkeits-Sergius-Klosters in Sergijew Possad (heute Sagorsk) und vielen anderen russischen Kirchen vom Ende des 14. bis ins 17. Jahrhundert anzutreffen.

Treten wir in den Altarraum ein, so finden wir auch hier Darstellungen von Engeln verschiedener Gestalt. In der Sophien-Kathedrale in Kiew, die auch heute noch eine niedrige Ikonostase hat, ist in der Apsis unter der Mutter Gottes, die hier als Betende (Oranta) abgebildet ist, ebenfalls als Mosaik das Heilige Abendmahl dargestellt. Christus ist hier zweimal vertreten, links und rechts von einem mit einem Baldachin überdeckten Altartisch, neben dem zwei Engel stehen, die Rhipidien in den Händen halten. Er teilt auf jeder Seite je sechs Aposteln das Abendmahl aus, links das Brot und rechts den Kelch. In der sehr viel kleineren Kirche des heiligen Stephan - ursprünglich war diese Kirche Mariä Entschlafung geweiht - in Nessebar findet sich eine fast identische Darstellung des Heiligen Abendmahls unter der Apsis des Altarraums, aber als Fresko. Der einzige Unterschied besteht darin, daß hier nicht zwei Engel neben dem Altartisch stehen, sondern daß unter dem Baldachin auf dem Altartisch ein Seraph abgebildet ist. Der Mutter Gottes, die in der Apsis mit dem Jesuskind im Schoß thront, sind dafür aber die Erzengel Michael und Gabriel zur Seite gestellt, und hinter den sechs Aposteln sind auf jeder Seite noch je vier Engel mit Rhipidien in den Händen, zwischen den Aposteln schließlich in Schulterhöhe noch je drei Köpfe von Engeln zu sehen. In der ikonographischen Ausgestaltung dieser bulgarischen Kirche - die Fresken stammen vom Ende des 16. Jahrhunderts - ist die Bedeutung der Engel im liturgischen Geschehen der Göttlichen Liturgie besonders eindrucksvoll zum Ausdruck gebracht. Nicht in allen Kirchen finden sich im Altarraum so zahlreiche Abbildungen von Engeln, aber irgendwie treten sie hier immer in Erscheinung.

Das Wechselspiel zwischen der ikonographischen Ausgestaltung des Altarraums und der Ikonostase, das in russischen Kirchen vom 11. Jahrhundert

an allmählich entwickelt wird und im 16./17. Jahrhundert seine Vollendung erfährt, führt zu einem theologisch überzeugenden Bildprogramm, in dem auch die Darstellung der Engel einen wichtigen Platz einnimmt. Der Blick des Betrachters geht von einer in der Mitte der obersten Reihe angebrachten Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit, die links und rechts von den Patriarchen, den Vorvätern Christi, umgeben ist, zur nächsten Reihe, in deren Mitte als Symbolfigur der Menschwerdung Christi die Mutter Gottes des Zeichens (ikona Božiej Materi "Znamenie" ³¹), von den Propheten des Alten Testaments flankiert, zu sehen ist, von dort zur Festtags-Reihe, in der die Stationen des irdischen Lebens Christi abgebildet sind, und schließlich zur Deesis-Reihe, in der Christus als Pantokrator inmitten der endzeitlichen himmlischen Kirche thront. Die unterste Reihe stellt die Verbindung zur irdischen Kirche her. Auf der Königspforte findet sich eine Darstellung der Verkündigung Mariens, umgeben von den vier Evangelisten. Rechts der Königspforte blickt uns nun, als in der Welt und in der Kirche Wirkender und Dienender, Christus mit dem Evangelium in der Linken an, die Rechte segnend erhoben; links der Königspforte die Mutter Gottes mit dem Jesuskind auf den Armen. Weiter folgen Ikonen von örtlichen Heiligen und auf den Seitentüren die Erzengel Michael und Gabriel oder die heiligen Diakone Stephan und Laurentius. Die lehrende und die dienende Kirche weisen durch die Darstellung der Verkündigung auf der Königspforte auch auf das hinter ihnen sich vollziehende göttliche Geschehen der Vergegenwärtigung des Kreuzestodes Christi und des Heiligen Abendmahls, das bildlich im unteren Teil der Apsis des Altarraums dargestellt sein kann. Die Engel treten hier auf der Ikonostase als Hüter, Verkünder, Zeugen, Helfer und Lobpreisende auf. Auf den Fresken oder Mosaiken des Altarraums haben sie helfende, dienende und anbetende Funktion.

Wie die ikonographische Ausgestaltung des Altarraums und der vor ihr aufgestellten Ikonen, die sich allmählich zur Ikonostase entwickelt haben, einem ständigen Wandel unterworfen waren, so hat sich auch später seit dem 17./18. Jahrhundert das oben skizzierte theologisch durchdachte Bildprogramm weiterentwickelt, diesmal in eine andere Richtung. Wenn wir die Ikonographie der Sophien-Kathedrale in Kiew mit den russischen Kirchen des 16./17. Jahrhunderts vergleichen, die über die oben geschilderte fünfzeilige Ikonostase verfügen, läßt sich feststellen, daß zwei für den Altarraum typische ikonographische Darstellungen von dort auf die Ikonostase versetzt worden sind: die Mutter Gottes "Oranta", die in der Kiewer Sophien-Kathedrale in der oberen Apsis zu finden ist, in die zweite Reihe von oben, und die Verkündigung Mariens, die dort links und rechts auf den Pfeilern neben der Apsis zu sehen ist, auf die Königspforte. Vielleicht hängt diese Versetzung u.a. damit zusammen, daß die Ikonostase immer höher geworden war, bisweilen bis an das Gewölbe reichte, so daß die Fresken oder Mosaiken der Apsis vom Kirchenschiff aus überhaupt

nicht mehr sichtbar waren. Diese Tendenz einer Übertragung ikonographischer Motive aus dem Altarraum auf die Ikonostase setzt sich offensichtlich später verstärkt fort, obwohl die Ikonostasen seit dem 17./18. Jahrhundert häufig wieder niedriger werden, nur noch aus zwei oder drei Reihen bestehen und damit wesentliche Elemente des Bildprogramms der Ikonostasen der vorhergehenden Zeit aufgeben. Die wichtigste Übertragung stellt die Anbringung einer Ikone des Heiligen Abendmahls über der Königspforte dar, wie es im 19. Jahrhundert dann zur Regel wird. In dem Artikel über die Ikonostase im russischen Brockhaus vom Ende des 19. Jahrhunderts heißt es nach einer Beschreibung ihrer verschiedenen Reihen: "Im alten Rußland war dieser Ikonostasentyp in den Kirchen vorherrschend, aber notgedrungen kann die Anzahl der Reihen der Ikonostase auf eine Reihe reduziert werden, wobei die Darstellung des Abendmahls über der Königspforte unabdingbar ist."³² Die die untere Apsis der Kiewer Sophien-Kathedrale beherrschende Darstellung des Heiligen Abendmahls ist nun endgültig nach vorn auf die Ikonostase gerückt. In der Sophien-Kathedrale in Nowgorod (1529) findet sich nach Sperowskij³³ eine Darstellung des Heiligen Abendmahls auf dem Baldachin über dem Altar (sen'). Hier haben wir es mit einer Zwischenstufe der angedeuteten Entwicklung zu tun. Die Darstellung des Heiligen Abendmahls befindet sich über dem Altar selbst, auf dem sich die Wandlung vollzieht, und ist bei geöffneten Türen wohl auch vom Kirchenraum aus sichtbar.

Als eines der frühesten Beispiele für eine Darstellung des Heiligen Abendmahls auf einer Ikonostase ist die kleine Königspforte (etwa 140 cm breit und 160/170 cm hoch) vom Anfang des 16. Jahrhunderts zu nennen, die aus einer Kirche des Dorfes Ljadiny bei Kargopol im Gebiet von Archangelsk stammt und die sich jetzt in der Eremitage in Leningrad befindet. Hier ist auf dem oberen Teil dieser Türen, wo sonst gewöhnlich die Verkündigung Mariens abgebildet ist, die gleiche Darstellung des Heiligen Abendmahls wie in der unteren Apsis der Sophien-Kathedrale in Kiew zu sehen. Auf der linken Seite teilt Christus den zwölf Aposteln das Brot aus, auf der rechten Seite reicht eine zweite Christusgestalt den zwölf Aposteln den Kelch.

Eine vorletzte Stufe der Entwicklung, die zu der oben zitierten Vorschrift in der Enzyklopädie von Brockhaus geführt hat, ist auf einer Miniatur-Ikone vom Ende des 17. Jahrhunderts zu finden, auf der eine Ikonostase abgebildet ist.³⁴ Hier ist in der Mitte der zweiten Reihe der aus vier Reihen bestehenden Ikonostase inmitten der Feiertagsikonen eine Ikone des Heiligen Abendmahls angebracht. Die Darstellung des Heiligen Abendmahls, die nicht zu den 12 Hauptfeiertagsikonen gehört, wird also zunächst in diese Reihe inkorporiert, bis sie dann in der letzten Entwicklungsstufe allein über der Königspforte auftritt.

Wie überhaupt schon seit der Zeit des Barock, und in westlichen Landesteilen schon früher, Vorbilder aus der westlichen religiösen Malerei Mode werden

und die alten ikonographischen Traditionen weitgehend verdrängen, so ist im 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert immer wieder Leonardo da Vincis berühmte Darstellung des Heiligen Abendmahls als Vorlage zu erkennen. Hier fehlen die Engel in der dienenden Funktion, aber hin und wieder finden sich die zwei Engel auch vor der Ikonostase. Solche Darstellungen waren von der Zeit des Barock bis ins 19. Jahrhundert hinein beliebt. So sind z.B. auf der Barockikonostase der Winterkirche der Mutter Gottes von Fedorowskij³⁵ zwei Engelskulpturen mit Rhipidien in den Händen links und rechts über der Königspforte angebracht. Auf dieser Ikonostase findet sich keine Darstellung des Heiligen Abendmahls. Oben in der Mitte der Königspforte ist Gott Vater nach einer westlichen Vorlage abgebildet. Die beiden Engel stehen hier also links und rechts vom eigentlichen Altar, nur daß sie sich noch außerhalb des Altarraums befinden. Die Darstellung in der unteren Apsis der Kiewer Sophien-Kathedrale ist hier sozusagen dreidimensional unter Einbeziehung des Kirchenaltars nachgebildet. Eine ganz ähnliche Lösung findet sich auf der Hauptikonostase der von W. P. Stasow 1827-1829 in St. Petersburg erbauten Kirche der Verklärung Christi (Spaso-Preobraženskij chram), nur daß hier die Engel keine Rhipidien in den Händen tragen. Auf den Ikonostasen vor den beiden Nebenaltären (pridely) dieser Kirche stehen zwei vergoldete Engelskulpturen links und rechts neben einer Ikone des Heiligen Abendmahls, die über der Königspforte angebracht ist. (Auf der Ikonostase des nördlichen Nebenaltars befindet sich über einer kleinen Ikone des Heiligen Abendmahls noch eine größere des gleichen Inhalts, neben der die beiden Engel stehen.) In der Mariä-Himmelfahrts-Kirche (früher eine Kirche des heiligen Nikolaus) in Riga ist auf der Ikonostase, die vom Ende des 18. Jahrhunderts datiert, eine Ikone des Heiligen Abendmahls über der Feiertagsreihe angebracht, darüber in der dritten Reihe eine Ikone des Christus Pantokrator, neben ihr etwas tiefer links eine Ikone der Mutter Gottes, rechts eine Johannes des Täufers. Zwei vergoldete Engelskulpturen stehen hier links und rechts neben der Ikone des Heiligen Abendmahls. Sie sind aber so groß, daß sie bis in die dritte Reihe hinaufreichen, also auch noch an der Deesis-Reihe teilhaben.³⁶ In der Kirche der Verklärung Christi in Belosersk befinden sich zwei Engelskulpturen links und rechts unten vor der Königspforte.³⁷

Eine weitere Übertragung eines ikonographischen Motivs aus dem Altarraum auf die Ikonostase scheint mir die Darstellung der Kreuzigung Christi mit der links neben dem Kreuz stehenden Gottesmutter und dem rechts daneben stehenden Jünger und Evangelisten Johannes zu sein, die als Krönung der Ikonostase in der Mitte über der fünften Reihe auf russischen Ikonostasen seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheint und die später, besonders im 19. Jahrhundert, auch auf den niedrigeren Ikonostasen in Rußland wie in Bulgarien weite Verbreitung gefunden hat. Ein frühes Beispiel dafür findet sich in der

Mariä-Entschlafungs-Kathedrale im Dreifaltigkeits-Sergius-Kloster.³⁸ In bulgarischen Kirchen aus dem 19. Jahrhundert, z.B. den Hauptkirchen der Klöster Batschkowo und Rila oder denen in Burgas und Nessebar, ist ein solcher Abschluß der Ikonostase nach oben die Regel.

Die im Vorhergehenden kurz skizzierte Entwicklung und Veränderung der ikonographischen Ausgestaltung des Altarraums und der Ikonostase in ihrem Wechselverhältnis sind, soweit ich sehe, bisher in der wissenschaftlichen oder populärwissenschaftlichen Literatur über die Geschichte der Ikonostase nicht beachtet worden. Zu sehr war das Interesse der Forscher auf den alten Zustand und seine Entwicklung bis ins 16./17. Jahrhundert gerichtet. Daß auch in der Folgezeit eine dem Zeitgeist angepaßte lebendige Weiterentwicklung der ikonographischen Ausgestaltung der Ikonostase wie des gesamten Kirchenraumes zu beobachten ist, die um die Wende zum 20. Jahrhundert als Jugendstil und symbolistischer Malstil in die Ikonen- und Freskenmalerei eindringen und diese zu neuen Höhepunkten führen - ob dies nun unserem heutigen, an der alten traditionellen Ikonenmalerei orientierten Geschmack entspricht oder nicht -, scheint der Aufmerksamkeit derer, die sich mit solchen Problemen beschäftigt haben, entgangen zu sein. Die oben aufgezeigte Tendenz, wesentliche Elemente der Ikonographie aus dem von der Ikonostase ganz oder teilweise verdeckten Altarraum nach vorn auf die Ikonostase zu rücken, so daß ihre Aussagen den Gläubigen zugänglich sind, weist deutlich darauf hin, daß die Entwicklung eines Bildprogramms des kirchlichen Raumes bis in unser Jahrhundert hinein ein lebendiger Vorgang war, der sich im Prinzip nicht von dem früherer Jahrhunderte unterschied, bis er durch die Zerstörung vieler Kirchen und die Unterdrückung des orthodoxen kirchlichen Lebens nach der Revolution jäh unterbrochen wurde. Wie sich die Ikonographie des kirchlichen Raumes nach der Periode des Jugendstils³⁹ in Rußland hätte weiterentwickeln können, zeigen, wenn natürlich auch nur in bescheidenem Ausmaß, in der westlichen Welt von russischen Emigranten neu erbaute Kirchen, in denen mit der Wiederentdeckung der alten traditionellen Ikonenmalerei, die ja schon auf den Anfang unseres Jahrhunderts zurückgeht, eine Rückkehr zu alten Traditionen auch der ikonographischen Ausgestaltung des kirchlichen Raumes zu beobachten ist.⁴⁰

Erst seit etwa anderthalb Jahrzehnten wird auch in Rußland Ikonenmalerei im alten Stil wieder praktiziert. So ist die Krypta der Kathedrale des russisch-orthodoxen Heiligen-Geist-Klosters in Wilna, in der sich die Reliquien der drei Märtyrer aus dem 14. Jahrhundert, Antonius, Johannes und Eustathius, befinden, in diesem Stil von einem Ikonenmaler (Mönch Zinon) aus dem Höhlenkloster in der Nähe von Pleskau (Pskovo-Pečerskij monastyr') vor etwa zehn Jahren ikonographisch neu gestaltet worden (Ikonostase, verschiedene Ikonen an den Wänden der Krypta, u.a. eine große Ikone der drei Märtyrer aus Wilna),

ebenso der Altarraum des rechten Nebenaltars. Auch in der Dreifaltigkeits-Kathedrale und der Kirche über dem Tor (vgl. oben S.118) des Daniel-Klosters in Moskau, das anlässlich der Tausendjahrfeier der Taufe Rußlands im Jahre 1988 als Residenz des Moskauer Patriarchen wiederhergerichtet worden ist, sind die ursprünglichen Ikonostasen, die völlig zerstört waren, durch neue im alten Stil ersetzt worden.

Ein weiterer Platz, an dem Engeldarstellungen im kirchlichen Raum seit alters her zu finden sind, sind die Kuppeln des Kirchenbaus. In der Hauptkuppel ist die Darstellung der Himmelfahrt Christi vom 4. Jahrhundert an über lange Zeit nachweisbar.⁴¹ Sie wird allmählich durch die Darstellung des Christus Pantokrator verdrängt, ein Typus der Kuppelausmalung, der in Rußland und auf dem Balkan vorherrschend geworden ist. Häufig ist in den Kuppeln Christus Pantokrator von Engeln umgeben. Hier lassen sich zwei Typen von Darstellungen unterscheiden: Entweder handelt es sich bei den Engeln um vier (oder acht) mit Namen bezeichnete Erzengel oder um die neun Engelchöre, wie Dionysius, der Areopagit, sie hierarchisch geordnet hat.

Der erste Typus begegnet uns z.B. in der Hauptkuppel der Kiewer Sophien-Kathedrale. Hier ist Christus Pantokrator in einem Medaillon abgebildet, in der Linken das Neue Testament haltend, die Rechte segnend erhoben, um ihn herum vier Erzengel. Die vier Erzengel sind Michael, Gabriel, Uriel und Raphael. Nur einer von ihnen ist in seiner ursprünglichen Gestalt als Mosaik aus dem 11. Jahrhundert erhalten. Die anderen drei sind im Jahre 1884 von dem bekannten russischen modernistischen Maler M. O. Wrubel neu gemalt worden, wobei Wrubel bemüht war, sich dem Stil der Mosaikkunst des 11. Jahrhunderts weitgehend anzupassen. In zwei Triforien, Seitenkuppeln über den Chören, sind ebenfalls die vier Erzengel, hier aber in alten Fresken, dargestellt, nur daß ihre Namen nicht wie in der Hauptkuppel bezeichnet sind. Eine ähnliche Darstellung findet sich in der Kuppel der Kirche der Verklärung Christi (cerkov' Spasa Preobraženija) in Nowgorod, die von Feofan Grek im Jahre 1378 ausgemalt worden ist. Hier sind zwischen den vier Erzengeln noch vier Seraphim abgebildet.⁴²

In der oben bereits erwähnten Kirche des heiligen Stephan in Nessebar, die keine Kuppel hat, sind als Medaillons auf dem Gewölbe des mittleren Kirchenschiffes zwei Erzengel einander gegenüber zu sehen. Es sind, wie die Aufschriften zeigen, interessanterweise nicht Michael und Gabriel, sondern Uriel und Raphael. Hier haben wir offenbar in einer kleinen kuppellosen Kirche eine Reminiszenz an die oben behandelte Kuppelausmalung vor uns.

In der Kirche des heiligen Lukas in Griechenland und in Kirchen auf Sizilien begegnen solche Darstellungen dieser vier Erzengel ebenfalls.⁴³ Durand⁴⁴ erklärt das Auftauchen eines vierten nichtkanonischen Erzengels aus Gründen der Symmetrie und das seltene Vorkommen einer solchen Darstellung damit, daß

der vierte Erzengel Uriel oder andere Engelnamen, die anstelle Uriels auch vorkommen, zu den apokryphen Engelnamen gehörten, die durch griechische und lateinische Konzilsbeschlüsse verworfen worden waren.⁴⁵

Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos kennt keine apokryphen Engelnamen. Aber in Rußland muß trotz der Indizierung der apokryphen Engelnamen im Mittelalter später auch die offizielle Kirche außer den drei kanonischen Erzengelnamen weitere fünf zugelassen haben, denn wie oben⁴⁶ erwähnt, nennt der russisch-orthodoxe Kalender zum 8. November, dem "Fest des Erzengels Michael und der übrigen himmlischen körperlosen Mächte", insgesamt acht Engelnamen. Im russischen Menologion⁴⁷ werden in einem Nachwort zum 8. November die Namen dieser acht Erzengel aufgezählt, ihre Bedeutung angegeben und, soweit möglich, Belege dafür angeführt, an welchen Stellen der Heiligen Schrift sie erwähnt werden⁴⁸: Uriel "Feuer oder Licht Gottes" (3. Buch Esra 5,20); Salafil "Beter Gottes, der zum Gebet anregt" (ebd. 5,16); legudiil "der Gott preist, der die Mühseligen stärkt zum Ruhme Gottes und dafür eintritt, daß ihnen für ihre bedeutenden Taten (podvigi) vergolten wird"; Varachiil "der den Segen Gottes zu guten Werken austeilte, Fürsprecher, der den Menschen die Gnade Gottes erbitet"; Ieremiil "Erhebung zu Gott" (ebd. 4,36).⁴⁹ Die Kenntnis dieser Engelnamen wird einleitend aus der Heiligen Schrift und aus der Heiligen Überlieferung hergeleitet, aber wie aus dieser Aufzählung ersichtlich ist, begegnen nur drei der fünf nichtkanonischen Engelnamen im apokryphen alttestamentlichen 3. Buch Esra.⁵⁰ Die Namen legudiil und Varachiil hingegen kommen weder in den kanonischen noch in den apokryphen Büchern des AT oder NT vor. Sie stammen aus der spätjüdischen mystischen Tradition, in der aber auch noch andere Engelnamen genannt werden. Hier wurden reichlich Spekulationen über die verschiedenen Engelnamen angestellt. Weder die einzelnen Namen noch die Zahl der mit Namen benannten Engel - häufig sind es sieben - sind jedoch aus der Überlieferung genau zu erschließen.⁵¹ Die vier Erzengel Michael, Gabriel, Uriel und Raphael standen in der jüdischen Tradition aber als kanonische Tetrade im Mittelpunkt der Engelverehrung. Davon legt auch das jüdische Nachtgebet beredtes Zeugnis ab:

Im Namen Adonais, des Gottes Israels. Zu meiner Rechten Michael. Und zu meiner Linken Gabriel. Und vor mir Uriel. Und hinter mir Raphael. Und über meinem Haupte die Schechina⁵² Gottes.⁵³

Auch in der koptischen Tradition begegnen in der Regel Listen mit sieben Erzengelnamen, deren Bestand im einzelnen jedoch verschieden ist.⁵⁴ Nur einmal kommt hier eine Liste mit acht Namen vor, die aber mit der im russisch-orthodoxen Kalender nicht übereinstimmt. Müller⁵⁵ vermutet, daß diese Liste eher "einem Versehen und der Ungeordnetheit der Zauberei" ihr Entstehen verdanke.⁵⁶ Wie dem auch sei, die russisch-orthodoxe Liste mit acht Namen dürfte

kaum mit dieser nur einmal vorkommenden koptischen in Zusammenhang stehen. Das griechische Heortologion⁵⁷ nennt außer Michael und Gabriel keine Engelnamen. Das serbische Heortologion⁵⁸ hingegen kennt die gleichen Namen wie der russisch-orthodoxe Kalender. Hier handelt es sich aber vermutlich um eine späte Beeinflussung durch das russische Menologion. Endgültig kann diese Frage freilich erst aufgrund einer Untersuchung älterer serbischer Heortologien geklärt werden, die feststellen müßte, wann diese Namenliste hier zuerst auftaucht. In Rußland muß diese Liste von acht Engelnamen, die sich vielleicht als eine Verdoppelung der traditionellen Tetrade interpretieren läßt,⁵⁹ jedenfalls spätestens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von der offiziellen Kirche anerkannt worden sein, denn in der Smolensker Kathedrale des Neuen-Jungfrauen-Klosters in Moskau, deren Fresken gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sind, finden sich auf den Fensterpfeilern der Hauptkuppel acht Erzengelfiguren mit Sphären in den Händen. Über ihren Häuptern steht "Engel des Herrn" (Angel Gospoden') geschrieben. In der Kuppel selbst ist die Heilige Dreifaltigkeit in der Gestalt der Paternitas (Otečestvo), umgeben von acht Seraphim, abgebildet.⁶⁰ Die Namen der acht Erzengel aus dem russisch-orthodoxen Kalender tauchen (zuerst?) über den Häuptern von acht Erzengeln auf, die in der Hauptkuppel der von Rastrelli 1749-54 erbauten Kirche des heiligen Andreas in Kiew zu sehen sind. Hier umgeben sie eine Darstellung des Christus Pantokrator. Auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden Hauptkuppeln von Kirchen verschiedentlich mit acht Erzengelfiguren, allerdings ohne Namensaufschriften, bemalt. So z.B. in der um 1805 erbauten Kathedrale des Heiligen-Geist-Klosters in Wilna oder der von W. P. Stassow 1827-29 in St. Petersburg errichteten Kirche der Verklärung Christi (Spaso-Preobraženskij chram). Auch in der sehr viel älteren Kirche des heiligen Kirill in Kiew, die aus dem 12. Jahrhundert stammt, deren alte Fresken jedoch zu einem großen Teil zerstört sind, sind in der Kuppel, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts neu ausgemalt worden ist, acht Engel zu sehen. Diese im Jugendstil gemalten Engel, die beide Arme hoch erhoben haben und mit ihren Händen die aus zwei in verschiedenem Hellblau gemalten Kreisen bestehende Mandorla stützen, in der Christus Pantokrator thront, sind nicht mit Namen benannt. Ohne Zweifel haben wir es hier aber wieder mit den acht Erzengeln aus dem russisch-orthodoxen Kalender zu tun. Vielleicht hat sich der Maler ⁶¹ durch die Darstellung in der Kuppel der Kirche des Heiligen Andreas inspirieren lassen.

Sieben von den acht Engelnamen des russisch-orthodoxen Kalenders waren auch in Italien und vielleicht noch anderswo bekannt. Im Jahre 1516 wurde in Palermo in einer schon in Verfall befindlichen Kirche ein Fresko mit Christus Pantokrator, umgeben von sieben Engeln, wiederentdeckt. Die Engel trugen die folgenden Namen, die alle den kirchenslavischen Namensformen des russisch-

orthodoxen Kalenders entsprechen (nur der achte Name Jeremiel kommt hier nicht vor): "Michael. Victoriosus: - Raphael. Medicus: - Gabriel. Nuncius: - Barachiel. Adjutor: - Jehadiel. Renumerator: - Uriel. Fortis socius: - Sealtiel. Orator." In der Stadt wurde daraufhin ein "Kloster der sieben Engel" gegründet, in dem die sieben Erzengel wieder besondere Verehrung genossen.⁶² In der Kirche der "Heiligen Maria der Engel" in Venedig befand sich in sehr viel späterer Zeit noch ein Altarbild, auf dem die Mutter Gottes mit dem Jesuskind von sieben Engeln umgeben abgebildet war, deren Nameninschriften allerdings unleserlich geworden waren.⁶³ Auch in die Slavia ist diese Siebenzahl von Engelnamen gedrungen. Davon zeugt eine allerdings späte slavische Ikone der Dreifaltigkeit, um die herum die neun Engelchöre und außerdem noch sieben Erzengel zu sehen sind, deren Namen bis auf Jeremiel, der hier ebenfalls fehlt, mit denen des russisch-orthodoxen Kalenders identisch sind. Eine Abbildung dieser Ikone ist 1857 von L. J. Guénebault in der *Revue Archéologique* veröffentlicht worden.⁶⁴

Sieben Erzengel finden sich hin und wieder auch in russischen Kirchen vom Ende des 17. bis ins 19. Jahrhundert, so z.B. in der nördlichen Seitenkapelle der Dreifaltigkeitskirche von Nikitny (cerkov' presvjatoj Troicy v Nikitnikach) in Moskau. Hier sind in dem mit einer kleinen Kuppel überdachten Raum vor dem Altarraum in der Kuppel sieben mit Namen genannte Erzengel (d.h. alle im russisch-orthodoxen Kalender vorkommenden außer Jeremiel) abgebildet. Die Malereien stammen vom Ende des 17. oder vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Auch in den Hauptkuppeln der Kirche des Erzengels Gabriel (1704-07) und der Dreifaltigkeits-Kathedrale des Daniel-Klosters in Moskau (Anfang des 19. Jahrhunderts) sind sieben Erzengel zu sehen, hier um ein Bild Gott Vaters (Savaof') angeordnet.

Aufs ganze gesehen ist in der jüdischen wie in der christlichen Tradition die Siebenzahl der Erzengel, die auch im apokryphen alttestamentlichen Buch Tobit bezeugt ist (wo es 12,15 heißt: "Ich bin Raphael, einer von den sieben Engeln, die wir vor dem Herrn stehen"), die ältere und am weitesten verbreitete Zahl gewesen, während die acht Erzengel des russisch-orthodoxen Kalenders, die auch in den oben behandelten Kirchenkuppeln abgebildet sind, wohl als eine späte und singuläre, spezifisch russische Entwicklung zu betrachten sind, deren genaue Entstehungszeit allerdings noch ungeklärt ist.

Den zweiten Typus, d.h. Kuppeln, in denen Christus Pantokrator (oder in späterer Zeit auch die Heilige Dreifaltigkeit in der Gestalt von Gott Vater, Christus und der Taube) von neun Engelchören umgeben ist, gibt es, soweit ich sehe, in älteren russischen Kirchen nicht. Sehr häufig trifft man sie hingegen auf dem Balkan an, besonders auf dem Berg Athos, in Griechenland und in Bulgarien. Das wird damit zusammenhängen, daß die Schrift des sogenannten Dionysios des Areopagiten *Über die himmlische Hierarchie*, in der im 5./6. Jahrhundert die

neun Engelchöre, die außer den Seraphim alle im NT genannt werden, zuerst hierarchisch in drei Triaden gegliedert worden sind, hier sehr viel früher bekannt und weiter verbreitet gewesen ist als in Rußland. Die erste vollständige Übersetzung von Dionysios' Schrift ins Kirchenslavische stammt überhaupt erst aus dem Jahre 1371. Sie wurde von dem serbischen Mönch Isaja auf dem Berg Athos angefertigt.⁶⁵ In Rußland hat eine solche Übersetzung erst sehr viel später weitere Verbreitung gefunden.⁶⁶ Dionysios' Anordnung der Engelchöre, von oben nach unten absteigend, sieht folgendermaßen aus:⁶⁷

<i>1.Triade</i>	<i>2.Triade</i>	<i>3.Triade</i>
Seraphim	Herrschaften (κυριότητες, kslv. gospodstvija)	Fürstentümer (ἀρχαί, kslv. načala)
Cherubim	Kräfte (δυνάμεις, kslv. sily)	Erzengel
Throne	Mächte (ἐξουσίαι, kslv. vlasti)	Engel

In dieser Reihenfolge erscheinen die neun Engelchöre, wenn sie in der Kuppel Christus Pantokrator oder die Heilige Dreifaltigkeit umgeben. Im *Handbuch der Malerei vom Berge Athos* wird für die Ausmalung einer Kuppelkirche folgende Anweisung gegeben:

Wenn du eine Kuppelkirche malen willst, so mache oben in die Trommel einen Kreis mit verschiedenen Farben, wie der Bogen, der bei Regenwetter erscheint. Und in derselben mache Christus wie er segnet und auf der Brust das Evangelium hält, und schreibe diese Inschrift: "Jesus Christus der Allherrscher". Und rund um den Kreis mache eine Menge Cherubim und Thronen und schreibe diese Inschrift: "Sehet, sehet, daß ich es bin, und kein Gott ist außer mir (Deuteronom. 32,39). Ich habe die Erde und den Menschen auf derselben gemacht, ich habe mit meiner Hand den Himmel gefestigt." (Isai. 45,12) Und unter dem Pantokrator mache rundherum die übrigen Chöre der Engel, und inmitten derselben gegen Osten die Heiligste, welche die Hände nach beiden Seiten hin ausgestreckt hält, und über sie schreibe diese Inschrift: "Mutter Gottes, die Herrscherin der Engel." Und gegenüber ihr nach Westen mache den Vorläufer, unter ihnen die Propheten...⁶⁸

An anderer Stelle wird genau beschrieben, wie die einzelnen Engelchöre gemalt werden sollen.⁶⁹ Von einer Abbildung der Erzengel-Tetrade ist im Handbuch nirgends die Rede. Das zeigt deutlich, daß wir hier zwei verschiedene Traditionen vor uns haben, wobei aus der Tatsache, daß wir aus alten Kirchen in Griechenland und auf Sizilien auch die Erzengel-Tetrade in Kuppeln kennen,⁷⁰ abzuleiten ist, daß es sich bei diesem Typus der Kuppelausmalung um eine ältere Überlieferung handelt, die vermutlich von Byzanz nach Rußland gelangt ist und dort länger lebendig geblieben ist, während der Typus mit den neun Engelchören sich

später auf dem Balkan durchgesetzt und bis ins 19. Jahrhundert hinein weitergelebt hat.

Die Vorschriften des Malerhandbuchs über das Aussehen der einzelnen neun Engelchöre sind freilich nicht immer eingehalten worden. Bei Schäfer⁷¹ findet sich eine Beschreibung der Kuppel der Erzengelkirche des Athos-Klosters Iviron, deren Malerei aus dem 18. Jahrhundert stammt. Die allgemeinen Anweisungen des Malerhandbuchs sind hier eingehalten worden. So "macht Maria einen Teil der Throne (d.h. dieser Engelordnung - F. Sch.) aus; sie ist aufrecht in der Luft, von Wolken getragen, mit dieser Inschrift: 'Es überragt die Throne Gottes, die wirklich Gottes Thron ist.'" Die einzelnen Engelchöre differieren aber in ihrem Aussehen erheblich von den Vorschriften im Malerhandbuch, wie sich aus der ausführlichen Beschreibung Schäfers ergibt. In den Kuppeln der bereits erwähnten Haupt- und Nebenkirchen der Klöster Batschkowo und Rila, ja auch der Klausen und der Kapellen über der heiligen Quelle (ajazmo - ἁγίασμα) des Batschkowo-Klosters, die auf halber Höhe zwischen Kloster und Klausen liegt, ist Christus Pantokrator von neun Engelchören umgeben. Die Seraphim, Cherubim und Throne werden als Gruppen von je vieren dargestellt, die anderen Ordnungen durch je zwei ganzfigurige Engel, hinter denen Köpfe, Niben und Flügel anderer Vertreter dieser Ordnungen sichtbar sind, so daß der Eindruck von großen Engelscharen entsteht. Die einzelnen Ordnungen sind durch Inschriften namentlich bezeichnet. In der Kirill-Method-Kirche in Burgas ist anstelle von Christus Pantokrator die Heilige Dreifaltigkeit in der Gestalt von Gott Vater, Sohn und Taube abgebildet. In der Kuppel der Mariä-Entschlafungs-Kathedrale des bulgarischen Zograf-Klosters auf dem Berg Athos, deren Bemalung aus dem 18. Jahrhundert stammt, ist eine auf den ersten Blick verwirrende Komposition zu beobachten. Christus Pantokrator im Medaillon ist hier von der Mutter Gottes und zwölf Engelgestalten umgeben. Eine von ihnen ist aber Johannes der Täufer als Engel und links und rechts der Mutter Gottes stehen Michael und Gabriel. Es bleiben neun weitere Engel als Repräsentanten der neun Chöre, von denen sich, da keine Inschriften vorhanden sind, aber nur die Seraphim und die Throne aufgrund ihrer eindeutigen Gestalt identifizieren lassen. Das entspricht der oben zitierten Vorschrift aus dem Malerhandbuch, doch sind hier die neun Engelchöre nur durch je einen Engel vertreten und der Mutter Gottes noch die beiden Erzengel zur Seite gestellt. Unbefriedigend ist hier natürlich die Ungleichheit in der Repräsentation der verschiedenen Chöre (im Gegensatz zu den oben behandelten Darstellungen): Die Ordnung der Erzengel ist durch drei Engel vertreten, alle übrigen nur durch je einen mit Ausnahme der Throne, die durch zwei ineinander verschlungene geflügelte Räder abgebildet sind.⁷²

Aus dem Rahmen fällt das Gewölbe des Vorraums (prigor) der Hauptkirche des Batschkowo-Klosters, ehemals eine kleine Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit,

deren Fresken aus dem Jahre 1643 datieren. Hier ist Christus Pantokrator in einem Medaillon von einem Kranz von 16 Seraphim umgeben, um den herum sich ein weiterer Kranz von Brustbildern von 24 Heiligen (Propheten und Aposteln) rankt.⁷³

Beiden Typen der Kuppelfresken ist gemeinsam, daß hier die endzeitliche, himmlische Kirche abgebildet wird. Sie schwebt im Zentrum des Kirchenraumes über den Häuption der hier versammelten Gläubigen und geht im unteren Teil der Kuppel und auf ihren Stützen, wo Propheten, Apostel, die Evangelisten und andere Heilige dargestellt sein können, allmählich in die irdische Kirche über, deren letzte Glieder die Gläubigen selbst sind. Beide Typen bringen in ihrer verschiedenen Darstellung der Engel aber auch zwei verschiedene, wesentliche Aspekte der Engelwelt zum Ausdruck. Im ersten Typus treten uns die vier wichtigsten Erzengel, die Archistrategen, die Anführer der Himmlischen Mächte, als Individuen entgegen, die, mit Namen benannt, sich einer persönlichen Zuwendung darbieten und doch als vornehmste Repräsentanten der zahllosen Engelscharen Ehrfurcht einflößen. Im zweiten Typus führen uns die Vertreter der einzelnen Engelchöre in den hierarchischen Aufbau der Engelwelt und damit der himmlischen Kirche ein, als deren Haupt Christus Pantokrator als Person der Heiligen Dreieinigkeit erscheint.

Auch Nebenkuppeln, Gewölbe, Fensternischen, Räume zwischen oder über Fenstern und Bogen sind Orte, an denen im kirchlichen Raum häufig Engeldarstellungen auftreten, meistens in der Gestalt der Cherubim oder Seraphim, seltener der Throne⁷⁴, aber auch in ganzer Gestalt. In der Hauptkirche des Batschkowo-Klosters finden sich in vier Kreuzgewölben an den Ecken der Seitenschiffe je vier Engelgestalten ohne Namensinschriften, eine Darstellung, die an die in der Sophienkathedrale in Kiew erinnert.⁷⁵ Im gleichen Kloster ist draußen vor dem Haupteingang zur Kirche ein Engel in etwas gedrungener ganzer Gestalt mit einer kleinen Schriftrolle zwischen Torbogen zu sehen. In Barockkirchen kommen Engel auch als Skulpturen oder Reliefs an Gewölbedecken vor. So z.B. in der Refektoriumskirche (Trapeznaja palata) von 1686-92⁷⁶ des Dreifaltigkeits-Sergius-Klosters.

In der Kathedrale der heiligen Slavenapostel Kyrill und Method in Burgas, mit deren Bau 1895 begonnen wurde, ist auf jedem der unteren Glasfenster zu beiden Seiten des Kirchenschiffes je ein Seraph in Jugendstilmanier abgebildet. Aus den sechs hellblauen Flügeln ragen Halspartie und Kopf eines jungen Mädchens mit braunem, zu beiden Seiten des Kopfes hochflatterndem Haar, das über der Stirn mit einem hellblauen Stirnband zusammengehalten wird. Über den Köpfen der Engel ist ein kleines Kreuzornament zu sehen, an der Basis der Fenster Ornamente in Hellblau und Türkis, die links und rechts außen ein stilisiertes gleicharmiges Kreuz zeigen. Diese Engeldarstellungen sind ein seltenes Beispiel für

die Verwendung von Jugendstil-Glasmalerei in einer orthodoxen Kirche und zeigen, wie lebendig die Ikonographie des kirchlichen Raumes um die Jahrhundertwende noch war. Traditionelle Motive der Ikonographie der Engel werden dem Zeitstil angepaßt und auch ihre Lokalisierung geringfügig verändert. Von dem Fenstergewölbe oder der Wand über dem Fenster, wo ihr angestammter Platz war, sind sie aufs Fenster selbst gerückt, wo sie ihre Hüter- und Wächterfunktion noch überzeugender wahrnehmen können und wo durch den Stoff, aus dem sie hier gemacht sind, durchsichtiges Glas in hellen Pastellfarben, eine ihrer wesentlichen Eigenschaften, ihre Lichtgestalt, noch deutlicher zum Ausdruck gebracht wird.

Die Ikonographie der Engel im kirchlichen Raum ist, wie dessen andere ikonographischen Elemente, im Laufe der Jahrhunderte einem steten Wandel unterworfen gewesen. Zu allen Zeiten aber haben die Engel hier eine bedeutsame Rolle gespielt. Wir haben sie in den theologisch gut durchdachten Bildprogrammen russischer Kirchen vom Mittelalter bis ins 16./17. Jahrhundert, in denen die Topographie wie die Ikonographie des kirchlichen Raumes streng funktional gestaltet war, wichtige Positionen einnehmen sehen. Wir haben beobachtet, wie bei zeit- und stilbedingten Veränderungen der ikonographischen Ausgestaltung des Altarraums und der Ikonostase ihre Stellung verändert werden konnte. Immer aber haben sie in der einen oder anderen Weise ihren Platz behauptet, und ihr auf den ersten Blick als eher dekorativ erscheinendes Auftauchen an neuen Stellen des kirchlichen Raumes hat sich bei näherem Hinsehen als durchaus sinnvoll und den Aufgaben, die ihnen im Leben und im Raum der Kirche zugeteilt sind, entsprechend erwiesen. Hier konnte nur einigen wenigen Beziehungen der Engeldarstellungen zur Topographie des kirchlichen Raumes und einigen Aspekten des Beziehungsverhältnisses zwischen der Ikonographie des Altarraums und der der Ikonostase nachgegangen werden, und auch das nur in Ansätzen. Eine Vertiefung dieser Fragestellung aufgrund der Heranziehung von weiterem Material aus unterschiedlichen Zeiten und Ländern und die Erforschung der Rolle der Engel auf Fresken und Ikonen, auf denen Ereignisse der Heilsgeschichte oder des Lebens von Heiligen abgebildet sind, in ihrer Beziehung zur Gesamtopographie und -ikonographie des kirchlichen Raumes stellen noch ein weites Feld künftiger Forschung dar.

Anmerkungen

Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Bonn, und dem Zentrum für Bulgaristik der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, Sofia, für die Finanzierung eines vierwöchigen Forschungsaufenthaltes in Bulgarien im Herbst

1984, dem Ersten Sekretär der Heiligen Synode der Bulgarischen Kirche, Bischof Krupniški, für die Erlaubnis, in bulgarischen Kirchen fotografieren zu dürfen. Dem Abt des Bačkovo-Klosters, Bischof Nestor, und dem Abt des Rila-Klosters, Archimandrit Kliment, gilt mein Dank für eine mehrtägige Gastfreundschaft. R. Stichel, Münster, und A. I. Komeč, Moskau, bin ich für vielfältige Anregung und Unterstützung verpflichtet.

- * Zu Darstellungen von Engeln in der russischen Literatur vgl. W. Kasack, Der Schutzengel in den Gedichten Dmitrij Klenovskijs. In: *Communicatio fidei*. Festschrift für Eugen Biser zum 65. Geburtstag. Regensburg 1983. S. 357-370.
- 1 W. Lueken, Michael. Eine Darstellung und Vergleichung der jüdischen und der morgenländisch-christlichen Tradition vom Erzengel Michael. Göttingen 1898. S. 6f.
 - 2 Ebd. S. 88.
 - 3 In solchen Indices finden sich die verbotenen Engelnamen unter dem Titel "nomina angelorum", kirchenslavisch "imena angelom". Vgl. A. De Santos Otero, Die handschriftliche Überlieferung der altslavischen Apokryphen II. Berlin- New York 1981. S. 241.
 - 4 J. Durand, Les sept Anges. In: *Bulletin Monumental*. Vol. 50. 5e série, 12. Paris-Tours 1884. S. 767-772, hier S. 768.
 - 5 Ebd. S. 770.
 - 6 C. Müller, Die Engellehre der koptischen Kirche. Untersuchungen zur Geschichte der christlichen Frömmigkeit in Ägypten. Wiesbaden 1959. S. 44 mit Anm. 414ff.
 - 7 Ebd. S. 51. - Anderswo sind dem Erzengel Raphael geweihte Kirchen außerordentlich selten. In den großen Nachschlagewerken, in denen z.B. zahlreiche Michaels-Kirchen genannt werden, finden sich keine Hinweise auf Raphaels-Kirchen. Mir ist nur eine katholische Barockkirche in Wilna bekannt, die heute St. Raphaels-Kirche heißt.
 - 8 Ebd. S. 56.
 - 9 Das Fest des Erzengels Raphael, der für die Kopten aufgrund seines Wirkens im apokryphen alttestamentlichen Buch Tobit "der Erzengel mit dem fröhlichen Herzen" war (ebd. S. 49f.), fiel auf den 26. und 27. August, ein weiteres, wohl mehr von lokaler Bedeutung, auf den 13. Choiachk (ebd. S. 51 mit Anm. 376f.). - In der katholischen Kirche ist seit 1921 der 24. Oktober der Festtag des Erzengels Raphael. Seit dem 14. Jahrhundert - also verhältnismäßig spät - waren ihm in verschiedenen westeuropäischen Ländern verschiedene Tage im Jahr geweiht. Vgl. *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et mystique*. Bd 1ff. Paris 1937 - (Bd 12 erschien 1986; im folgenden abgekürzt: DSp), Bd 1, Sp. 614b. Der orthodoxe Kalen-

der kennt keinen besonderen Festtag des Erzengels Raphael. - Das Fest des Erzengels Uriel wurde in der koptischen Kirche am 27. Tobi gefeiert (Müller, aaO. S. 56). Der russisch-orthodoxe Kalender kennt für den Erzengel Michael zwei Festtage: den 8. November, der gleichzeitig allen anderen Erzengeln gewidmet ist, von denen insgesamt acht Namen genannt werden (Sobor Archistratiga Michaila i pročich Nebesnych Sil besplotnych. Archangelov: Gavriila, Rafaila, Uriila, Selafiila, legudiila, Varachiila i leremiila - vgl. dazu S.125) und den 6. September, der dem Gedächtnis des vom Erzengel Michael in Chonai (Kolossae) gewirkten Wunders gewidmet ist (Vospominanie čuda Archistratiga Michaila, byvšago v Chonech "Kolossach"). - Dem Erzengel Gabriel sind zwei Festtage geweiht: der 26. März, ein Tag nach der Verkündigung Mariens, und der 13. Juli. Beide werden als "Sobor Archangela Gavriila" bezeichnet. Die anderen Erzengel haben außer dem 8. November, an dem ihrer aller gedacht wird, keinen besonderen Festtag.

- 10 Die oben genannten vier großen Michaels-Kathedralen werden im *Énciklopedičeskij slovar'*. Hrsg. F.A.Brokgauz, I.A.Éfron (im folgenden abgekürzt: *ÉS*), Bd II, Sp.212b aufgeführt. Ebenda (XIX A, Sp. 477a) werden zwei Michajlo-Archangel'skie monastyri und das Michajlovskij Zlatoverchov monastyr' in Kiev genannt sowie (ebd. II, Sp. 212a) vier Archangel'skie monastyri. Die Hauptkirchen der Klöster, die dem Erzengel Michael geweiht waren, waren natürlich auch Michaels-Kathedralen. An kleineren und mittleren dem Erzengel Michael geweihten Kirchen wird es eine große Anzahl gegeben haben. Hinzu kommen für weiter zurückliegende Zeiten noch zahlreiche Michaels-Kirchen, die später umbenannt worden sind. Manchmal ist ihr Name in anderem Zusammenhang erhalten geblieben. So gab es z.B. im früheren Gouvernement Char'kov in dem Dorf Bol'saja Pisarevka eine wundertätige Ikone der Mutter Gottes, die nach dem ursprünglichen Namen der Kirche, in der sie sich befand, die "Michajlovskaja ikona Božiej Materi" hieß. Vgl. *Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij énciklopedičeskij slovar'*. 2 Bde. S.- Peterburg 1913 (Nachdruck London 1971). Hier Bd 2, Sp. 1580b.
- 11 *ÉS* XIX A, Sp. 489b ff. werden 9 Ortschaften Michajlovka, ebd. Sp. 490a der Ort Michajlov und 4 Ortschaften Michajlovskaja, ebd. Sp. 494b 6 Ortschaften Michajlovskoe und der Badeort Michajlovskie vody (im Gebiet von Tver'), ebd. Sp. 494a die Bucht im Kaspischen Meer Michajlovskij zaliv genannt. Ebd. Sp. 212a werden ein Ort Archangel'skaja und ebd. Sp. 214a ff. Stadt und Gouvernement Archangel'sk aufgeführt. - Im Atlas SSSR. Moskva 1983 (im folgenden abgekürzt: *At SSSR*), S. 235a finden sich 34 One Michajlovka, 2 Michajlovskoe, 2 Michajlovskaja, 1 Michajlovskij, 1

- Michajlov und Sp. 210c neben Archangel'sk 13 Archangel'skoe, 1 Archangel'kaja und 1 Archangel'ka. Natürlich können Ortsnamen mit der Wurzel Michajl- zum Teil auch auf den Personennamen Michail bzw. Michajlo (Gründer oder Eigentümer des Ortes) zurückgehen.
- 12 Die Bogomilen verehrten Christus als höchsten Engel, als Körperlosen, der nicht Fleisch geworden ist. Vgl. K. Onasch, Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der alten Kirche. Wien-Köln-Graz 1981. S. 99.
- 13 Kliment Ochridski, Săbrani săčinenija. Bd I. Sofia 1970. S. 239, Anm. 1.
- 14 In seiner Vita (ebd. S. 239) ist allerdings nur von einer "Kirche der Erzengel" die Rede.
- 15 Sein "Slovo pochval'noe Archangelom Michailu i Gavriilu" ist in mehr als 150 Handschriften vom 14. bis zum 18. Jahrhundert überliefert (ebd. S. 241ff.). Eine deutsche Übersetzung dieses Slovo bringt W. Baumann, Die Faszination des Heiligen bei Kliment Ochridski (Typoskript-Edition Hieronymus. Slavische Sprachen und Literaturen 1). München 1983. S. 139ff.
- 16 Eine Abbildung des Innenraums s. bei A. Obretenov (Hrsg.), 1300 godini bălgarsko izobrazitelno izkustvo. Sofia 1984. Abb. 32.
- 17 Am gleichen Ort befand sich früher ebenfalls eine Kirche des Erzengels Gabriel, die "Gavrila na prudu" (Gabriel am Teiche) genannt wurde. Wann sie erbaut worden ist, ist unbekannt. Nebenaltäre in größeren Kirchen Moskaus waren häufiger dem Erzengel Gabriel geweiht. So in der Mariä-Verkündigungs-Kathedrale im Moskauer Kreml (1564), in der Smolensker Kathedrale des Neuen-Jungfrauen-Klosters (Ende des 16. Jahrhunderts), in der Maria-Schutz-Kirche auf dem Voroncov-Feld (Cerkov' pokrova na Voroncovom pole) (1693) und in der Kreuzes- Erhöhungs-Kirche in der Vražek-Straße (Cerkov' Vozdvženija na Vražke).
- 18 Eine Abbildung der Kirche auf einem Stich, der die Figur des Erzengels Gabriel noch auf der Spitze des Menšikov-Turms zeigt, bei O. Volkov, Každyj kamen' v nej živoj. Iz istorii Moskovskich ulic. Moskva 1985. S. 16.
- 19 DSp I, Sp. 614.
- 20 Für diesen Hinweis danke ich Friedrich Ohly, Münster. Eine Beschreibung dieser Kapelle mit Abbildung in M. Pobé, J. Rast, Provence. Olten-Freiburg I. Br. o. J. S. 298ff.
- 21 ÉS VII A, Sp. 762a werden 2 Orte Gavrilovka, 1 Ort Gavrilovskij posad, 1 Ort Gavrilovskoe und 2 Meeresbuchten (Gavrilovskaja guba in der Nähe der Gavrilovskie ostrova, der Gabriels-Inseln, an der Lappländischen Küste des Nördlichen Eismees, und die Guba Archangela Gavriila am Westufer der Bering-See) aufgeführt. Im At SSSR, S. 218a finden sich 3 Orte Gavrilovka, 2 Orte Gavrilov, 1 Ort Gavrilkovo und die Guba Gavriila. Ortsnamen

mit der Wurzel Gavril- können natürlich zum Teil auch auf den Personennamen Gavriil (Gavrila) zurückgehen.

- 22 Über das Vorkommen der Engel in altrussischen Gebeten, insbesondere in denen Kirills von Turov, und in altrussischen und byzantinischen liturgischen Texten vgl. F. Scholz, Studien zu den Gebeten Kirills von Turov. I. Die angelologischen Vorstellungen in ihrem Verhältnis zur Tradition und Versuch einer Gattungsbestimmung. In: Sprache und Literatur Altrußlands. Aufsatzsammlung. Hrsg. G. Birkfellner (Studia Slavica et Baltica 8). Münster i. W. 1987. S.167-220.
- 23 Onasch, aaO. S. 59 a ff., Stichwort "Bildprogramm".
- 24 Eine Abbildung bei M. Kudrjavcev, G. Mokeev, Kamennaja letopis' staroj Mosky. Moskva 1985. S. 101.
- 25 G. Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855. S. 401.
- 26 In Bulgarien sind solche Fälle besonders häufig anzutreffen. So findet sich in der Kirche des heiligen Stephan in Nessebar auf der nördlichen Tür der Erzengel Michael, auf der südlichen Johannes der Täufer in Engelsgestalt, eine in Bulgarien überhaupt sehr beliebte und verbreitete Darstellungsweise Johannes des Täufers. In der Hauptkirche des Rila-Klosters sind auf der nördlichen Tür die Slavenapostel Kyrill und Method, auf der südlichen Christus als guter Hirte mit dem verlorenen Schaf auf den Schultern abgebildet.
- 27 Wie mir A.I.Komeč brieflich aus Moskau mitteilt, war nach einer Inventarliste aus dem Jahre 1680 auf der Ikonostase der Mariä-Verkündigungskathedrale auf der einen Seitentür der "einsichtsvolle Räuber" (blagorazumnyj razbojnik) abgebildet, die andere war nur mit Tuch ausgeschlagen, also ohne Ikone. Die beiden heutigen Ikonen der Erzengel stammen vom Ende des 17. oder vom Beginn des 18. Jahrhunderts. Aus etwa der gleichen Zeit (1698/99) stammen zwei Ikonen der Erzengel Uriel und Raphael, die sich auf den Seitentüren eines Nebenaltars (Pochval'skij pridel, Nebenaltar, dem Preis der Mutter Gottes geweiht) der Mariä-Entschlafungskathedrale des Moskauer Kremls befinden. Es scheint also, als ob um die Wende zum 18. Jahrhundert diese beiden Erzengel auf den Seitentüren der Ikonostase in Mode kamen. Auf älteren Ikonostasen, besonders auf solchen, die vor dem Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sind, waren auf den Seitentüren Ikonen verschiedenen Inhalts angebracht, die, wie Sperovskij (Christianskoe čtenie 1892. 5-6. S. 321ff.) gezeigt hat, aber fast alle einen Bezug zum Paradies aufweisen. Auf der südlichen, rechten Tür fand sich häufig eine Darstellung des klugen Schächers mit einem Kreuz in den Händen im Paradies inmitten von grünen Bäumen und bunten Blumen. Abbildungen, die mit dem Paradies in Zusammenhang

stehen, waren auf den Seitentüren der Ikonostase deswegen angebracht, weil diese Türen symbolisch den Ein- und Ausgang zum Paradies darstellen, mit dem der Altarraum, das Allerheiligste, in mystischer Schau in Verbindung gebracht wird.

- 28 Onasch, aaO. Sp. 56 a ff.
- 29 Ebd. Sp. 57a ff. - Vgl. auch F. Scholz, Die Entwicklung des Bildprogramms der Ikonostase in der russisch-orthodoxen Kirche. In: Vorträge auf dem Internationalen Symposium "1000jähriges Erbe christlicher Kunst in Rußland" der A. A. Bredius-Stiftung, Hernen, Holland, vom 2.-4. September 1988. Hernen 1989.
- 30 Abbildungen und Diskussion der Entstehungszeit bei M. Alpatov, Theophanes the Greek. Moskau 1979. S. 139ff. und G. Vzdornov, Feofan Grek. Tvorčeskoe nasledie. Moskva 1983. S. 79ff. Beide Autoren bringen auch eine Photographie des gesamten mittleren Teils der Ikonostase.
- 31 Diese Ikone der Mutter Gottes, auf der sie mit in Schulterhöhe erhobenen Händen als Betende dargestellt ist - auf ihrer Brust ist in einem Medaillon Christus-Emmanuel abgebildet -, entspricht der griechisch "Platytera" genannten Darstellung, die große Ähnlichkeit mit der als "Oranta" bekannten aufweist. Den Namen "Zeichen" (znamenie) erhielt sie in Rußland (nach Jesaja 7,14) seit Ende des 12. Jahrhunderts.
- 32 ÉS XII A, Sp. 904af.
- 33 N. Sperovskij, Starinnye russkie ikonostasy. In: Christianskoe čtenie, izd. pri Sanktpeterburgskoj Duchovnoj Akademii 1891.1. S.3-23, hier S.6f.
- 34 Ebd. S. 20.
- 35 Die Ikonostase ist abgebildet in S. Prokudin-Gorskij, Photographs for the Tsar. London 1980 (keine Seitenzahlen). Wo sich diese Kirche befunden hat oder noch befindet, wird nicht angegeben.
- 36 Diese Ikonostase ist folgendermaßen gegliedert: Über der örtlichen Reihe befindet sich eine Feiertagsreihe mit zehn Ikonen in Medaillonform, darüber eine Ikone des Heiligen Abendmahls, die aber keine besondere Reihe bildet. In der dritten Reihe, der Deesis-Reihe, ist in der Mitte eine Ikone des Christus Pantokrator, links neben ihr eine der Mutter Gottes, rechts eine Johannes des Täufers. Hinter Christus Pantokrator, etwas erhöht, stehen zwei Engelgestalten, links und rechts neben der Gottesmutter bzw. von Johannes dem Täufer, befinden sich je fünf Paare von Heiligen. In der vierten Reihe ist hier nicht die Mutter Gottes des Zeichens mit den Propheten zu sehen, sondern eine Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit (Gott Vater, Sohn und Taube, das sogenannte otečestvo). Auf jeder Seite dieser Ikone sind fünf Paare von Patriarchen abgebildet. Ihren Abschluß findet die Ikonostase in einer Darstellung der Kreuzigung (ohne die danebenstehenden Figuren der Mutter Gottes und Johannes des Täufers) auf einer Wand,

die bis zur Decke des Kirchenraumes hinaufreicht, die etwa zwei Meter vorgesetzt ist. Die beiden Engelskulpturen neben der Abendmahlsikone, die noch in die Deesis-Reihe hinaufreichen, nehmen hier die Positionen der Erzengel Michael und Gabriel ein. Die beiden hinter dem Pantokrator stehenden Engel wären dann als zwei weitere Erzengel (Uriel und Raphael) zu interpretieren.

- 37 Abbildung bei Prokudin-Gorskij, aaO. 5 Seiten vor dem oben in Anm. 35 genannten Bild. Auf dieser Ikonostase ist auch die Verkündigung auf der Königspforte eine Skulptur, und zwischen den Engeln und der Königspforte steht noch je ein Heiliger (rechts wohl Moses mit der Gesetzestafel).
- 38 Eine Abbildung bei V. Baldin, *Architekturnyj ansambl' Troice-Sergievoj lavry*. Moskva 1976. S. 29.
- 39 Von den vielen russischen oder von Russen erbauten und ausgemalten Kirchen, die zahlreiche Fresken und Ikonen im Jugendstil zeigen, nenne ich hier nur die Refektoriumskirche (Trapeznaja) im Kiever Höhlenkloster, die Wladimir-Kathedrale und die Kyrill-Kirche in Kiev sowie die Alexander-Newskij-Kathedrale in Sofia.
- 40 Z.B. in den russisch-orthodoxen Kirchen in Hamburg und Frankfurt, deren ikonographische Gestaltung von Baron N. B. Meyendorff (Hamburg) und A. V. Russak (Frankfurt) ausgeführt worden ist.
- 41 Onasch, aaO. Sp. 59b. Hier werden auch Beispiele für ihr Vorkommen in Kirchen bis ins 13. Jahrhundert genannt.
- 42 Abbildungen des Christus Pantokrator und der Engel bei Alpatov, aaO. S. 27ff. und Vzdornov, aaO. S. 62ff. mit den Tafeln 1, 1-8.
- 43 Durand, aaO. S. 770.
- 44 Ebd. S. 768ff.
- 45 Ebd. S. 768. In der alten Jesuiten-Kirche in Venedig finden sich nach Durand vier Engelstatuen mit den Namen Michael, Gabriel, Raphael und Sealtiel. - Vgl. auch oben S. 114.
- 46 Siehe Anm. 9.
- 47 Mineja Nojabr' 1980, Sp. 235 a. Im *Polnyj mesjaceslov vostoka*. Tom II. Svjatoj vostok. D. B. Archiepiskopa Sergija. Vladimir 1901. S. 461 werden als "aus der Heiligen Schrift bekannt" nur sieben Engelnamen genannt. Wohl irrtümlich ist hier der Name Uriel ausgelassen, der ja, im Gegensatz zu den Namen legudiil und Varachiil, in alttestamentlichen Apokryphen vorkommt und als einer der Erzengel der jüdischen kanonischen Tetrade eine besondere Rolle spielt.
- 48 Ich führe hier nur die fünf nichtkanonischen Engelnamen auf. AaO. ist vorher von den Erzengeln Michael, Gabriel und Raphael die Rede.
- 49 Ähnlich, aber kürzer S. Bulgakov, *Nastol'naja kniga dlja svjaščennocerkovno-služitelej*. 2. Aufl. Char'kov 1900 (Nachdruck Graz 1965). S. 405.

- 50 Bei dem hier zitierten 3. Buch Esra handelt es sich, der griechisch-slavischen Tradition entsprechend, um das 4. Buch Esra (E. Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments. 2 Bde. Tübingen-Freiburg i. B.-Leipzig 1900, hier Bd 2. S. 331ff.; J. Schreiner, Apokalypsen. Das 4. Buch Esra. Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit. V, Lieferung 4. Gütersloh 1981). - Auch der Engelname Raphael ist nur in apokryphen Büchern des AT überliefert, während die Namen Michael und Gabriel auch in den kanonischen Büchern des AT und NT begegnen. Alle vier Namen der Tetrade kommen außer an den oben genannten Stellen noch in anderen Apokryphen vor. Vgl. dazu im einzelnen Scholz, aaO. S.181f. mit Anm. 42ff.
- 51 Lueken, aaO. S. 35f., 40. - Weitere Belege der vier Namen der Tetrade und anderer Engelnamen in Texten und auf Inschriften bei J. Barbel, Christos Angelos. Die Anschauung von Christus als Bote und Engel in der gelehrten und volkstümlichen Literatur des christlichen Altertums (Theophaneis. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 3). Bonn 1941 (Nachdruck 1964). S. 262f.
- 52 Hebr. Schechina "Anwesenheit", d.h. Gottes reale Anwesenheit in der Welt, wurde in nachbiblischer Zeit als einer der Namen, der Attribute Gottes verwendet. Vgl. Evrejskaja enciklopedija. 16 Bde. S.-Peterburg o. J. Hier Bd 16. S. 20ff.
- 53 H. Polotsky, Suriel der Trompeter. In: Le Muséon 49 (1936). S. 231-243, hier S. 242. Vgl. auch Müller, aaO. S. 112f. - Der von den vier Erzengeln behütete Mensch ist danach ein Ebenbild Gottes, denn die gleichen Engel umgeben nach jüdischer Tradition (Numeri Rabba, c. 2) den Thron Gottes: "Gott umgab seinen Lichtthron mit vier Engeln: "Michael": wer wie Gott? zur Rechten; "Gabriel": Macht Gottes, zur Linken; "Uriel": Glanz Gottes, nach vorn; "Rafael": Heil Gottes, nach Westen." (Zitiert nach A. Kohut, Über die jüdische Angelologie und Daemonologie in ihrer Abhängigkeit vom Parsismus. In: Abhandlungen der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft IV, 3. 1866. S. 25.)
- 54 Müller, aaO. S. 58ff.
- 55 Ebd. S. 59f.
- 56 Mit den Engelnamen wurde nicht nur bei den Kopten, sondern auch in Byzanz und in der Slavia von jeher Zauberei getrieben. Vgl. dazu Scholz, aaO. S. 186 mit Anm. 58ff.
- 57 Manuel Io. Gedeon, Byzantinon Heortologion. Konstantinopel 1899. S. 185.
- 58 L. Mirković, Cheortologija. Beograd 1961. S. 77.
- 59 Durch diese Verdoppelung kam man auf die in der christlichen Tradition ebenfalls hochgeschätzte Zahl 8. In der Nea Moni auf Chias (1042) ist eine

- Verdreifachung der Tetrade zu beobachten, die zu der für heilig erachteten Zahl 12 führt. Ein Hinweis auf diese Kuppel mit 12 Engeln bei M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*. Recklinghausen 1962. S. 45. - In der Isaaks-Kathedrale (Isakievskij sobor - 1819-58) in Leningrad sind unter der mit biblischen Szenen ausgemalten Hauptkuppel 12 Fenster, unter denen die zwölf Apostel abgebildet sind. Zwischen ihnen befinden sich 12 vergoldete Engelskulpturen. Hier ist ihre Anzahl wohl durch die Zahl der hier abgebildeten Apostel bedingt. - Zur Zahlensymbolik vgl. W. Babilas, *Untersuchungen zu den sermoni subalpini mit einem Exkurs über die Zehn-Engelchorlehre* (Münchner Romanistische Arbeiten 24). München 1968. S. 174ff. mit weiterer Literatur in Anm. 13.
- 60 Auch in der Kuppel der kleinen Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Nikitny (Cerkov' Presvjatoj Troicy v Nikitnikach) (1635-1653), die von Simeon Ušakov ausgemalt worden ist, finden sich im Tambur der Hauptkuppel acht Erzengel.
- 61 Welcher Maler die Kuppel ausgemalt hat, konnte ich nicht feststellen. Außer dem bekannten russischen modernistischen Maler M. O. Vrubel', von dem dieses Fresko aber nicht stammt, haben von 1884 an später bekannt gewordene ukrainische Maler der Schule von M. J. Maraško, wie I. S. Ižakevyč, I. F. Selez'n'ov, Ch. P. Platonov, M. K. Pymonenko u.a., anstelle der zerstörten, neue Fresken gemalt.
- 62 Durand, aaO. S. 769.
- 63 Ebd. S. 769f.
- 64 L. J. Guénébault, *Note sur une peinture gréco-russe représentant toute la hiérarchie céleste*. In: *Revue Archéologique*. XIV année. Paris 1857. S. 221-226 und Pl. 311.
- 65 M. Bezobrazova, *Tvorenija sv. Dionisija Areopagity*. In: *Bogoslovskij vestnik, izdavaemyj Moskovskoju Duchovnoju Akademieju VII*, Januar 1898. Sergiev Posad 1898. S. 195.
- 66 Die zweite Übersetzung der Schrift des Areopagiten wurde 1675 von Evthimij aus dem Tschudow-Kloster angefertigt. Unter Peter dem Großen wurde diese Übersetzung von Fedor Polikarp durchgesehen und zusammen mit einer Übersetzung der Periphrase der Schrift von Georgios Pachymeres 1787 gedruckt. Vgl. Bezobrazova, aaO. S. 195ff.
- 67 Ich führe die griechischen und kirchenslavischen Entsprechungen nur in den Fällen an, wo aufgrund der deutschen Übersetzungen Mißverständnisse entstehen könnten.
- 68 Schäfer, aaO. S. 393.
- 69 Ebd. S. 99ff.
- 70 Vgl. oben S. 125.
- 71 Schäfer, aaO. S. 102f, Anm. 2.

- 72 Eine Abbildung bei A. Božkov, A. Vasiliev, Chudožestvenoto nasledstvo na Manastira Zograf. Sofia 1981. S. 121, Abb. 53.
- 73 Eine Abbildung bei G. Čavrakov, Bălgarski manastiri. 2. Aufl. Sofia 1978. S. 349.
- 74 Die " Throne" werden nach Hesek. 10 als geflügelte, ineinander verschlungene Räder dargestellt. Eine Abbildung eines Gewölbes aus der Mariä-Entschlafungs-Kathedrale im Moskauer Kreml, auf dem Seraphime, Cherubime und Throne als Fresken gemalt sind, bei J. Burian, O. Svidlovskij, Der Kreml in Moskau. Architektur und Kunst. Bayreuth 1981. S. 57.
- 75 Vier Erzengel finden sich schon in den Kuppelmosaiken von San Vitale (5. Jahrhundert) und der erzbischöflichen Kapelle (5./6. Jahrhundert) in Ravenna. Vgl. G. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst (Archäologische Studien zum altchristlichen Altertum und Mittelalter 3). Freiburg i. B.-Leipzig-Tübingen 1897. S. 231.
- 76 Eine Abbildung bei Baldin, aaO. S. 57.

Abkürzungen

- At SSSR Atlas SSSR. Moskau 1983.
- DSp Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et mystique. Paris 1937.
- ÉS Ėnciklopedičeskij slovar'. Hrsg. F. A. Brokgauz (Lejpcig), I. A. Ėfron (S.-Peterburg). Bde I-XLI A. S.- Peterburg 1890-1904. Ergänzungsbände I-II. S.-Peterburg 1905.

Angela Martini- Wonde

N. S. LESKOWS ENTDECKUNG DER IKONE

Schon als Neunzehnjähriger scheint sich Leskow für die religiöse Malerei interessiert zu haben. Sein Sohn und Biograph Andrej Leskow beschreibt, wie aufmerksam sein Vater 1850 die Kloster- und Kirchenanlagen in Kiew bewundert und vor allem die Restaurationsarbeiten in der dortigen Sophienkathedrale verfolgt habe.¹ Etwa 20 Jahre später verliert dieses Interesse seinen zufälligen Charakter:

(...) nach einer langen Zeit, in der ich von der Literatur verschmäht wurde, da ich gegenüber den Parteiordern ungehorsam gewesen war, beschäftigte und faszinierte mich aus Langeweile und Untätigkeit sogar die Kirchengeschichte und das Kirchenwesen insgesamt. Übrigens studierte ich auch intensiv die Kirchenarchäologie und besonders die Ikonographie, die mir gefiel.²

Seine detaillierten Kenntnisse vermittelte Leskow einer breiten Öffentlichkeit in etwa zehn Artikeln, von denen der letzte ein Jahr vor seinem Tode 1894 erschien.³ In ihnen äußerte er sich immer wieder zu ikonographischen Detail- und Rezeptionsfragen, um "einem der am meisten vernachlässigten Bereiche der russischen Kunst"⁴ zu Ansehen zu verhelfen. Diesen publizistischen Arbeiten geht jedoch die Erzählung *Der versiegelte Engel* (*Zapečatlennyj angel*. 1873) voran. Zum ersten Mal wird in der russischen Literatur die Ikone als das dominante Geschehensmoment in einen fiktionalen Text aufgenommen; sie ist in dieser Erzählung handlungsauslösendes Moment und geistiges Erzählzentrum, auf das hin alle erzählten Ereignisse zentripetal ausgerichtet sind.

Weder in Gogols fiktionalem Werk noch in seinen *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* (*Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami*. 1847), in denen er homiletisch seine Vorstellungen von einer christlichen Kunst und einem christlichen Leben entwirft, werden die Ikone, geschweige denn die Ikonenmalerei, nachdrücklich erwähnt.⁵ Dies ist um so überraschender, da er gerade in der zweiten Hälfte seines Lebens intensiv die Bibel und die Kirchenväter studierte und eine religiöse Grundhaltung nicht nur seine Lebensführung bestimmte, sondern auch diejenigen Werke, die er nach 1840 publizierte und darüber hinaus die Struktur der Nachfolgebände des ersten Teils der *Toten Seelen* (*Mertvye duši*. 1842) prägen sollte, die jedoch Fragment und Utopie geblie-

ben sind. Selbst in den *Betrachtungen über die Göttliche Liturgie* (Razmyšlenija o Božestvennoj liturgii, geschrieben 1845, veröffentlicht 1889), in denen Gogol minutiös den Handlungs- und Wortablauf der orthodoxen Liturgie nachvollzieht und immer wieder erläuternd und interpretierend bei Einzelheiten verweilt, wird die Ikone zwar als integrativer Bestandteil der liturgischen Handlung genannt,⁶ jedoch ihre Bedeutung, "Verähnlichung" des Übersinnlichen, des Heiligen und Göttlichen⁷ zu sein, nicht ausdrücklich hervorgehoben. Außer Zweifel steht, daß Gogol diese Bedeutung der Ikone gekannt haben muß, doch scheint es ihm wichtiger gewesen zu sein, die liturgischen Texte und die sinnerfüllten Handlungen der Geistlichen den russischen Lesern zu vergegenwärtigen.

In den Werken Dostojewskijs hingegen wird die Ikone häufig erwähnt. Schon in dem Frühwerk ist sie, wie z.B. in den *Erniedrigten und Beleidigten* (Unizŕennye i oskorblŕennye. 1861), nicht nur Attribut einer religiösen Umgebung und der religiösen Verbundenheit des alten Ichmenjow und seiner Tochter Natascha, sondern sie ist auch distinktives Merkmal der konträren Denkweise der verfeinerten Väter Ichmenjow und Walkowskij und der ihnen zugeordneten Kultur- und Gesellschaftsbereiche.

In den späteren Werken verbinden sich mit der Ikone komplexere Aussagen. So träumt Raskolnikow in *Schuld und Sühne* (Prestuplenie i nakazanie. 1866) wenige Tage vor seinem geplanten Mord (I.5), wie eine Gruppe von betrunkenen Bauern eine Mähre bestialisch erschlägt - unweit der Friedhofskirche seiner Jugend -, und er erblickt "in ihr die alten Ikonen"⁸. Bald darauf (I.6) fällt ihm im Zimmer der soeben ermordeten Wucherin deren Ikonenschrein auf. Die Verbindung von Mord und Ikone im Traum und am Tatort ist nicht zufällig. Schon hier wird jene Gespaltenheit Raskolnikows in übersteigerten Intellekt und verweigerte Emotion angedeutet, die erst in seiner religiösen Wiederfindung in Sibirien aufgehoben wird. Raskolnikows Theorie vom Übermenschen aber fordert, sich vom Glauben loszusagen, ist er doch erst dann frei, um jegliche ethischen Grenzen zu überschreiten. In den Augenblicken der Träume, der äußersten Nervenanspannung aber holt ihn die unbewußte Erinnerung an die Religion ein. Als Kind hat er das sinnlose und gemeine Unrecht an der hilflosen Kreatur begriffen, als Erwachsener muß er diese Erkenntnis durch Leiden und durch die Rückbesinnung auf sein religiöses Sein mühsam wiedergewinnen.⁹

Leskows Erzählung ist nun ein literarischer Beitrag zu der gleichgültigen Rezeption der Ikonenkunst in Rußland. Sein Anliegen war es, die Beziehung der Gesellschaft und die der Kirche gegenüber der für Rußland authentischen religiösen Malerei zu verändern. Dabei integriert er die zahlreichen referentiellen Verweise auf die kunsthistorischen, geistigen und technischen Voraussetzungen der Ikonenmalerei in ein fiktionales Geschehen, das wegen seines wirklichkeitsfremden Charakters die Ikone auch als ein Zeichen und Verweis auf Metaphysisches begründet: Die einem Wunder gleichende Entsiegelung der Ikone

des Erzengels Michael, dessen Antlitz von einem Vertreter der Behörden mit glühendem Harz gebrandmarkt worden war, führt die Altgläubigen in die orthodoxe Kirche zurück. Die Verquickung einer pragmatischen Textschicht mit einer religiös-poetischen verhindert aber, daß der *Versiegelte Engel* vornehmlich als Lehrdichtung gelesen wird.

Zwar hatten sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einige Wissenschaftler wie Sacharow, Rowinskij, Buslajew und Sarjanko¹⁰ mit der Ikonenmalerei und deren verschiedenen Schulen beschäftigt, doch war das Bewußtsein von der geistigen Aussage der Ikone, die sich in der bildnerischen Darstellung ebenso widerspiegelt, verlorengegangen, und ihr kunsthistorischer Wert wurde nur als sehr gering erachtet. Trotz der Appelle, diese verlorene Kunst als einen unverbrüchlichen Bestandteil des russischen Geistes- und Kulturlebens zu begreifen, hat sich die Geringschätzung bis ins 20. Jahrhundert hinein bewahrt. Der Kunsthistoriker Florenskij unterstreicht ebenso wie Trubetzkoy die Randexistenz der Ikone in der Kunstgeschichte einerseits und andererseits die oberflächliche Entdeckung der Ikone, die häufig "bloß Gegenstand jener oberflächlichen, ästhetisierenden Bewunderung" ¹¹ sei. Und ein westeuropäischer Zeuge dieser Kunst, nämlich Rilke, betrachtet um 1902 die Ikone, darin vielleicht Gogol gleichend, als zugehörig "zu den Kirchengewerten wie irgend ein goldenes Gefäß oder ein altes Gebet" und verkennt ihre künstlerische Aussage aufgrund ihrer kanonisierten Aussagestrukturen und Aussageinhalte. Gleichzeitig aber verbindet er mit der Ikone einen Gedanken, der Leskow nicht fremd gewesen wäre:

Gewiß, das Ikon mit seiner Starrheit und seiner byzantinischen Abkunft ist kein Kunstwerk; aber es ist ein wichtiges Dokument der russischen Seele und einer von den Wegen, auf denen sie sich von ferne der Kunst nähert. ¹²

Leskow wollte in seinen fiktionalen und publizistischen Texten veranschaulichen, daß die Mißachtung der religiösen und ästhetischen Aussage der Ikone und die Gleichgültigkeit gegenüber ihrer Bedeutung als eine der wesentlichen geistigen Ausdrucksformen des russischen Volkes ein weiterer Ausdruck für die Spaltung der russischen Gesellschaft in ein russisches und in ein von Westeuropa geprägtes Kulturdenken ist und darüber hinaus ein Zeichen für die Entfremdung der orthodoxen Kirche von ihren geistigen Traditionen. Zahlreich sind die kritischen Äußerungen zu der Institution der Kirche in Leskows Briefen, die schließlich darin resultierten, daß er "immer weiter vom Dogma der Orthodoxie abrückte".¹³ So schrieb er 1875:

Mehr als jemals glaube ich an die große Bedeutung der Kirche, doch vermag ich nirgends den Geist zu sehen, der einer Gesellschaft zukommt, die den Namen Christi trägt. ¹⁴

Unter diesem Aspekt könnte auch der vielumstrittene Schluß¹⁵ des *Versiegelten Engels*, die durch ein Wunder bewirkte Bekehrung der Altgläubigen, als eine

Parabel gelesen werden: In die orthodoxe Kirche kehren diejenigen Gläubigen zurück, die jenes Wissen um die geistigen und künstlerischen Voraussetzungen der Ikonen in ihre Lebenspraxis ebenso tätig integrieren, wie diese von ihrem religiösen Denken bestimmt ist.

Die Abwertung der Ikone in dem damaligen Kunstverständnis kann darauf zurückgeführt werden, daß die bildende Kunst in zwei Gattungen aufgeteilt war: in die Ikonenmalerei (ikonopisanie) und in die Malerei als Kunst (živopis'). Der typologische Unterschied begründete sich auf der unterschiedlichen Perspektiventeknik, auf der Zentralperspektive in den Gemälden seit der Renaissance, die einen naturalistischen Raumillusionismus bewirkte und als künstlerisch höherstehend erachtet wurde als die Ikonenmalerei mit ihrer "umgekehrten" Perspektive.¹⁶ Diese, wie auch die simultane Darstellung von zeitlich und räumlich inkohärenten Ereignissen, wurde als primitiv und ungenau mißdeutet, da ihre Grundlage die "Zwischenbeziehungen zwischen der orthodoxen Ikonographie und den Texten aus Bibel, Kirchenlehre, Heiligenvita und Kirchendichtung" nicht mehr erkannt wurden. Denn diese erforderten, daß "das Objektarrangement so getroffen wurde, daß die Komposition ein Maximum an Information, d.h. an Überblick und Einsicht in die Einzelheiten ermöglichte, die der zugrundegelegte Text (...) 'beschrieb'".¹⁷

Die Ikonenmalerei erhielt das Siegel, Kunst des Volkes und Kunst für das Volk zu sein. Sie galt als die Biblia pauperum.¹⁸ Dieses bewirkte eine Hierarchisierung der bildenden Kunst, die weitgehend den sozialen Ständen entsprach. Seit dem 17. und 18. Jahrhundert bevorzugte der Adel jene religiösen Gemälde, in denen der italienische bzw. der westeuropäische Malstil überwog. Dieses hatte sich bis in die letzte Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht wesentlich geändert. Immer wieder bekundete der Zarenberater P. Pobedonoszew, der von 1880 bis 1905 auch Oberprokurator der Heiligen Synode war, seine Vorliebe für die Düsseldorfer Nazarener und "ließ sich von dem deutschen Buchhändler in St. Petersburg, Grote, laufend Kunstdrucke besorgen, die er als Vorlagen für die Ikonenmalerei in die Klöster schickte".¹⁹

Für Leskow aber war die Verfremdung der Ikonenmalerei, indem sie stilistisch weitgehend der westeuropäischen Kunst angeglichen wurde, Ausdruck für die seit der nachikonianischen Periode problematisch gewordene Einheit zwischen religiösem Denken und der Kunst. Denn der im Siebten Ökumenischen Konzil zu Nicaea (787) formulierte Gedanke, daß die Ikone als das Abbild des Urbilds zu begreifen sei, war mit der Verweltlichung der Malerei preisgegeben worden.²⁰

In der Erzählung *Am Ende der Welt* (Na kraju sveta. 1875) greift Leskow diese Problematik auf. Dort vergleicht der erzbischöfliche Erzähler Christusbildungen von Rembrandt, Tizian, Rubens u.a. mit denen der Ikonenmalerei.

Freilich ließen sich, seiner Meinung nach, die Ikonen in ihrer Ausführung und Technik kaum mit denen der westeuropäischen Gemälde vergleichen, dennoch, fährt er fort, sei die Abbildung auf den Ikonen eindrucksvoller und vermittele das Wesen der religiösen Darstellung unverfälscht, da in ihr das Antlitz Christi nicht von zufälligen Leidenschaften geprägt sei.

Die Linien sind nur angedeutet, aber der Eindruck ist vollkommen. Er ist plump, gewiß, dennoch gebührt ihm Verehrung, und man mag sagen, was man will, meiner Meinung nach hat unser schlichter (prostodušnyj) Meister besser als alle anderen begriffen, wen er zu malen hatte. ²¹

Dieser Gegenüberstellung von östlicher und westlicher religiöser Malerei liegt wesentlich auch der Kontrast von Idealporträt und Realporträt zugrunde, da die Abbildung eines von Empfindungen gezeichneten Antlitzes Christi, die von den jeweils dargestellten Situationen beherrscht sind, eine Entfernung von dem ikonographisch festgelegten empfindungsfreien, asketischen und daher in Gestik und Mimik streng formalisierten Abbild bedeutet und tendenziös eine Annäherung an jene Heiligendarstellungen ist, bei denen sogar die Gesichtszüge ihrer Auftragsgeber erkennbar sind. In diesem kunstgeschichtlichen Augenblick ist jedoch die Ikone jener Aussagekraft enteignet, die sie mehr als ein Mittel der Erbauung und der religiösen Erziehung sein, die sie zum Ort werden läßt, "an dem der Schauende mystisch die Vereinigung mit der Gottheit vollzieht und wo der Akt des Schauens kultisches Ereignis wird". ²² Und der Erzbischof stellt jene Frage, die im *Versiegelten Engel* zwei Jahre zuvor beantwortet worden war:

Wie haben unsere alten Meister diese Schönheit der Darstellung erreicht?
Es ist ihr Geheimnis geblieben, das mit ihnen und ihrer geschmähten Kunst gestorben ist. ²³

Es ist kein Zufall, daß Leskow in seinem *Versiegelten Engel* die Altgläubigen als jene einführt, die das Geheimnis der alten Meister überzeugt bewahrt und tradiert hatten. ²⁴ Seit ihrem "Austritt aus der Gesellschaft", wie der Theologe Georgij Florowskij das Schisma der Altgläubigen nannte, ²⁵ hielten sie eisern an den Grundsätzen des Stoglaw, der Hundertkapitelsynode von 1551, fest, bei welcher die neuen Tendenzen in der Ikonenmalerei, wie beispielsweise eine überwuchernde Allegorisierung und Symbolisierung, verurteilt worden waren, und sie befolgten die Richtlinien des Protopopen Awwakum, der in dem "Vierten Gespräch" *Über die Ikonenmalerei* (zwischen 1673 und 1675), die "fränkische (frjažskoe) Ikonenkunst" in drastischer Barockrhetorik abkanzelte.

Vemeige auch du dich nicht, Knecht Gottes, vor den unähnlichen Abbildern, die nach deutscher Überlieferung gemalt sind, gleichwie die drei Knechte in Babylon vor dem goldenen Körper, der auf dem Felde Dura aufgestellt war. Dick war dieser ungeschlachte Körper damals und groß, wie die jetzigen Abbilder, die nach deutscher Art gemalt sind! Und es sind

auch viele Veränderungen an ihnen auf diesen Ikonen: das Haar ist gekämmt, und die Kleider sind verändert, und die Fingerhaltung - anstelle des Zeichens Christi das des Malax! ²⁶

Die Verneigung und Huldigung vor Bildnissen, die von westeuropäischen Techniken und Darstellungsprinzipien beeinflusst waren, glichen der Häresie. Nicht anders bewertet der altgläubige Erzähler es und sagt, wobei die Anfangsworte an das zweite Kapitel Jesajas erinnern:

Doch beten wir schon gar nicht fremde Götter an, und das Antlitz Christi mit jüdischen Zügen erkennen wir nicht an, und betrachten diese Bilder, mögen sie auch noch so kunstvoll sein, als eine unzüchtige Flegelhaftigkeit, von der wir uns abkehren, sintemal es in der Überlieferung der Väter heißt, daß "eine bloße Augenweide die Klarheit des Verstandes trübt wie ein beschädigtes Rohr das Quellwasser". ²⁷

Das Bewußtsein von dem ontologischen Verhältnis zwischen dem Urbild und seinem Abbild war bei den altgläubigen Malern noch lebendig. Es ist bekannt, daß Leskow den *Versiegelten Engel* in dem "heißen und stickigen Atelier"²⁸ des altgläubigen Ikonenmalers Nikita Sewastjanowitsch Ratschejskow geschrieben hat, der unverkennbar das Modell für den fiktiven Maler Sewastjan ist. Wichtig ist auch dabei, daß Leskow in seiner Erzählung die priesterlosen Altgläubigen, die Bespopowzy, schildert, in deren Gottesdienst die Ikone sehr aktiv miteinbezogen wurde. Da die Altäre der Priesterlosen nicht mehr von Priestern geweiht wurden, hielten sie ihren Gottesdienst unmittelbar vor der Ikonostase ab, bei welcher auch die Königspforte fehlte und die daher die Rückwand des heiligen Raumes bildete. "In diesem streng esoterischen Gottesdienst treten sie - wie sonst die Kommunikanten - der Reihe nach vor den Ikonostas." Und die Ikonen ersetzten ihnen den Priester, den Altar und die "Elemente des Altarsakraments" ²⁹. Bei dem Ikonenmaler Ratschejskow wird Leskow nun nicht nur sein technisches Wissen zu den Voraussetzungen der Ikonenkunst vertieft, sondern auch die ikonographischen Grundsätze erkannt haben, die fraglos zu den wichtigsten Unterscheidungsmerkmalen zwischen dem Altgläubigentum und der russischen Orthodoxie zählen. ³⁰

Eines dieser Unterscheidungsmerkmale ist die besondere Stellung des Ikonenmalers, die sich nur mit der des Geistlichen vergleichen läßt. In der Form, nicht in der Qualität unterscheiden sich ihrer beider Tätigkeiten, denn das liturgische Wort ist ebenso wie das Abbild nur ein versinnbildlichtes Zeichen des Metaphysischen.

Wenn auch die Forderungen, die an das Leben eines Malers in der altrussischen Literatur, wie auch in der Legende "Vom Ikonenmaler Alimpj" gestellt wurden, in dieser Rigorosität bei Leskow nicht wiederkehren, so wird doch in den Erklärungen des Malers gegenüber dem Engländer, den Leskow als

den gebildeten und an den Gebräuchen interessierten Zuhörer in das Geschehen eingeblendet hat, deutlich, daß nur eine sittlich-unbescholtene Lebensweise den Ikonenmaler befähigt, sein Werk in Gottes Namen auszuführen. Das Beten und Fasten, das diesem Augenblick vorausgeht, bewirkt die Loslösung von sich selbst, ist meditative Vorbereitung.

In diesem Zusammenhang ist ein Strukturprinzip der Erzählung interessant. Wie so häufig bei Leskow ist der *Versiegelte Engel* eine Rahmenerzählung. Die funktionale Grenze zwischen Erzählgegenwart und erinnerter Vergangenheit wird als der Wechsel von der Er- zur Ichstruktur begriffen, doch wird diese Grenze darüber hinaus semantisiert. Der an der vergangenen Geschichte beteiligte Erzähler trägt diese den Herbergsgästen kniend vor: "Weshalb soll ich euch beengen, und mehr als das, es ist schicklicher, die Geschichte, die ich euch vortragen werde, auf Knien liegend zu erzählen, da sie eine überaus heilige und sogar furchterregende Sache ist." ³¹

Der Erzähler berichtet in der Gebetshaltung, um sich von den neugierig Lauschenden zu distanzieren und durch die meditative Sammlung in jenem Erlebnis geistig und emotional aufzugehen, dessen Heiligkeit und Furchtbarkeit er unmittelbar vergegenwärtigen will.

In nahezu allen seinen Texten, in denen die Ikone Thema ist oder auch nur erwähnt wird, äußert sich Leskow zu einem weiteren Grundsatz: zu der Gefahr, die er in einer Individualisierung der Malweise sieht, in ihrer Subjektivierung und in der Auswucherung der Phantasie. Die Ursache dessen meinte er in einer "allgemeinen Verflachung der Gefühle" erkennen zu können, die darüber hinaus die Maler daran hindere, ihre Eitelkeit dem Verstand unterzuordnen. ³²

Während er nun in seinen Schriften immer wieder auf die Bedeutung der Malerhandbücher (podlinniki) eingeht und dabei auch praktische Fragen anschnidet, wie z.B. die, daß jedes Kloster, jede Kirche über einen "podlinnik" verfügen müsse, was allerdings nur dann möglich sei, wenn die Preise derselben erheblich gesenkt würden, so vollzieht er im *Versiegelten Engel* schrittweise den Prozeß, wie die Kopie einer Ikone zu verfertigen sei. Er wollte dadurch der in seiner Zeit verbreiteten Vorstellung entgegenwirken, daß die Ikonen nach Schablonen angefertigt würden, weil die Maler sich an den in den Handbüchern beschriebenen Bildinhalten und Kompositionen orientierten oder immer wieder Kopien von kanonisierten Ikonenvorlagen erstellten.

In diesem Zusammenhang verweist er auch auf die Dialektik der Ikone, die Kultbild und Kunstbild zugleich ist, bei der die schöpferische Eigenleistung des Malers begrenzt ist, jedoch nicht fehlt. Und Leskow beweist dieses durch die Abgrenzung der verschiedenen Malerschulen, der historischen wie auch der zeitgenössischen. Unverkennbar ist dabei seine Vorliebe für die Stroganowsche Schule, deren Miniaturmalerei er ebenso rühmt wie die Feinheit in der

Strichgebung und die sorgfältige Ausführung der Einzelheiten. Der Widerspruch zwischen Leskovs Neigung zu dieser Malerschule und seinen Forderungen, in der Ikonenkunst jegliche ästhetische Willkür und Eigenwilligkeit dem religiösen Auftrag unterzuordnen, ist offensichtlich. Auch kann er kaum mit Unkenntnis erklärt werden, da der Wissenschaftler Rowinskij, auf dessen Schrift Leskov manchesmal verweist, schon um 1850 diejenigen von der altrussischen Ikonenmalerei abweichenden Kriterien nennt, mit denen auch heute noch diese Schule charakterisiert wird. Sie begann, die "Ikonenmalerei als Kunst zu betrachten und bemühte sich nicht ausschließlich um die Bewahrung der Symbolik und der Überlieferungen (...), sondern ebenso um die Schönheit des Dolitschnoje und um eine Vielfalt in den Kompositionen".³³

Mag auch kunsthistorisch hier eine Ungenauigkeit von seiten Leskovs vorliegen, warum sollte er puristischer als die Altgläubigen sein, die in ihrem geistigen Zentrum (der Kathedrale am Rogožskoe kladbišče) zahlreiche Ikonen aus der Stroganowschen Schule sammelten und bewahrten.

Anmerkungen

- 1 A. Leskov, *Žizn' Nikolaja Leskova*. Moskva 1954. S. 91f.
- 2 N. S. Leskov, *Blagorazumnyj razbojnik (Ikonopisnaja fantazija. 1883)*. In: N. S. Leskov o literature i iskusstve. Leningrad 1984. S. 191.
- 3 *Zapečatlennyj angel*. In: *Russkij Vestnik* 1873.1; *Adopisnye ikony*. In: *Russkij mir* 1873. Nr. 192, 24. Juli; *O russkoj ikonopisi*. In: *Russkij mir* 1873. Nr. 254. 26. September; *Ob adopisnych ikonach*. In: *Russkij mir* 1878. Nr. 192; *Sled nogi Bogorodicy v Počaeve. Zametka po povodu stat'i kn. N. S. Golicyna*. In: *Gazeta A. Gatcuka* 1882. Bd X. Nr. 10. S. 227-236; *Zametka po chlamovedeniju*. In: *Novoe vremja* 1882. Nr. 284. 26. Oktober; *Blagorazumnyj razbojnik (Ikonopisnaja fantazija)*. In: *Chudožestvennyj žurnal* 1883. Bd. V. Nr. 3. S. 191-198; *Christos-mladenec i blagorazumnyj razbojnik. Spravka po istorii ruskogo ikonopisanija*. In: *Gazeta A. Gatcuka* 1884. Bd X. Nr. 18. S. 304-306; *Rastočiteli ruskogo iskusstva*. In: *Novosti i Birževaja Gazeta* 1884. Nr. 305. 4. November; *Diva ne budet (Ob ikonopisnom sobranii A. M. Postnikova)*. In: *Peterburgskaja gazeta* 1884. Nr. 305. 5. November; *Ob obrazke zagublennogo rebënka*. In: *Peterburgskaja gazeta* 1885. Nr. 57. 28. Februar; *Obrazok-obličitel'*. In: *Peterburgskaja gazeta* 1885. Nr. 255. 17. September; *Sošestvie vo ad*. In: *Peterburgskaja gazeta* 1894. Nr. 104. 16. April. - Vgl. I. Muller de Morogues, *L'oeuvre journalistique et littéraire de N. S. Leskov. Bibliographie*. Bern-Frankfurt am Main 1984 (*Slavica Helvetica* 23). - Von Leskovs Detail-

kenntnissen seien nur die beiden folgenden Beispiele erwähnt. Leskov grenzt in seinem "Versiegelten Engel" die zeitgenössische Grundierungstechnik (levkaz) deutlich von der altrussischen ab: "grunta kladut melovye, slabye, a ne lebastrovye" (sie grundieren mit Kreide, schwach, und nicht mit Alabaster), s. N. S. Leskov, *Sobranie sočinenij v odinnadcati tomach*. Moskva 1956-1958 (im folgenden abgekürzt: *Sobr. soč.*), hier Bd 4. S.354. Sowohl bei Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka* (7. Aufl. 1863-1866) wie auch bei J.Pavlovskij, *Russko-nemeckij slovar'* (3. Aufl., 2. Abdruck. Riga-Leipzig 1911) findet sich für 'levkaz' die folgende Definition: "eine Art Malerkitt aus Kreide und Leim zum Grundieren". In den Handbüchern jedoch wurde für die Grundierung Alabaster gefordert. Leskov erwähnt in seiner Erzählung den Ikonenmaler Andrej Rublëv (um 1360/70 bis um 1427/30), der in der russischen Enzyklopädie von F. A. Brokgauz, J. A. Ėfron (*Ėnciklopedičeskij slovar' I - XLI A. S.-Peterburg 1890-1904*, hier XII A, 1894, s.v. "ikonopisanie") keine Erwähnung findet.

- 4 N. S. Leskov, *O rusckoj ikonopisi*. In: *Sobr. soč.* 10. S. 179.
- 5 Gogol's Interesse an der bildenden Kunst beweisen nicht nur die Artikel "Skulptur, Malerei und Musik", "Der letzte Tag von Pompeji" in den "Arabesken" (1835), "Der Historienmaler Ivanov" in den "Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden", sondern ebenso die Erzählung "Das Porträt" (1835; 1842), in der Gogol' den Kontrast zwischen Mode- und Kirchenkunst als uneigentliche und eigentliche Kunst entwickelt.
- 6 Vgl. N. W. Gogol, *Betrachtungen über die Göttliche Liturgie*. In: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Stuttgart 1981ff. Bd 4. S. 451, 462, 463 usw.
- 7 K. Onasch, *Ikonen*. Berlin 1961. S. 9.
- 8 F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Moskva 1972ff., hier Bd 6. 1978. S. 46.
- 9 Vgl. hierzu auch den Roman "Werdejahre" (Podrostok. 1875) von Dostoevskij. Hier wird die bilderschänderische Zerschmetterung der Ikone in zwei Hälften zur übergreifenden Metapher für Versilovs zerrissenes Wesen, ebenso wie für sein gespaltenes Verhältnis zu seiner Umwelt.
- 10 I. P. Sacharov, *Issledovanija o rusckom ikonopisanii*. S.- Peterburg 1849; D. A. Rovinskij, *Istorija rusckich škol ikonopisanija*. S.- Peterburg, 1856; F. I. Buslaev, *Obščie ponjatija o rusckoj ikonopisi*. In: *Sbornik Obščestva drevnerusckogo ikusstva*. Moskva 1866. S. 3-107; S. K. Zarjankos Aufzeichnungen zur Kunst (1864) sind nicht publiziert, jedoch aufbewahrt im Leskov-Archiv im zentralen Literaturarchiv in Moskau (CGALI).
- 11 P. A. Florenskij, *Obratnaja perspektiva*. In: *Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* 198. *Trudy po znakovym sistemam III*. Tartu

1967. S. 381-417; Zitat von E. N. Trubetzkoy, Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei. Hrsg. N. von Arseniew. Paderborn 1927. S. 4.

- 12 R. M. Rilke, Moderne russische Kunstbestrebungen (1902). In: ders., Sämtliche Werke. Werkausgabe in zwölf Bänden. Frankfurt am Main 1976, hier Bd 10. S. 619 und 620.
- 13 V. Setschkareff, N. S. Leskov. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden 1959. S. 26.
- 14 Brief an P. K. Ščebal'skij, 29. Juli (10. August) 1875. In: N. S. Leskov, Sobr. soč. 10. S. 411.
- 15 L. Grossman (N. S. Leskov. Moskva 1945. S. 169) hat, wie auch andere, die vermeintliche Inkonsequenz des Erzählschlusses darauf zurückgeführt, daß Leskov die Erzählung auch aus finanziellen Überlegungen dem Verleger Katkov des "Russkij Vestnik" angeboten habe. Katkov aber hätte die diffamierende Darstellung der orthodoxen Kirche und Geistlichen ebensowenig tolerieren können wie die positive Schilderung der Altgläubigen und der Autonomie ihres Glaubens. Zwar hatte sich nach Nikolaj I. das Verhältnis des Staates gegenüber den Altgläubigen verbessert, doch wurden die unter ihm erlassenen repressiven Bestimmungen nicht aufgehoben, nur seltener und abgeschwächer befolgt (vgl. V. Pleyer, Das russische Altgläubigentum. Geschichte. Darstellung in der Literatur. München 1961. S. 63-72).

Hugh Mclean hat nun in seiner Arbeit überzeugend versucht, die immanente Konsequenz der Bekehrung der Altgläubigen zur Orthodoxie am Erzähltext nachzuweisen (vgl. ders., Nikolai Leskov. The Man and His Art. Cambridge, Massachusetts 1977. S. 237-240; vgl. auch L. Anninskij, Leskovskoe ožerel'e. Moskva 1982. S. 94-130).

Wichtig ist für die Diskussion, daß Leskov Aksakov 1875 schriftlich mitteilt, er habe dem Redakteur des "Pravoslavnoe obozrenie" ein Exemplar der "neuen Ausgabe vom 'Zachudalyj rod'" übergeben wollen, das von der Ausgabe, die dem Katkovschen Manuskript zugrunde liegt, abweicht, jedoch mit seinem eigenen Manuskript übereinstimmt. Im Zusammenhang mit der Erzählung "Der Verschwender" (Rastočitel') kehrt der Hinweis auf Unterschiede zwischen dem Autoren- und dem eingereichten Manuskript wieder. Für den "Versiegelten Engel" hingegen lassen sich solche Aussagen nicht nachweisen.

- 16 Vgl. F. I. Buslaev, Dija istorii ruskoj živopisi XVI veka. Po povodu dela o d'jake Ivane Viskovatom, kotoroe izdano vo 2-j knige Čtenij v imperatorskom Obščestve istorii i drevnostej rossijskich pri Moskovskom universitete. 1858 g. April'-Ijun'. In: ders., Sočinenija v dvuch tomach. S.-Peterburg 1910. Bd 2. S. 301, 307, 309 und 311:

Die falsche Ansicht von unserem Land hängt um vieles davon ab, daß die literarischen und künstlerischen altrussischen Werke mit den ihnen zeitgenössischen im Westen verglichen wurden. Der Vergleich von zwei unterschiedlichen Entwicklungsstufen (...) führte zu irrigen Schlußfolgerungen. Im Vergleich zum zeitgenössischen Westen erschien den einen unser 16. Jahrhundert als eine barbarische Epoche, anderen als das goldene Zeitalter, welches den westlichen Völkern niemals zu genießen vergönnt sein sollte. Wenn wir jedoch in Gedanken unsere russische Malerei des 16. Jahrhunderts in die Epoche zurückversetzen, die Giotto vorausgeht, dann werden wir uns mit dem Westen und mit unserem Altertum versöhnen. Dort existierte im 12. oder 13. Jahrhundert wie bei uns im 16. und selbst im 17. Jahrhundert jene empörungsfreie, tiefe Gläubigkeit, jene gottesfürchtige Symbolik und jene Naivität der künstlerischen Verfahren.

- 17 K. Onasch, Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten. Leipzig 1981. S. 304.
- 18 N. S. Leskov, O russoj ikonopisi. In: ders., Sobr. soč. 10. S. 180:
 Der Autor des von mir erwähnten Artikels (...) sagt begründet, daß 'die Ikone für den Mann aus niedrigem Stand (prostoljudin) von ebenso wichtiger Bedeutung ist wie das Buch für den Gebildeten'; doch will mir scheinen, daß die Ikone häufig von noch viel größerer Bedeutung ist.
 In den Anmerkungen (Bd. 10. S. 512) wird der Autor mit S. V. Maksimov identifiziert, der Artikel trug den Titel "Die Ikonenmalerei des Volkes".
- 19 P. Hauptmann, Das russische Altgläubigentum und die Ikonenmalerei. In: Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. Erste Studien-Sammlung. Recklinghausen 1965. S. 5.
- 20 Die Definition des Siebten Ökumenischen Konzils zu Nicaea lautet:
 Obgleich die katholische Kirche Christus durch die Malerei in menschlicher Gestalt darstellt, trennt sie seinen Leib nicht von der mit ihm vereinten Gottheit; im Gegenteil, sie glaubt, daß der Leib vergottet ist und bekennt ihn als eins mit der Gottheit... Sie erklärt also nicht den Leib des Herrn als unvergottet. So, wie man einen Menschen, den man durch die Malerei darstellt, dadurch nicht unbeseelt macht, sondern im Gegenteil der dargestellte Mensch beseelt bleibt und das Bild sein Abbild heißt, weil es ihm ähnlich ist, so bekennen wir, wenn wir eine Ikone machen, den Leib des Herrn als vergottet und sehen in der Ikone nichts anderes als ein Bild, das die Ähnlichkeit des Urbildes wiedergibt. Deshalb erhält auch die Ikone den Namen des Herrn. Denn nur dadurch ist sie in Verbindung mit ihm, und eben deshalb ist sie verehrungswürdig.

- Zitiert nach: P. Mikat, Zur Theologie der Ikone. In: Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. Erste Studien-Sammlung. Recklinghausen 1965. S. 90.
- 21 Sobr. soč. 5. S. 455.
- 22 P. Hauptmann, aaO.
- 23 Na kraju sveta, aaO. S. 455.
- 24 Vgl. B. Uspenskij, Prolegomena k teme: "Semiotika ikony". In: Rossia. Studije i ricerche a cura di Vittorio Strada 3. 1977, S. 189f.: "Allein die Altgläubigen hörten nicht auf, die Ikone zu verehren und sie zu bewahren, und sie bewahrten die Ikone nicht nur als ein Objekt der Verehrung, sondern sie hüteten auch das Wissen um die Ikone. Alle grundlegenden Kenntnisse der Ikonographie, der Technik der Ikonenmalerei, die Kenntnis von den verschiedenen Ikonenschulen und Stilen (posib), nicht zuletzt die der Terminologie - alle diese Kenntnisse haben die Gelehrten von den Altgläubigen erhalten."
- 25 G. Florovskij, Puti russkogo bogoslovija. Paris 1937. S. 67.
- 26 Žitie protopopa Avvakuma im samim napisannoe i drugie ego sočinenija. Hrsg. N. K. Gudzij. Moskva 1960. S. 137.
- 27 Zapečatlennyj angel, aaO. S. 350.
- 28 N. S. Leskov, O chudožnom muže Nikite i o sovospitannyh emu. In: N. S. Leskov o literature i iskusstve. Leningrad 1984. S. 204.
- 29 P. Hauptmann, aaO. S. 26.
- 30 Es ist auffallend, daß Leskov im "Versiegelten Engel" ebensowenig wie in "Die Klerisei" (Soborjane) ausdrücklich auf die ritualen Unterschiede zwischen den Altgläubigen und den Orthodoxen eingeht. Im "Versiegelten Engel" läßt er den Erzähler nur jene Aspekte erwähnen, die von Relevanz für den Geschehensnexus und ihre Beziehung zu der Ikone sind: ihre Aussonderung aus der rechtgläubigen Kirche, ihre problemreiche Stellung innerhalb der Gesellschaft, die Priesterlosigkeit und ihr traditionstreues ästhetisches und religiöses Verhältnis gegenüber der Ikone.
- 31 Zapečatlennyj angel, aaO. S. 322.
- 32 AaO. S. 350.
- 33 Zit. nach: A. L. Volynskij, N. S. Leskov. S.-Peterburg 1923. S. 144. Volynskij, der seine Studie schon 1898 verfaßt hat, beschreibt die verschiedenen Ikonenartikel Leskovs und ordnet sie kulturhistorisch ein.

Wolfgang Schriek

DIE IKONE IM WERK VON IWAN S. SCHMELJOW

Dem Schaffen von Iwan S. Schmeljow (1873-1950) ist in den letzten beiden Jahrzehnten in Ost und West kaum Beachtung geschenkt worden. Schmeljow, der 1933 auf der Kandidatenliste für den Nobelpreis stand, hat heute in der Sowjetunion eine "Zwitterstellung" inne und teilt damit das Schicksal von A. Achmatowa, M. Bulgakow, D. Charms, M. Zwetajewa u.a., deren Werk dem sowjetischen Leser "verkümmert und entstellt" vorgelegt wird. ¹ Schmeljows umfangreiches, 26 Bände umfassendes Gesamtwerk ist in der UdSSR noch nie vollständig erschienen; neu gedruckt wurden einige vorrevolutionäre Erzählungen und Romane sozialen Mitleids, die das Interesse sowjetischer Literaturwissenschaftler fanden und die dem Autor den Ruf des Advokaten für die "Erniedrigten und Beleidigten" gaben. ²

Schmeljows Werke, die er als émigré-Schriftsteller in Frankreich ab 1922 verfaßte und mit denen er zunächst zum engagierten Chronisten über das Grauen der Revolutionszeit, z.B. in *Die Sonne der Toten* (Solnce mertych. 1923), *An den Baumstümpfen* (Na penkach. 1925) und *Wallfahrt nach Brot* (Pro odnu staruchu. 1925), und anschließend zum Reminiszenten orthodoxer Frömmigkeit und russischen Alltagslebens des alten, traditionsverbundenen Moskau im ausklingenden 19. Jahrhundert wurde, z.B. in *Wanja im heiligen Moskau* (Leto Gospodne. 1933, 1948), *Die Straße der Freude* (Bogomol'e. 1935) und *Dunkel ist unser Glück* (Puti nebesnye. 1937, 1948), sind bis auf wenige Erzählungen nie in der Sowjetunion veröffentlicht worden. ³

Im Westen haben sich besonders I. Iljin, Ju. Kutyryna und O. Sorokin ausführlich mit dem Gesamtwerk Schmeljows befaßt. ⁴ Vor allem in den Romanen *Die Straße der Freude*, *Wanja im heiligen Moskau* und *Die Kinderfrau* (Njanja iz Moskvy. 1936) und *Dunkel ist unser Glück* sieht der religionsphilosophisch ausgerichtete Literaturwissenschaftler und Freund Schmeljows Iwan Iljin aufgrund der Verschmelzung von Orthodoxem und Alltäglichem mit Historischem und Biographischem sowie dem Streben der gläubigen Schmeljowschen Gestalten nach Vervollkommnung die "geistige, lebendige Substanz" der alten Zeit vor dem weltanschaulichen Umsturz verwirklicht, die ganz mit der Tradition von Schmeljows geistigen Vorbildern A. Puschkin und F. Dostojewskij übereinstimmt. ⁵ Auch im Westen sind Schmeljows größere Werke - bis auf den

Neudruck von *Leto Gospodne* 1975 - in den vergangenen Dekaden nicht neu aufgelegt worden. ⁶ 1980 erschien als letzter größerer Beitrag zur Schmeljow-Forschung eine ausführliche und zuverlässige Personalbibliographie zum Primärwerk des Autors. ⁷

Die Existenz einer übergeordneten, metaphysischen Dimension, das Wissen um die letztliche Erhebung des Menschen in eine höhere Dignität, der Glaube an die Wirkungskraft von Engeln und Wundern u.ä. sind für den orthodoxen Christen Schmeljow und seine gläubigen Protagonisten eine unbestrittene Realität, die an keiner Stelle im Werk in Frage gestellt wird. Die Ausübung religiöser Handlungen, wie das Gebet, die Meditation, der regelmäßige Kirchenbesuch, die äußere und innere Vorbereitung auf Kirchenfeste, das Fasten, die Beichte, die Teilnahme an Prozessionen und Pilgerwanderungen sowie das Übernehmen, Einhalten und Weitergeben tradierter orthodoxer Bräuche steht für den Gläubigen als Selbstverständlichkeit im Zentrum seines Lebens; dem orthodoxen Kirchenkalender ist der Naturzyklus und Kreislauf des tagtäglichen Lebens untergeordnet. Das orthodoxe Prinzip in seiner praktisch gelebten Verwirklichung ist das bestimmende Wesensmerkmal im Spätwerk des Autors.⁸

Die Ikonenverehrung nimmt in Schmeljows Werk einen natürlichen, integrierenden Bestandteil des religiösen Lebens ein. Der Autor selbst betet, wie seine Nichte Ju. Kutyrina berichtet, vor den Ikonen seiner "Schönen Ecke": der Ikone der Gottesmutter von Kasan - einem Geschenk von General Denikin -, den Ikonen des heiligen Sergius, Johannes des Theologen, des heiligen Serafim von Sarow, der heiligen Olga u.a., Ikonen, die Schmeljow zum Teil als Geschenk aus dem Kloster des heiligen Hiob von Potschajew in Ladimirowa erhalten hatte. ⁹ Schmeljows Spätwerk ist ohne den Einbezug der Ikone undenkbar; Mensch, Ikone und Gebet bzw. Meditation gehen eine nicht zu trennende, organische Verbindung ein.

Schmeljow stellt in seinen Romanen dem Leser ein breites Spektrum von Ikonentypen vor Augen, das den Haupttypen, wie den Ikonen Christi, der Dreifaltigkeit, der Gottesmutter, der Apostel, Engel, Heiligen, Theologen, Propheten und Festtage, Rechnung trägt - in den genannten Werken finden ca. fünfzig Ikonen namentliche Erwähnung - und das aus der Erinnerung des Autors die repräsentativsten Ikonen widerspiegelt, die für Schmeljow und den orthodoxen Christen lebendige Wirklichkeit waren bzw. sind. Dem breiten Fächerkanon von Ikonentypen entspricht auch eine Vielfalt erzähltechnischer Mittel, die der Autor bei der Integration der Ikone anwendet; neben der bloßen Erwähnung von Ikonen, oft im Zusammenhang mit kirchlichen Feiertagen oder bei der Aufzählung einzelner Bilder in der "Heiligen Ecke", widmet Schmeljow den Ikonen der Iwerskaja und Donskaja Gottesmutter und dem heiligen Georg (Georgij Pobedonossec) je eine Skizze in *Wanja im heiligen Moskau* (S. 99-113, 242-259, 385-396).

Auf ausführliche Ikonenbeschreibungen verzichtet Schmeljow generell; die von ihm erwähnten Bilder benötigen aufgrund des Bekanntheitsgrades für die orthodoxen Christen bzw. kundigen Leser keine umfassende Charakteristik, da sie automatisch Assoziationen bezüglich ihrer Funktion auslösen. Die Kenntnis über die Bedeutung der Ikone setzt der Autor bei den Lesern voraus; der wenig oder nichtinformierte Leser wird Verständnisschwierigkeiten hinsichtlich orthodoxer Information im allgemeinen, hinsichtlich des Wesens und Sinnes der Ikonen im besonderen haben. Großen Wert legt Schmeljow aber auf die Wirkung der Ikone auf den Gläubigen, indem er spezifische Charakteristika der betreffenden Ikone hervorhebt, z.B. das gnadenvolle Antlitz des Erlösers, die Blume bei Gabriel, das Gold der Iwerskaja oder das "strenge Gesicht mit dem grauen Bärtchen und den markanten Falten" des heiligen Nikolaus. Die Wiedergabe dieser Details ist der Ausdruck von Empfindungen, die der Gläubige beim Anblick der jeweiligen Ikone assoziiert und so ermöglicht, Rückschlüsse auf die Seelenstimmung der Gestalt zu ziehen.

Einige Ikonen stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Lebensschicksal der Figuren und finden sich, besonders in *Dunkel ist unser Glück*, an Gelenkstellen des Werkes.

Der "Mittler und Erlöser" der Menschen¹⁰, der Lieblingsheilige der Orthodoxie und Nationalheilige Rußlands, der heilige Nikolaus (Nikola Ugodnik), bewahrt Darja, eine ehemalige Novizin, vor dem Freitod: Das resolute Zurückhalten vor dem Todessprung durch eine wunderbare, mysteriöse, übernatürliche Kraft, die in Darjas Vorstellung ihren Ursprung beim heiligen Nikolaus hat, findet seine symbolische Entsprechung in der Hervorhebung des "strengen Gesichtes" des Heiligen; für die Kinderfrau aus Moskau ist die mit in die Emigration genommene, lebensbegleitende Ikone des Nikola Ugodnik ein sakrales Erinnerungs- und Trostobjekt sowie ein geistiges Refugium ("Kinderfrau", S. 31); zu Heilzwecken wird sie auch ins Schmeljowsche Haus gebracht ("Wanja", S. 458f.).

Besonderes Gewicht legt Schmeljow auf die Darstellung der Gottesmutter-Ikonen. Die wundertätige Ikone von Kasan, die Kasanskaja, die eng mit dem Zarenhaus der Romanows verbunden war und zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Petersburger Kasaner Kathedrale verschwand, stellt einen Übergangstypus zwischen der Hodigitrija (Odigitrija) und Eleusa (Umilenie) dar: Die Gottesmutter neigt sich liebevoll dem Kind entgegen, das seinerseits mit dem Segensgestus den Betrachter anblickt.¹¹ Diese Ikone, die in Gorkins "Heiliger Ecke" und in Darjas als Klosterzelle eingerichteten Gebetszimmer hängt und das Geschenk ihrer Weg-Führerin und 'mater spiritualis', einer verstorbenen Nonne, ist, stellt für die Protagonistin in *Dunkel ist unser Glück* die Kontinuität der geistigen Verbindung zwischen zwei Menschen und zwei Welten, der physischen und metaphysischen, her. Die Zärtlichkeit, Harmonie und Schönheit ausstrahlende Ikone

übt eine leuchtende und beruhigende Kraft auf die von Anfechtungen geplagte Darja aus; gleich einem "konservierenden Prisma" (Lindenberg) nimmt sie die Gebete, Sorgen, Nöte und den Dank der Betenden auf ¹²:

Dann entzündete Darinjka die Lampada vor der Ikone der Kasanskaja und betrachtete lange das ergreifend schöne, heilige Antlitz. (...) Alles, was gewesen, war nun wie weggewischt, ausgelöscht, als hätte es sich nie zugetragen. ("Dunkel", S. 211).

Darjas seelischem Konflikt - ihre Kinderlosigkeit interpretiert sie als von Gott auferlegte Sühne für begangene Schuld - entsprechen die konstanten Hilferufe "von Frau zu Frau" an die Gottesmutter, weibliche Heilige, z.B. die heilige Thais, die Märtyrerinnen Maria von Ägypten, Eudoxia und Tatjana, sowie an Patronatsheilige, wie z.B. Anastassija die Fessellöserin, Euphrosyne und Johannes den Täufer, die als Mittler zwischen Irdischem und Himmlischem sie vom Bann der Unfruchtbarkeit lösen sollen. Neben der Kasanskaja fühlt Darja sich zu den Muttergottes-Ikonen "Die Geburt der Muttergottes" (Roždestvo Bogorodicy), der Tschernigowskaja, die in der Bethanien-Einsiedelei am Dreifaltigkeitskloster bei Moskau eine besondere Rolle einnimmt, der Ikone der "Rasch Willfährigen" (Skoroposlušnica) und der Ikone "Mariä Schutz und Schirm" (Pokrow) hingezogen. Die "Pokrow", die von der russischen Ikonenmalerei mit Vorliebe gestaltet wurde und die auch in Schmeljows Werk öfter Erwähnung findet, hat aufgrund der Schutzfunktion, die die Gottesmutter mit ihrem ausgebreiteten Maphorion den Gläubigen bietet, ¹³ für Darja symbolische Bedeutung: Als geheimnisvolle Verbindung des Logos mit der menschlichen Natur sowie Retterin und Mit-Erlöserin ist die Gottesmutter für sie einerseits Fürsprecherin und Beschützerin, andererseits ein nachzuahmendes Leitbild von höchster Lebensart. ¹⁴ Schmeljow wählt einige Ikonen und Heilige aus, die in symbolischem Bezug mit der psychologischen Situation der Protagonisten korrespondieren.

Das Beispiel der vom Autor häufig erwähnten Ikone der Kreuzigung (Raspjatie) verdeutlicht die für die gläubigen Figuren kennzeichnende mystische Haltung gegenüber der Ikone. Vor Ostern steht der sechsjährige Wanja nachdenklich vor der rötlichen Ikone der Kreuzigung; ihm ist unheimlich zumute:

Da leidet Gottes Sohn Todesqualen! Herrgott, weshalb hast du denn... weshalb hast du denn so was überhaupt zugelassen?... Und ich ahne darin jenes große Geheimnis - Gott! ("Wanja", S. 16).

Rationale Erwägungen - soweit von diesen bei einem Sechsjährigen die Rede sein kann - weichen gefühlsmäßigen. Die Ikone, die Wanja eine längere Zeit meditierend betrachtet, ist der bildliche Auslöser für sein intuitiv-emotionales Empfinden; durch die Ikone hindurch eröffnet sich dem betenden Wanja in seinem kindlichen Gefühl allmählich das Mysterium um die göttliche Gestalt. Schmeljow faßt die Ikone als die Tür zum Numinosen und "Fenster zur Ewigkeit"

(Nyssen) auf: in ihr, dem "Meditationsobjekt" (Lindenberg), ist das "Jenseits im Diesseits gegenwärtig, und das Diesseits nimmt am Jenseits teil".¹⁵ Der Autor versteht die Haltung des sechsjährigen Wanja als das Symbol für die kindlich-ehrfürchtige Einstellung der einfachen gläubigen Gestalten in seinem Werk. Darja fühlt sich in ihrem seelischen Leid mit Christus verbunden:

Sie trat vor die Ikone der Kreuzigung Christi. Die purpurrote Lampada warf ihren Schein auf das Antlitz des Heilands, und die dunklen Flecken unter den Dornen schienen wirkliche Blutstropfen zu sein. Darinjka sank in die Knie, verharrte so wie im Gebet erstarrt. Unter Tränen betete sie: "Erleuchte mich durch das Kreuzesholz und errette mich!" Sie betete mit dem Herzen, ohne Worte. ("Dunkel", S. 297).

In treffenden Worten kennzeichnet Schmeljow eine "mystische Seinseinheit" zwischen dem auf der Ikone Dargestellten und dem Gläubigen: Das auf der Ikone erscheinende Antlitz bedeutet für die Betende die persönliche Begegnung mit dem Göttlichen; es ist eine echte Selbstabbildung und Erscheinung des Urbildes: Schmeljow zeigt, wie die Ikone die geistige Präsenz des Dargestellten für den Betenden manifestiert.¹⁶ Für den Autor ist die Ikone ein sakrales Vehikel, das die "Seele in das Gottesland der Mystik" führt.¹⁷

Diese Beispiele veranschaulichen, daß Schmeljows Interesse eindeutig der Ikone als sakralem Gegenstand, nicht als Kunstwerk, geschweige denn Sammler- und Handelsobjekt gilt. Die ernsthafte und ehrfürchtige Verehrung der Ikone richtet sich an die auf ihr abgebildeten Heiligen; die mystische Vereinigung zwischen Betendem und Ikone findet in Schmeljows Werk mit den Sinnen, gefühlsmäßig statt und entzieht sich der intellektuellen Ebene. Gefühl versteht der Autor nicht als Ausdruck einer Emotion, wie Freude, Lust, Furcht usw., sondern als Bezeugung der Wirklichkeitserfassung der göttlichen Wahrheit. Das sakrale Bild ist der Katalysator für die Gefühlsreaktion des Gläubigen; es eröffnet ihm den Zugang zu einer höheren Wirklichkeit und beschleunigt die Unio mystica zwischen Menschlichem und Göttlichem.

Den ernsthaft-kindlichen Respekt vor der Ikone zeigt Schmeljow in zwei ausführlichen, jeweils in dehnender Erzählweise dargestellten Prozessionen mit der Ikone der Donskaja und Iwerskaja.¹⁸ Beide Ikonen sind eng mit der russischen Geschichte und dem nationalen Bewußtsein verknüpft: Auf die Hilfe der von Sergij von Radonesh gesegneten wundertätigen Muttergottes-Ikone vom Don (Donskaja) wird der Sieg der Russen über den Tatarenchan Mamai 1380 zurückgeführt; die wundertätige Iwerskaja Gottesmutter, deren Name sich von dem Iviron-Kloster auf dem Athos herleitet, zu dem das Bild auf wundersame Weise gelangte und 1648 auf Geheiß des Zaren kopiert wurde, war eines der meistverehrten Heiligenbilder im alten Rußland, wie z.B. der Religionsphilosoph Iwan Kirejewskij eindrucksvoll beschrieben hat.¹⁹

An beiden Prozessionen, die Bezüge zu dem Repin-Gemälde "Die Kreuzesprozession im Gouvernement Kursk" (1880-83) hervorrufen, nimmt der Leser unmittelbar durch die Perspektive Wanjas teil, dessen Blick sich abwechselnd von der Ikone auf die Menschen richtet, deren tiefer, unangefochtener Glaube an die Wundertätigkeit, Göttlichkeit und Barmherzigkeit der dargestellten Muttergottes sich in der ca. zehnmal wiederholten Gebetsformel "Mütterchen Iwerskaja, Himmelskönigin, errette uns...!" äußert, "denn mit ihren Augen durchschaut sie alles. Voll Liebe und Güte schaut die Gnadenreiche auf alles herab" ("Wanja", S. 110). Die Transparenz und mystisch-verklärende Wirkung der durch Erhabenheit, Gnadenkraft und Widerschein göttlicher Energien ausstrahlenden Ikone, die zärtlich "Himmelskönigin" (*carica nebesnaja*) genannt wird und zum Typus der Eleusa gehört, verdeutlicht Schmeljow in der wehmütvoll-lyrisch klingenden Passage:

Unter dem leichten, wie aus Duft gewebten, durchsichtig scheinenden Baldachin aus hauchdünnem Holz erhebt sich blitzend in den Feuerzungen der Lichter und wie flüssiges Gold in der Sonne gleißend, mit einer Krone von Diamanten und Perlen auf dem Haupt, schmerzvoll gebeugt über dem Knäblein die Himmelskönigin - hoch über uns allen. (...) Sie ist ganz Licht - alles hat sich mit ihr verwandelt und ist nun zur Kirche geworden ("Wanja", S. 109f.).

Schmeljow zeigt, wie im "mystischen Überbewußtsein" (Trubeckoy) der Gläubige sich nach der übermenschlichen, jenseitigen Welt sehnt, die er durch das äußerlich sichtbare Medium der Ikone, vor allem im Gold, "der Farbe über allen Farben", bereits im Diesseits erlebt.²⁰ Die Symbolik der Ikone, die nach Trubeckoy einer Sonnenmystik gleichkommt, d.h. die "jenseitiges, tönendes Licht" ausstrahlt, setzt Schmeljow durch die Integration eines Bündels von Lichtmetaphern in Sprache um.²¹

Der Autor richtet sein Augenmerk auch auf das Umfeld der Ikone und präsentiert das Bild von seiner Herstellung bis zu seiner Heiligsprechung und Verehrung im privaten und kirchlichen Bereich. Er erinnert an Formen der Verehrung, wie die kindliche, respektvolle Gebetshaltung vor der Ikone durch Bekreuzigen, Küssen, Verneigen, Niederknien, Niederfallen, Weinen, Singen, Beten. Er beschreibt die Ikonenumgebung, indem er auf die durch Kerzen und Öllampen veräucherten Ikonen, die mit Rosen, Weiden- und Birkenzweigen geschmückten Bilder und das Aufstellen und Wechseln von Lampadas zu bestimmten Kirchenfesten hinweist. Er ruft orthodoxe Sitten im Zusammenhang mit der Ikone in Erinnerung, wie z.B. die Weitergabe von Familienikonen an die nächste Generation - Wanja erhält beim Tod des Vaters nach der Segnung die Dreifaltigkeits-Ikone - oder das Segnen des Hauses und der Bewohner bzw. des Viehs zu bestimmten Anlässen, z.B. der Hauseinweihung, Krankensegnung, bei Familienfesten mit Hilfe der wundertätigen Iwerskaja Gottesmutter-Ikone, die gegen Spenden in

einer aufwendigen Prozession in private Haushalte gebracht wird. Er richtet seine Aufmerksamkeit auf Ikonenstandorte, z.B. den geschlossenen Makroraum der Kirche - Schmeljow verweist namentlich im zweiten Teil des Romans *Puti nebesnye* auf eine Fülle von Nikola-Kirchen mit Ikonen des heiligen Nikolaus, auf die 1929 abgerissene Iwerskaja-Kapelle vor dem ehemaligen doppel-flügeligen Auferstehungstor am Eingang zum Roten Platz mit der gleichnamigen Ikone sowie die Uspenskij-Kathedrale im Kreml mit dem Nationalheiligtum der Russen, der wundertätigen Ikone der Wladimirskaja.²² Er weist auf offene Räume auf dem Friedhof oder unter freiem Himmel bei Prozessionen hin sowie auf geschlossene Mikroräume, wie die "Heilige Ecke" im Haus oder Zimmer über dem Bett oder im Narthex bzw. Naos einer Kirche.

Die angeführten Beispiele zeigen die Verflechtung zwischen Gläubigen und Ikone und verdeutlichen die ehrfürchtige, gefühlsbestimmte, mystische Beziehung der Menschen zum Bild und dessen Umgebung.

In seinem Werk entwickelt Schmeljow einen bestimmten Menschentypus. Viele der gläubigen Gestalten, die vorwiegend aus dem Bauern-, Handwerker- und Angestelltenmilieu stammen, sind einfache, gefühlsbetonte Menschen ohne intellektuelle Ausbildung, aber mit gesundem Menschenverstand, von Naivität, Gutmütigkeit, Sanftmut, Demut, Reinheit, Fröhlichkeit, Lebensweisheit u.ä. Sie gleichen Gläubigen des 'Herzenstypus', die im Gegensatz zum 'Denktypus' empfänglich für Bilder, Träume, Visionen göttlicher Provenienz sind.²³ Die männlichen Figuren Stepan Nowyj, Arefij, Karp und vor allem Gorkin sind aufgrund identischer Merkmalsbündel, besonders aufgrund gleicher geistiger Qualitäten, austauschbare Idealgestalten, die Heiligen gleichen; Gorkin wird z.B. von seinem sechsjährigen Zögling Wanja mit Sergej von Radonesh verglichen; der "Wahrheitsfanatiker" Karp findet aufgrund des streng-gutmütigen Blickes seinen Vergleich mit dem heiligen Nikolaus; die Darstellung des Ikonenmalers Ilja gleicht dem Muster der Vitendarstellung von idealisierten Gestalten in hagiographischen Schriften.²⁴ Eine identische Darstellung veranschaulicht Schmeljow bei der Gestaltung einiger weiblicher Figuren. Anastassija setzt der Autor einer Madonna gleich, ihre "überirdischen Sternenaugen" stellt Schmeljow mehrmals in Bezug zu denen der Gottesmutter; das durchgeistigte und verklärte Wesen von Darja identifiziert der Schriftsteller mit der "allreinen Gottesmutter" und einem "überirdischen Engelwesen"; Katja nennt ihre 'mater spiritualis', die Moskauer Kinderfrau, zärtlich "meine Ikone".²⁵

Schmeljow unternimmt in einigen seiner Hauptfiguren den Versuch, mit dem Medium der Sprache 'gezeichnete' Ikonen zu entwerfen. Der gläubige Mensch in Schmeljows Werk ist die literarische Umsetzung der bildhaften Darstellung der Ikone. Die Techniken der Ikonenmalerei - Form, Farbe, Licht - setzt der Schrift-

steller mit Hilfe des literarischen Instrumentariums - äußere, innere Merkmale, direkte, indirekte Beschreibung - um. Die Gestalten auf Ikonen und die literarischen Figuren Schmeljows stehen im Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits. Die auf Ikonen häufig zu beobachtende Hervorhebung des menschlichen Hauptes als Symbol des "meditierenden Geistes" stellt Schmeljow literarisch durch eine knappe Charakteristik äußerer Merkmale, besonders der Gesichtspartie und Augen, dar; die "Erscheinung des transzendierenden Eigenlichts" und Transparenz der Ikone kennzeichnet Schmeljow durch auf die Figuren bezogene Lichtmetaphern, die die innere Erleuchtung des Gläubigen aus der göttlichen Welt symbolisieren; die "Souveränität des Goldes als 'Farbe'" (Onasch) kommt dem Strahlen der gläubigen Gestalten gleich, das durch Fremdcharakterisierung anderer Figuren wiederholt hervorgehoben wird; die Proportionalität dargestellter Personen und Gegenstände auf der Ikone entspricht der inneren Harmonie sowie der "geistigen Schönheit und seelischen Reinheit" (Iljin) Schmeljowscher Figuren; die Flächigkeit und Zweidimensionalität der Körperdarstellung auf der Ikone findet in der vom Autor vorwiegend benutzten statischen, geschlossenen, eindimensionalen Charakterrealisierung ihre Entsprechung.²⁶ Wie auf der Ikone, so wird der Mensch auch bei Schmeljow als Abbild Gottes aufgefaßt. In der Darstellung des Menschen als "Ikone Gottes" (Onasch) steht der Autor in Übereinstimmung mit den Prinzipien des orthodoxen Glaubens.²⁷ Parallel zur Ikone, die das Abbild des jenseitigen, rein geistigen Urbildes ist, ist die Schmeljowsche gläubige Gestalt ein Abbild der von Christus verwirklichten Ideale geistiger Reinheit und Vollkommenheit. Die Gemeinsamkeit zwischen Ikone und Figur bei Schmeljow besteht darin, daß das sinnlich-irdische Bild und der sinnlich-irdische Mensch mit der übersinnlich-überirdischen Wirklichkeit verbunden sind.²⁸

In Schmeljows Werk verbinden sich der gläubige Mensch, die Ikone mit dem dargestellten Heiligen und das Gebet zu einer mystischen Seinseinheit. Im Leben der gläubigen Gestalten, die verbalisierten Ikonen gleichen, ist die Ikone ein integrierender, unerläßlicher Bestandteil. Schmeljow veranschaulicht die kindlich-demütige Haltung der Menschen gegenüber dem Bild. Für den Autor wie die Gestalten gleichermaßen ist die Ikone ein würdevolles, sakrales, mit den Sinnen erfaßtes Verehrungs- und Meditationsobjekt, ein mystisches Verbindungsstück zur Jenseitswelt, ein Stück Paradies. Die vom Autor dargestellten Ikonentypen entsprechen in ihrer Farbigkeit und Vielgestaltigkeit der Realität des vom Autor erlebten Geisteslebens des 19. Jahrhunderts. Schmeljow integriert mit den Gottesmutter-Ikonen Donskaja, Iwerskaja und Kasanskaja sowie den Ikonen des heiligen Nikolaus und des heiligen Georg und anderen wichtige Bilder, die eng mit der russischen Geschichte und nationalem Denken verknüpft sind. Es ist das große Verdienst des Autors, daß er in "singender Prosa" (Iljin) an orthodoxes

Geistesgut im allgemeinen, an die Ikonen im besonderen erinnert und orthodoxe Tradition in seinem literarischen Werk vor dem Vergessen bewahrt.²⁹ Die zusammenfassenden Worte Lindbergs über die Ikone treffen auch auf Schmeljows geistige Haltung gegenüber dem sakralen Bild zu, wie er es in seinem ganzen Werk vermittelt:

So werden Gott und die geistige Welt der Heiligen und Engel, die irdische Kreatur, das Abbild Gottes - die heilige Ikone - und der betende Mensch, dessen ganzes Leben zu einem Gebet wird, durchströmt von den heiligen Kräften der Liebe.³⁰

Man darf Schmeljows Spätwerk als subjektiv erstellten Leitfaden zum Verständnis der russischen Religiosität und Orthodoxie kennzeichnen, der vielen Menschen heute, vor allem in der Sowjetunion, wichtige sachliche und geistige Information bieten kann. Rudolf Karmann sagt treffend über das Werk des Autors:

Man wird lange suchen in der russischen Literatur, um einer so ganz von innen geleisteten Vergegenwärtigung russischer Frömmigkeit zu begegnen, wie Schmeljow sie wiedergibt.³¹

Anmerkungen

- 1 W. Kasack, Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. 350 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1976-1983 (Arbeiten und Texte zur Slavistik 35). München 1985. S. 9.
- 2 I. Šmelëv, Povesti i rasskazy. Moskva 1960, 1965 und 1983 (erw.). Hrsg. O. Michajlov. Mehrere Aufsätze zu Šmelëv erschienen u.a. in der Zeitschrift Russkaja literatura (1973.4, 1976.1, 1978.1, 1980.1). Der Terminus "chudožnik obezdolennyh" stammt von dem marxistischen Kritiker V. L'vov-Rogačevskij (s. ders., Chudožnik obezdolennyh. In: Sovremennij mir 1912.11. S. 308-321.
- 3 Der von O. Michajlov 1983 in Moskau herausgegebene Erzählband enthält neben dem Neudruck von "Čelovek iz restorana", "Rosstani", "Neupivaemaja čaša" u.a. auch einige Skizzen (očerki) aus dem Roman "Leto Gospodne", z.B. "Obed 'dlja raznych'", "Ledokol'e", "Martovskaja kapel'", "Ledjanoj dom", "Moskvoj".
- 4 I. Il'in, O t'me i prosvetlenii. Kniga chudožestvennoj kritiki: Bunin - Remizov - Šmelëv. München 1959. S. 133-190; Ju. A. Kutyrina, Ivan S. Šmelëv. Paris 1960 und mehrere Beiträge in der Pariser Zeitschrift Vozroždenie (59.1956, 66 und 70.1957, 126.1962). Drei Dissertationen unterstreichen das Interesse, mit dem Šmelëvs Werk im außerrussischen Raum

aufgenommen wurde: M. Aschenbrenner, Iwan Schmeljow. Leben und Schaffen des großen russischen Schriftstellers. Königsberg-Berlin 1937; O. Sorokin, Ivan Šmelëv. His Life and Work. University of California (Berkeley) 1965; W. Schriek, Ivan Šmelëv. Die religiöse Weltsicht und ihre dichterische Umsetzung. München 1986.

5 I. Il'in, aaO. S. 138, 165, 173-176, 181-185 u.a.

6 I. Šmelëv, Leto Gospodne. New York 1975 (St. Seraphim Foundation); 1967 erschien ein Sammelband mit Essays von Šmelëv: Duša Rodiny. Sbornik statej ot 1924 do 1950 g. Paris 1967; 1968 wurden einige Erzählungen Šmelëvs publiziert: Svet večnyj. Posmertnoe izdanie rasskazov 1895-1950. Paris 1968.

7 I. S. Šmelëv, Bibliografija. Sost. D. M. Šachovskoj. Paris: Institut d'études slaves 1980 (Écrivains russes en France 54).

8 Im weiteren wird auf folgende in der Emigration entstandene Werke Bezug genommen: Leto Gospodne. New York 1975, deutsch: Wanja im heiligen Moskau. Aus dem Russischen von R. Karmann. Freiburg 1974 (abgekürzt: "Wanja"); Bogomol'e. 2. Aufl. Paris 1948, deutsch: Die Straße der Freude. Aus dem Russischen von R. Karmann, A. Luther. Witten-Berlin 1952 (abgekürzt: "Straße"); Njanja iz Moskvj. 3. Aufl. Paris 1949, deutsch: Die Kinderfrau. Aus dem Russischen von R. Candrea. Frauenfeld-Leipzig 1936 (abgekürzt: "Kinderfrau"); Puti nebesnye. Bd 1. Paris 1936, Bd 2. Paris 1948, deutsch: Dunkel ist unser Glück (Bd 1). Aus dem Russischen von R. Karmann. Freiburg 1965 (abgekürzt: "Dunkel"); Bd 2 ist nicht ins Deutsche übersetzt worden; Neupivaemaja čaša. In: Povesti i rasskazy. Moskva 1960. S. 317-373, deutsch: Der niegeleerte Kelch. Aus dem Russischen von H. Ruoff. Hamburg-München 1961 (abgekürzt: "Kelch"). Diese Novelle, die Šmelëv bereits 1918 verfaßt hat, wird hier berücksichtigt, da sie thematisch mit "Puti nebesnye" verbunden ist und die Anfertigung von Ikonen im Mittelpunkt des Werkes steht.

Die Seitenangaben im Text beziehen sich (bis auf "Puti nebesnye", Teil 2) jeweils auf die deutschsprachigen Ausgaben.

9 Ju. Kutyrina, Svetlaja končina Ivana S. Šmelëva. In: Vozroždenie 126. 1962. S. 21.

10 So die Bezeichnung in der griechischen Vita, vgl.: K. Onasch, Ikonen. Gütersloh 1961. S. 374.

11 K. Onasch, Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten. Leipzig 1981. S. 145; Katalog des Ikonenmuseums Recklinghausen. 5. Aufl. 1976. S. 170.

12 W. Lindenberg, Gebet und Meditation in der christlichen Ostkirche. In: ders., Die Menschheit betet. München 1973. S. 160.

13 Katalog des Ikonenmuseums Recklinghausen. S. 191.

- 14 E. Benz, Geist und Leben der Ostkirche. München 1971. S. 55f.; Handbuch der Ostkirchenkunde. Hrsg. E. v. Ivanka u.a. Düsseldorf 1971. S. 169, 298.
- 15 Metropolit Seraphim, Die Ostkirche. Stuttgart 1950. S.98; s. auch K. Onasch, Ikonen. S. 9; Hackel, zit. nach Lindenberg, Gebet und Meditation. AaO. S. 159, 160; W. Nyssen, Die theologische und liturgische Bedeutung der Ikonen. In: Ikonen. Freiburg 1982. S. 237-303.
- 16 Metropolit Seraphim, aaO. S. 98; E. Benz, aaO. S. 9.
- 17 J. Tyckiak, Morgenländische Mystik. Charakter und Wege. Düsseldorf 1949. S. 95.
- 18 Wanja im heiligen Moskau. Anm. S. 536; Dunkel ist unser Glück. Anm. S. 89f.
- 19 G. Stökl, Russische Geschichte. Stuttgart 1965. S.172ff.; K. Onasch, Ikonen. S. 384ff.; W. Lindenberg, Die Menschheit betet. S. 169.
- 20 E. N. Trubeckoy, Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei. Hrsg. N. v. Arseniew. Paderborn 1927. S. 18, 26.
- 21 Ebd. S. 18, 34.
- 22 Zum heiligen Nikolaus s. K. Onasch, Ikonen. S. 347; D. Tschizewskij, Der Heilige Nikolaus. Recklinghausen 1957. S. 5-14. - Zur Iwerskaja: I. Schmeljow. Dunkel ist unser Glück. S. 89f. Anm. 5. - Zur Wladimirskaja: K. Onasch, Ikonen. S. 341f.; W. Kasack, Russische Geistigkeit im deutschen Raum - die Ikone bei Wladimir Lindenberg. In: Universitas 40 (1985). S. 190; V. N. Lazarev, Russkaja ikonopis' ot istokov do načala XVI veka. Moskva 1983. S. 368.
- 23 Vgl. Lexikon für Theologie und Kirche. Bd 4. Freiburg 1960. Sp. 551, Stichwort "Gebet".
- 24 I. Šmelëv, Ljubovnaja istorija. Roman moego prijatelja. Paris 1929; vgl. I. Il'in, aaO. S. 185.
- 25 Der niegeleerte Kelch. S. 88, 96, 117, 120, 128; Dunkel ist unser Glück. S. 34, 55, 78, 96, 140, 285, 320, 326; Die Kinderfrau. S. 252, 257.
- 26 K. Onasch, Ikonen. S. 23, 29, 30, 31; I. Il'in, aaO. S. 184.
- 27 K. Onasch, Geist und Geschichte der russischen Ostkirche. Berlin 1947. S. 45ff.
- 28 Vgl. F. Heiler, Die Ostkirchen. München 1971. S. 192-195.
- 29 I. Il'in, aaO. S. 153.
- 30 W. Lindenberg, Die Menschheit betet. S. 170.
- 31 R. Karmann, Der Autor und sein Werk. In: Wanja im heiligen Moskau. S. 529.

1. Die ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...

Frank Göbler

WLADIMIR SOLOUCHINS LITERARISCHER BEITRAG ZUR REHABILITIERUNG DER IKONE IN DER SOWJETUNION

Der 1924 geborene, aus bäuerlichem Milieu stammende Wladimir Solouchin¹ hat gewiß mehr als jeder andere sowjetische Schriftsteller über Ikonen geschrieben. Dies allein wäre bereits ein Grund, dem literarischen Niederschlag seiner Beschäftigung mit Ikonen nachzugehen. Die Ikone ist aber auch ein geeigneter Gegenstand, um die Bedeutung kultureller Traditionen sowie die Bedeutung der Religion im Werk Solouchins deutlich zu machen. Die Werke, die hierfür in Betracht kommen, stammen aus den sechziger Jahren und gehören in den Zusammenhang der sogenannten "lyrischen Prosa"², die in den Jahren 1967 und 1968 Gegenstand einer Kritikerkontroverse in der "Literaturnaja gaseta" war.³ Dieser Strömung innerhalb der russischen Dorfprosa wurde unter anderem "Nostalgie", "Schwermut" sowie eine "Apologie des Rückständigen und der Unwissenheit" vorgeworfen.⁴ Solouchin selbst hatte in einer 1964 ebenfalls in der "Literaturnaja gaseta" geführten Diskussion mit dem Schriftsteller Boris Moshajew den Schwerpunkt auf die "geistigen Traditionen des Dorfs in Opposition zur Technisierung" gesetzt, Moshajew hingegen auf "die aktuellen sozialen Verhältnisse des Dorfs"⁵. Hierin wird Solouchins Position in stilistischer wie inhaltlicher Hinsicht deutlich, die zu jener Zeit sicher nicht einfach zu behaupten war, da sie sich dem Vorwurf der Subjektivität und der Fortschrittsfeindlichkeit aussetzte. Zum Begriff der "lyrischen Prosa" und seiner Bedeutung für das Werk Solouchins sei noch folgendes angemerkt. Während die sowjetischen Kritiker in der angesprochenen Diskussion mit inhaltlichen Kategorien operieren, gibt es auch Ansätze einer genrespezifischen Bestimmung der lyrischen Prosa, die die "unmittelbare Anwesenheit des Autors im Werk" und eine damit verbundene "monologische" Struktur⁶ als wesentliches Unterscheidungskriterium ansetzt. (Die so verstandene "monologische" Struktur ist freilich jeder Ich-Erzählung eigen.) Einen gattungsmäßigen Grenzfall stellt diese Art der Prosa jedoch in der Tat insofern dar, als hier keine klare Trennungslinie zwischen fingierter Ich-Erzählung und echter Autobiographie (bzw. Dokumentation) gezogen werden kann. Insofern sind Solouchins Werke *Ein Tropfen Tau* (Kaplja rosy), *Briefe aus dem Russischen Museum* (Pis'ma iz Russkogo muzeja), *Schwarze Ikonen* (Černye doski) u.a. im Grunde schon Grenzfälle des Literarischen. In *Schwarze Ikonen* (1969)⁷, das im

Mittelpunkt der vorliegenden Betrachtungen steht, wechseln z.B. kleine, episodenhafte Erzähleinheiten mit Kommentaren, Reflexionen und Erläuterungen des Autors (in seiner Rolle als Erzähler), in denen die Grenze zum Essayistischen, manchmal Dokumentarischen, oft überschritten wird. Aber auch in den Handlungsepisoden präsentiert sich der Autor selbst als Ich-Erzähler, berichtet Selbsterlebtes, verwendet Personen und Ortsnamen aus seinem persönlichen Erfahrungsbereich. Die Bedeutung der kommentierenden Abschnitte liegt zum einen in den zahlreichen Informationen, die Solouchin über den jeweiligen Gegenstand vermittelt, zum andern in der mutigen Formulierung einer Position, die auf der Wahrung des kulturellen Erbes beharrt und dessen Zerstörung anklagt, ohne daß dabei eine erzählte Figur vorgeschoben würde, die als Sprachrohr des Autors fungiert. Die literarischen Qualitäten liegen freilich eher dort, wo sich Solouchin vom essayistischen Stil löst, etwa in lyrischen Beschreibungen, in der Darstellung inneren Erlebens oder in fiktionalisierenden Elementen, wie z.B. längeren Dialogen, wo auch andere Figuren zu Wort kommen. So hinterläßt seine Schilderung von Gesprächen mit Gläubigen gewiß einen tieferen Eindruck von der liturgischen Bedeutung der Ikone, als das eine theoretische Erörterung vermöchte.

Hinter der Entscheidung für eine solche literarische Mischgattung steht zweifellos die Absicht, mit den vielfältigen sachlichen Informationen, die eigentlich in das Gebiet eines Kunsthistorikers fallen, eine breitere Leserschaft zu erreichen, als es jenem möglich wäre. Ein weiteres Anliegen ist die Verifizierbarkeit des Dargestellten. Indem Solouchin z.B. bei den Berichten über Kirchenzerstörungen oder über die Unmengen von Ikonen, die in Magazinen sowjetischer Museen lagern, sich an nachprüfbare Fakten hält, wird er für Kritik unangreifbar. Schließlich mag hier auch ein reiner Mitteilungsdrang zum Tragen kommen, dem die komprimierte Darstellungsweise, wie sie etwa in dem Gedicht *Märchen* (Skazka. 1961)⁸ vorliegt, nicht genügt.

Solouchins Interesse für russische Ikonen, das in eben jenem Gedicht erstmals dokumentiert ist, wird um das Jahr 1960 geweckt. In der Folge sucht der Autor anhand von Gemeindechroniken verschiedene Dörfer im Umkreis seines Heimatdorfes nach noch erhaltenen wertvollen Ikonen ab. Er legt damit den Grundstein für eine private Sammlung, die ihm zur Leidenschaft wird. Ihre Anfänge sind in dem Buch *Schwarze Ikonen* nachgezeichnet. Bereits 1966 erscheinen die *Briefe aus dem Russischen Museum*⁹, in denen Überlegungen zur Ikonenmalerei einen wichtigen Platz einnehmen.

An den Arbeiten Solouchins läßt sich ein in der Sowjetunion zu dieser Zeit wiedererwachendes allgemeines Interesse für die Ikone als Kunstgegenstand ablesen. Diese aus kunsthistorischer Sicht zweifellos erfreuliche Entwicklung bedeutet allerdings eine Umdeutung der Funktion der Ikone gegenüber ihrem ursprünglich religiösen Zusammenhang.

In dem Nachwort, das Solouchin in der 1984 erschienenen vierbändigen Werkausgabe den *Schwarzen Ikonen* hinzugefügt hat, zeichnet er nach, wie das Sammeln von Ikonen zur Mode geworden ist, und weist auf die damit verbundenen Gefahren hin. Unter anderem erwähnt er die Sorge "extrem religiöser Menschen" ¹⁰, die sich dagegen wenden, die Ikone ihrem eigentlichen Zweck, dem Gebet, zu entfremden und zum bloßen Kunstgegenstand und Wandschmuck zu machen. Obgleich Solouchin sich von dieser Position distanziert, erwähnt er die hierum geführte Diskussion und macht dem Leser das Problem bewußt. Die sich andeutende Ambivalenz des Verhältnisses zur Ikone wird in prägnanter Weise deutlich an einem Bild, mit dem man häufig das Wesen der Ikone zu umschreiben versucht und welches Solouchin in abgewandelter Form verwendet. Es handelt sich um die Bestimmung der Ikone als "Fenster in die Ewigkeit" ¹¹. In den *Schwarzen Ikonen* erzählt Solouchin, wie er zum ersten Mal den Vorgang der Restaurierung einer mehrfach übermalten Ikone beobachtet und wie schließlich die leuchtenden Farben des Originalbildes zum Vorschein kommen. In diesem Moment, so schreibt er, habe er das Gefühl gehabt, er blicke in ein "Fensterchen, aus dem Dunkel in die strahlende alte Zeit geschnitten" ¹². Dies zeugt zunächst vom ästhetischen und historischen Interesse des Autors, während die religiöse Seite nur indirekt, in der Anspielung auf das genannte Bild, angesprochen wird. Freilich entspricht diese Formulierung so sehr den Prinzipien der Ikonmalerei, für die der goldene Hintergrund das transzendente Licht repräsentiert, das aus sich heraus strahlt ¹³, daß dem Leser nahegelegt wird, eine Parallele zu ziehen zwischen der zeitlich entrückten Sphäre der - fast schon mythologisch verstandenen - Vergangenheit und dem metaphysischen Raum, der im liturgischen Kontext vom Kirchenraum durch die teilweise durchlässige Scheidewand der Ikonostase abgetrennt ist. ¹⁴

Zweifellos stehen Erläuterungen zur Methode der Restaurierung, zu den wichtigsten Motiven der Ikonmalerei, zu einzelnen Ikonmalern und zur historischen Entwicklung im Mittelpunkt der *Schwarzen Ikonen*. Zwei Aspekte aber sind hier von besonderem Interesse, gerade weil sie über das Kunsthistorische hinausgehen und in ihnen die literarische Gestaltung gegenüber dem Dokumentarischen ein größeres Gewicht bekommt. Es sind dies die Darstellung von Zerstörungen und Verwüstungen von Kirchen und ihrer Ursachen sowie die Schilderung von Begegnungen mit Gläubigen und deren Verhältnis zur Ikone.

Das Buch *Schwarze Ikonen* ist episodisch aufgebaut. Die einzelnen Erzählabschnitte haben meist eine konkrete Unternehmung zum Inhalt, etwa die Suche nach Ikonen bei den Bauern eines Dorfes oder die Besichtigung einer Kirche. Auf diese Weise werden viele kleine Spannungsbögen aufgebaut, die sich jeweils in Erfolg oder Mißerfolg der Unternehmung lösen. Dabei stellt Solouchin erstmalig in sowjetischer Literatur in solch breitem Umfang die Zerstörung von

Kirchen und geistlicher Kunst dar. Die Situation in den sechziger Jahren steht eindeutig im Vordergrund, aber auch auf die gewaltigen Zerstörungen der Revolutionszeit wird - wenn auch vorsichtig - hingewiesen. Solouchin zeigt, wie Kirchen geschlossen werden, wie ihre Einrichtung zerstört und weggeworfen oder für etwas anderes benutzt wird. Ikonen werden zu Brennholz oder bestenfalls noch zu Möbeln verarbeitet, in einem der geschilderten Fälle hat man aus einer wertvollen, alten Ikonenwand einen Futtertrog gebaut.¹⁵ Die Vorstellung, wie Christus oder die Muttergottes mit "strengen Gesichtern" und "großen Augen" aus dem Trog hervorblicken, aus dem die Pferde fressen, ist reich an Implikationen, die sowohl die Ikone als auch den Umgang der Menschen mit ihr betreffen: Zunächst durch die Personifizierung der Heiligenbilder ("Aus dem Futtertrog schaute dich entweder Christus oder die Muttergottes an" ¹⁶), dann aber auch durch die Ehrfurcht oder vielleicht das Schuldbewußtsein, das jene bei dem Betrachter wecken ("Streng das Gesicht, die Augen groß - da wurde es einem richtig unheimlich " ¹⁷), welcher eigentlich doch jenen Personenkreis repräsentiert, für den der Wert der Ikone in dem Holz besteht, auf das sie gemalt ist. Von Kirchen berichtet Solouchin, daß sie zu Läden, Werkstätten, Lager- oder Abstellräumen umfunktioniert werden, wenn man sie nicht überhaupt abreißt, um die Steine anders zu verwenden.

Bei der Suche nach Ikonen verfährt der Erzähler manchmal so, daß er vor kurzem erst geschlossene Kirchen aufsucht, da hier die Wahrscheinlichkeit am größten ist, daß man noch eine intakte Einrichtung vorfindet. Oft ist dann aber einige Tage zuvor die Kirche ausgeräumt worden, und die wertvollen Gegenstände sind verloren. Durch die Spannung, die durch die - zuletzt meist enttäuschte Erwartung einer großen Entdeckung erzeugt wird, vermittelt Solouchin in eindrucksvoller Weise das Gefühl des unwiederbringlichen Verlusts.

Als Gründe für die gedankenlosen Zerstörungen zeigt er das Desinteresse der Leute an Kunst, ihre atheistische Haltung, aber auch - und das ist ihm am wichtigsten - den Verlust des Geschichtsbewußtseins, der Beziehung zu nationalen und dörflich-familiären Traditionen. Zwischen Scherben und Trümmern in der Kirche seines Heimatdorfes stehend, spürt er das erschütternde Ausmaß dieser Gleichgültigkeit:

Aber hier, zwischen diesen Wänden, haben Vater und Mutter, Großeltern und Ahnen ihre Ehe geschlossen, wie so viele von den noch heute Lebenden. Soll denn der Ort, an dem unsere Eltern ihre Ehe geschlossen haben, nicht einer besseren Behandlung würdig sein?

Zwischen diesen Wänden haben unsere Väter, Großväter und Ahnen in ihren Särgen gelegen. Ist denn der Ort, an den der Ritus des Begräbnisses unserer Väter und Ahnen gebunden war, nicht einer besseren Behandlung würdig? ¹⁸

Dies ist die heftigste Anklage, die Solouchin in seinem Buch erhebt, und es wird deutlich, daß die blinde oder auch zielgerichtete Zerstörungswut der Revolutionszeit einem ebenso schlimmen allgemeinen Desinteresse gewichen ist, das bereits Folge einer langjährigen atheistischen Erziehung und antireligiösen Politik ist.

Solouchin versucht aber auch, die Bedeutung zu erfassen, die die Ikonen für die Gläubigen haben, und schildert daher seine Begegnungen mit ihnen, wobei er ihnen in längeren Dialogen selbst das Wort überläßt. Hier finden wir Beispiele von Anhänglichkeit und Verantwortungsgefühl gegenüber Ikonen, ja von einem quasi-persönlichen Verhältnis zur Ikone, das auf dem Glauben an die persönliche Präsenz der dargestellten Heiligen beruht. Einige Beispiele mögen die Haltung dieser Menschen verdeutlichen.

Eine Frau, die von Solouchin gebeten wird, eine Ikone zu verkaufen, antwortet darauf: "Damit hat mich die Mutter gesegnet. Wenn ich die hergebe, dann bleibt mir nichts mehr. Ein leeres Haus. Bin ich einmal gestorben, dann kommt und holt sie." ¹⁹

In einem andern Fall hat eine alte Nonne, die in einer Kapelle, dem einzigen erhaltenen Gebäude eines ehemaligen Klosters, lebt, die Aufgabe auf sich genommen, die Ikonen des Klosters, zu behüten und dafür zu sorgen, daß immer Lichter vor ihnen brennen. Sie sagt, Gott selber habe sie damit beauftragt, und es sei dies der einzige Zweck ihres verbleibenden Lebens: "Wenn ich gestorben bin, werden auch die Lichter verlöschen." ²⁰

Von einer alten Bauersfrau erfährt Solouchin, was mit alten Ikonen geschieht, die völlig schwarz und deshalb unbrauchbar geworden sind. Sie zu verbrennen, gilt als Sünde, sie einfach im Speicher liegen lassen, kann man auch nicht, denn dort sind ja Spinnen und Mäuse. Eine Möglichkeit ist, sie bei der Schneeschmelze ins Wasser zu legen und davonschwimmen zu lassen:

Da schaukelte sie im Wasser und schwamm fort, das göttliche Antlitz nach oben gewandt. Und die Birken standen ganz still herum, rührten sich nicht, die Sonne schien am Himmel, die Bienen, Gottes kleine Geschöpfe, flogen hin und her, und so war es schön und würdig. ²¹

Viele der alten Leute verstehen gar nicht Solouchins Interesse für die Ikonen und wehren sich dagegen, daß diese in ein Museum kommen sollen: "Aber sind die Ikonen zum Ergötzen da? Man betet davor. Ein Licht zündet man davor an," ²² sagt eine alte Frau, und als man ihr Geld für die Ikone anbietet: "Verkauft man denn Ikonen? Da kommt sie nachts zu mir und fragt: 'Für wieviel Silberlinge hast du mich, du elender Judas, verkauft?'" ²³

Eine ähnliche Begegnung mit einer alten Frau ist auch zum Gegenstand seines Gedichts *Ein Märchen* (1961)²⁴ geworden. Es beginnt mit einer Beschreibung des Innenraums einer Kirche. Von einer der Ikonen heißt es: "Fünfhundert

Jahre trug die Gottesmutter Leid" ²⁵, und dieser Satz wird folgendermaßen erklärt: Die Gottesmutter grämt sich nicht nur wegen ihres Sohnes und dessen Schicksal, sondern auch wegen der vielen Bauersfrauen, die in den Jahrhunderten zu ihr gekommen sind, um ihr von ihrem Kummer zu erzählen. In diesem ersten Teil des Gedichts tritt das Ich, das hier ähnlich wie in Solouchins Prosa als autobiographischer Ich-Erzähler fungiert, kaum in Erscheinung, so daß der Eindruck der Unmittelbarkeit des Dargestellten erweckt wird. Der Leser fühlt sich in die Atmosphäre vergangener Zeiten zurückversetzt. Nach der Zerstörung der Kirche während der Revolution, die als "große Welle" umschrieben wird, gelangt das Bild zu einer Bauersfrau, die es pflegt und in Ehren hält. In der Gegenwart kommt dann das Gedicht-Ich in seiner Rolle als Ikonensammler zu der Frau und bittet sie um die Ikone, die als wertvolles Kunstwerk nach seiner Meinung in ein Museum gehört. Er erregt damit aber den Widerspruch der Frau, die das Bild behalten will, weil die Gottesmutter mit ihr spräche. Der Sammler ignoriert den religiösen oder auch nur metaphorischen Sinn dieser Aussage und antwortet mit dem rationalen Argument, ein auf Holz gemaltes Bild, sei es auch mit echtem Gold ausgestattet, könne schließlich nicht sprechen, womit er die alte Frau nicht überzeugt, sondern eher erzürnt. Er muß schließlich sein Vorhaben aufgeben, aber im Laufe der Zeit beginnt die Vorstellung der mit der Bauersfrau redenden Muttergottes seine Vorstellung zu bewegen "wie ein Märchen oder wundersamer Traum" ²⁶. Sich der vielen anderen erinnernd, die vor ihm bereits die Frau mit der gleichen Absicht aufgesucht haben, schließt er mit dem Satz: "Vergeblich kommt ihr vom Museum." ²⁷

Die kurze Inhaltswiedergabe zeigt das ambivalente Verhältnis des Ich-Erzählers zu den Gläubigen: Als Sammler bedauert er, daß sie die Restaurierung und öffentliche Ausstellung der Ikonen behindern, andererseits wirbt er um Verständnis, indem er eingesteht, wie sich etwas von der Kraft der Ikonen und des Glaubens an sie auf ihn überträgt, seine Vorstellung gefangennimmt. Die zugrundeliegende Frage, ob man die Ikone ihrem religiösen Kontext entreißen und als bloßen Kunstgegenstand behandeln dürfe, wird durchaus offengelassen. Ihre dichterische Gestaltung mag nicht zuletzt eine Projektion des eigenen inneren Konflikts sein, den der Sammler Solouchin erfahren hat. In den *Schwarzen Ikonen* ist eine ähnliche Textstelle zu finden. Im Gespräch mit einer Dorfbewohnerin beklagt der Erzähler den Verlust einer wertvollen Ikone:

Ja schade! Es war eine kostbare Ikone. Aus dem Dunkel der Jahrhunderte.
 - Wo ist Dunkel, und wo ist Licht? Sie meinen, als hier ein Kloster gewesen und als die Kirche hier gestanden hat, und als wir die Ikone mit Blumen schmückten, - da, meinen Sie, war es hier, auf dem Heiligen Berg, dunkler? Da irrt ihr euch, ihr jungen Leute. Die Ikone ist zu uns gelangt aus dem Licht der Jahrhunderte, und gar nicht aus dem Dunkel. Jetzt aber, wie Sie

selbst sehen, ist sie vom Dunkel des Unbekannten verschlungen worden. Und nun suchen und suchen Sie danach. Und warum suchen Sie? Weil sie Licht, weil sie eine kleine Flamme ist, und weil es Sie zu dieser Flamme hinzieht. ²⁸

Die Worte der Bäuerin bleiben dem Erzähler im Gedächtnis, und da er noch lange immer wieder den Zauber der Ikone verspürt, gibt er ihr - mit Fragezeichen versehen und in Klammern zwar - ein wenig recht.

In den vorgeführten Beispielen ist eine sich wiederholende sprachliche Besonderheit hervorzuheben. Die Gläubigen sprechen nämlich von der Ikone häufig in personifizierter Form, da für sie die Ikone nicht Abbild eines Heiligen ist, sondern der Heilige als in ihr persönlich anwesend verstanden wird. Während diese Betrachtungsweise in den *Schwarzen Ikonen* nur bei den Figuren der gläubigen Bauersfrauen anzutreffen ist, von denen der Ich-Erzähler sich deutlich abhebt, findet sich der gleiche Sprachgebrauch in dem Gedicht *Ein Märchen* im Text des Gedicht-Subjekts, das ähnlich wie in Solouchins Prosa als autobiographischer Ich-Erzähler fungiert. ("Fünfhundert Jahre trug die Gottesmutter Leid.") Solche Hinweise auf eine tiefergehende Auseinandersetzung des Autors mit der religiösen Seite der Ikone finden sich mitunter auch auf der Ebene der allgemeinen Erörterungen, wie etwa die folgende Stelle aus den *Briefen aus dem Russischen Museum* bezeugt:

Am häufigsten, glaube ich, haben die alten Meister ganz schlicht das Gebet gemalt. Das erforderte damals die Zeit, das war die Aufgabe der Malerei, ihre angewandte praktische Seite. Das verhält sich so: der Gläubige tritt vor die Ikone, um zu beten; und sein Gebet, so zeigt es sich, ist in ihr schon ausgesprochen, ist gemalt. Das, was auf der Tafel dargestellt ist, entspricht vollkommen dem Empfinden, dem seelischen Zustand des Beters. Er erkennt gleichsam seine eigene seelische Verfassung in der Ikone. Darin war die ganze Wirkmächtigkeit der alten Malerei beschlossen. Darin besteht auch ihr rätselhaftes, bis heute nicht greifbares Etwas, das die Kunstkenner aller Länder zu enträtseln sich bemühen und das einer jeden Analyse entgleitet, die nur den Farben, nur den Linien, nur den Themen, nur der Komposition gilt. ²⁹

Wenn Solouchin eine halbe Seite weiter eine atheistische Position einnimmt und argumentiert, das Wissen um den religiösen Hintergrund sei zum Verständnis der Ikonenmalerei notwendig, so ist darin wohl primär eine Absicherung gegen den möglichen Vorwurf zu sehen, er wolle religiöse Inhalte vermitteln. Eine ähnliche Funktion hat wohl auch das erste Kapitel der *Schwarzen Ikonen*, das in recht breiter Form auf Sammelleidenschaften im allgemeinen eingeht und in dem Solouchin gar feststellt, sein Sammeltrieb sei nur durch Zufall auf die Ikonen gelenkt worden, ebensogut hätte es ihn beispielsweise zu Briefmarken führen

können.³⁰ Diese Behauptung erscheint allerdings angesichts des bisher Gesagten nicht mehr ganz glaubwürdig. Wenn man dazu noch Solouchins Reflexionen über den Ursprung der Kunst, über die Grenzen des wissenschaftlichen Erkenntnisvermögens in Betracht zieht sowie seine ausführliche Beschäftigung mit Derschawins *Ode Gott*³¹, so läßt das insgesamt auf eine Haltung schließen, die den gegenwärtigen Stand materialistischer Weiterklärung als unzureichend empfindet und nach anderen Antworten sucht. Wie sehr sich Solouchins Auffassung tatsächlich von der marxistischen Ideologie unterscheidet, macht K. Holtmeier, auf die *Briefe aus dem Russischen Museum* Bezug nehmend, deutlich:

Von der Bewertung der Religion als phantastische Darstellung der Wirklichkeit, die dem sowjetischen Atheismus in Anknüpfung an die Auffassung von Friedrich Engels zugrunde liegt, ist keine Spur mehr vorhanden. Vielmehr erscheint Religion als Ausdruck eines generell vorhandenen und nicht etwa durch gesellschaftliche Fehlentwicklungen künstlich entstandenen Urbedürfnisses, das dem Streben nach Unendlichkeit entspringt und bei allen Völkern zu beobachten ist.³²

Solouchins Versuche, etwas von der geistigen Kraft der Ikonen mitzuteilen, bleiben zaghaft und vorsichtig, wie das von sowjetischer Literatur jener Periode nicht anders zu erwarten ist. Immerhin mißt er der Ikone ausdrücklich eine ethische Komponente bei, die nach seiner Auffassung dem Kunstwerk überhaupt eigen ist:

Die Wissenschaft ist für den Intellekt und das Gehirn da, für die äußeren Güter und die körperliche Bequemlichkeit des Menschen. Die Kunst ist für das Herz und die Seele. Die Wissenschaft macht den Menschen mechanisch mächtiger. Die Kunst macht ihn geistig stärker. Außerdem macht sie ihn ein wenig besser. Und das hat er so bitter nötig, besonders im Zeitalter der unaufhaltsamen Entwicklung von Wissenschaft und Technik.³³

Mag nun Solouchins private und literarische Beschäftigung mit Ikonen ethisch motiviert sein oder religiös oder auch nur künstlerisch, in jedem Falle hat er zur Wiederentdeckung des Interesses für Ikonen, zur Rückbesinnung auf kulturelle Traditionen, insbesondere im Bereich des russischen Dorfes, einen bedeutenden Beitrag geleistet.

Anmerkungen:

- 1 Zu Biographie und Werk Solouchins s. W. Kasack, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*. Stuttgart 1976. S. 373f. und J. Holthusen, *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*. München 1978. S. 282-285.

- 2 Zum Begriff der "lyrischen Prosa" s. G. Witte, Die sowjetische Kolchos- und Dorfprosa der fünfziger und sechziger Jahre. München 1983 (Slavistische Beiträge 163). S. 54-56.
- 3 Ebd. S. 71-75.
- 4 Ebd. S. 72.
- 5 Ebd. S. 75.
- 6 Ebd. S. 55, vgl. A. Bal'burov, Liričeskaja proza v literaturnom processe 1950-1960-ch godov. In: Russkaja literatura 1979. 2. S. 55-72.
- 7 W. Solouchin, Schwarze Ikonen. Ich entdecke das verborgene Rußland. Aus dem Russischen von Galina Berkenkopf. München 1971. Zitate nach dieser Ausgabe. Russisches Original: V. Solouchin, Černye doski. Zapiski načinajuščego kollecionera. In: Moskva 1969. 1 und in: ders., Sobranie sočinenij v 4-ch tomach. Moskva 1984. Bd 3. S. 99-254. Verweis auf die Textstellen in dieser Ausgabe jeweils in Klammern.
- 8 Übersetzung von I. Jablonowski in: dies., Kirche - Literatur - Religion. Randbemerkungen zu einem Thema am Rande der heutigen sowjetrussischen Literatur. In: Kirche im Osten 19 (1976). S. 57-87. Zitate nach dieser Übersetzung (S. 62-65).
- 9 V. Solouchin, Briefe aus dem Russischen Museum. Aus dem Russischen von I. Jablonowski. München-Salzburg 1972. Zitate nach dieser Ausgabe. Russisches Original: ders., Pis'ma iz Russkogo muzeja. In: Molodaja gvardija 1966. 9-10 und in: ders., Sobranie sočinenij Bd 3. S. 7-98. Verweis auf die Textstellen in dieser Ausgabe jeweils in Klammern.
- 10 Sobranie sočinenij Bd 3. S. 253 (in der deutschen Ausgabe nicht enthalten).
- 11 K. Onasch, Ikonen. Berlin (Ost) 1961. S. 9.
- 12 Schwarze Ikonen. S. 47 (S. 123).
- 13 Siehe Beitrag H. Theissing. Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei.
- 14 Siehe Beitrag N. Artemoff. Die liturgische Funktion der Ikonostase.
- 15 Schwarze Ikonen. S. 235 (S. 224).
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd. S. 284 (S. 248).
- 19 Ebd. S. 222 (S. 217).
- 20 Ebd. S. 157 (S. 186).
- 21 Ebd. S. 130 (S. 169).
- 22 Ebd. S. 244 (S. 228).
- 23 Ebd. S. 244f. (S. 228).
- 24 Vgl. I. Jablonowski, aaO.
- 25 3. und 4. Strophe.

- 26 7. Strophe.
- 27 Schlußvers.
- 28 Schwarze Ikonen. S. 107 (S. 158).
- 29 Briefe aus dem Russischen Museum. S. 100 (S. 54).
- 30 Sobranie sočinenij Bd 3. S. 109 (in der deutschen Ausgabe nicht enthalten).
- 31 Vgl. I. Jablonowski, aaO. S. 71-78.
- 32 K. Holtmeier, Religiöse Elemente in der sowjetrussischen Gegenwartsliteratur. Studien zu V. Rasputin, V. Šukšin und V. Tendrjakov. Frankfurt/Main 1986 (Symbolae Slavicae 22). S. 54.
- 33 Schwarze Ikonen. S. 251 (S. 231).

Heinrich Theissing

DAS BILDLICHT IN DER BYZANTINISCHEN MALEREI

Das Thema handelt vom Licht der Ikonen: Da rückt einmal eine spirituelle Dimension ins Bewußtsein, nämlich, daß die Ikonen Licht spenden, erhellen, geistig erleuchten; zum anderen ist die Formulierung aber ganz konkret, nämlich kunstwissenschaftlich und kunstgeschichtlich. Und diese Dimension besagt, daß die Kraft der Erhellung in den Ikonen auf eine bestimmte Weise sichtbar wird durch Darbietungsmittel, die geschichtlich gewachsen sind und sich so auch untersuchen lassen. Damit scheint sich ein Konflikt anzudeuten: der zwischen Kultbild und Kunstwerk, zwischen Ahistorizität und Historizität. Dem Kunsthistoriker stellt sich die Aufgabe, die heiligen Bilder wie Kunstwerke historisch zu betrachten, obzwar sie nicht als *Bilder* verehrt werden, sondern "weil sie Hierophanien sind, weil sie etwas zeigen", was nicht Bild ist, nämlich das "*Heilige*, das ganz andere." ¹ So ergibt sich die grundlegende Frage: Ist es angemessen, das, was in der ewigen Gegenwart der heiligen Zeit steht, als Phänomen der profanen Zeit und damit in seiner geschichtlichen Bedingtheit zu befragen?

Als Historiker christlichen Glaubens meine ich diese Frage bejahen zu dürfen. "Seit Gott sich inkarniert, also (selbst) eine historisch bedingte menschliche Existenz angenommen hat, wurde die Geschichte der Heiligung fähig." ² Und nur, weil dies geschah, besteht das Recht zu seiner bildlichen Darstellung. Ebenso resultiert daraus die Möglichkeit zu bedenken, wie das Heilige, das in der Geschichte sichtbar wurde, auch im Bild sichtbar wird. Auf das vorliegende Thema hin gesagt: zu bedenken gilt, wie das Licht des Heiligen, das uns durch das Bild erleuchtet, als Bildlicht faßbar wird und auf welche Weise es das Bild grundlegend formt. Damit ist eine anspruchsvolle Aufgabe gestellt, denn die Auffassung des Lichtes ist immer ein Tiefenmesser des Geistes eines Bildwerks. Und nur durch ein Schauen, in dem reines Hinsehen und eine Art Bilddenken zusammenwirken, ist sein Sinn zu erfahren.

Das Eigenlicht

Daß dies ganz unmittelbar möglich ist, belegt eine Vergleichsmethode, die seit Wolfgang Schönes Untersuchungen *Über das Licht in der Malerei* jedem Kunsthistoriker geläufig ist. ³



Abbildung 2. Giovanni Bellini: Die Verklärung. 1487. Öl auf Leinen, 115 x 151,5 cm. Neapel, National-Galerie

der Bildwelt immanentes Licht diese selbst auf den Betrachter ausstrahlt, den Charakter eines unmittelbaren *Sendelichts* hat. Beides zusammen, Eigenlicht und Sendelicht, ergibt den Grundbegriff des *Offenbarungslichtes*: Im Bildlicht offenbart sich das Göttliche als Lichtquelle, die das Schauen des Betrachtenden erleuchtet.

Von diesen Voraussetzungen her wird uns bewußt, daß wir modernen Menschen Ikonen sehr oft nicht angemessen - nämlich zu naturalistisch - sehen. So findet sich auch in wissenschaftlicher Literatur der Irrtum, daß Weiß- oder Goldhöhlungen Modellierungen schon im Sinne plastischen Sehens seien. Verkannt wird dabei die Tatsache, daß eine solche Erleuchtungsweise im Gegenteil den Eindruck der Transparenz erwecken muß. Auf einer späten, aber qualitätvollen Palech-Ikone aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 3) wird eindrucksvoll sichtbar: Im Antlitz des Pantokrators wird die Vorstellung eines aus dem Inneren dringenden, das Haupt erleuchtenden, nicht beleuchtenden Lichts dadurch hervorgerufen, daß Helligkeit zentral hinter ihm gleichsam im Kern seiner Form erscheint und zu beiden Seiten der Form in Dunkelheit übergeht.⁴ Ebenso bezeichnen die goldenen Hochlichter auf dem Gewand nicht so sehr die erleuchteten höchsten Stellen, sondern Transparenz, indem sie durch den Körper den goldenen Grund scheinen lassen. In der technischen Sprache der Ikonenmaler heißt dieser Hintergrund bezeichnenderweise "Licht" (svet)⁵, womit verständlich wird, wie hier der Leib Christi für das Licht transparent wird, von ihm erfüllt ist und es auf uns aussendet. Auf einer kretischen Lukas-Ikone aus dem 16. Jahrhundert (Abb.4) wird die Qualität dieses Goldgrundes unmittelbar anschaulich. *Lukas malt die Madonna*, und der Goldgrund des entstehenden Bildes ist eingebettet in das Gold des göttlichen Lichtes, das Lukas hinterfängt. Die Ikone hat kraft ihres Eigen-, Sende- und Offenbarungslichtes Teil an einer überirdischen Seinssphäre.

Entstehung des Eigenlichts

Kirchengebäude

Um sich in diese sehr tiefen Phänomene, die dem heutigen Menschen, auch dem Gläubigen, nur schwer zugänglich sind, einzusehen und einzugehen, ist es vonnöten, den Ursprung des Eigenlichtes zu betrachten. Der aber liegt nicht im Bildwerk. Das Eigenlicht ist geschichtlich nicht aus der Entwicklung des spätantiken Bildes, der Sepulkralbildnisse oder Kaiserporträts, ableitbar, sondern aus der Baukunst. Denn die Malerei des christlichen Ostens und Westens entsteht gattungsgeschichtlich nicht autonom, sondern aus der sakralen Architektur: aus den Gesamtkunstwerken der Basilika und der Kuppelkirche⁶, die sich zur Kreuzkuppelkirche ausprägt.



Abbildung 3
Pantokrator
Russisch (Palech?), 19. Jh.
Tempera auf Holz, 26,5 x 31 cm
Privatbesitz



Abbildung 4

Lukas malt die Madonna

Kreta, 2. Hälfte 16. Jh.

Tempera auf Holz, 26,4 x 18,3 cm

Recklinghausen, Ikonen-Museum

Basilika

Die Basilika ist der bestimmende Typus der abendländischen Kirche, der auch im byzantinischen Reich Geltung besitzt. Ein Hauptwerk der justinianischen Epoche ist *S. Apollinare in Classe* bei Ravenna, 549 geweiht. Ursprünglich, im Römischen Reich, ist die Basilika ein Profanbau zur Abhaltung von Märkten und Gerichtsversammlungen. Diesen Bautypus hat das Christentum als Versammlungsraum für die Gemeinde, d.h. als Kirche, übernommen. *S. Apollinare* (Abb. 5) zeigt die Grundgestalt: eine langgestreckte Säulenhalle, von zwei Seitenschiffen begleitet, welche mit der Apsis abschließt, früher Sitz des Tribunen, nun des Bischofs. Mit der Umwandlung des heidnischen Profanbaus in einen christlichen Sakralbau ging notwendigerweise auch die Umdeutung der basilikalen Gestalt einher. Zuerst wohl in konstantinischer Zeit, dann nachdrücklich um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert - in der im Osten mit dem Namen Theodosius I., im Westen mit dem Namen des Papstes Damasus I. bezeichneten Epoche - ist das Himmelsbild der Apokalypse des Johannes mit ihr verbunden worden. Dieser neue Bedeutungsgehalt des christlichen Kirchengebäudes - als Himmelsstadt und himmlischer Thronsaal - hat von da ab entscheidend die Gestalt und die Bildwelt der Basilika bestimmt. Es kann hier nicht ausgeführt werden, in welcher Weise das Bauwerk als Abbeviatur eines typischen spätantiken Stadtbildes aufgefaßt worden ist, wohl aber ist darauf hinzuweisen, daß im Rahmen dieser Neudeutung neue Bildtypen entstehen, welche auch das Tafelbild prägen werden. Nun entsteht beispielsweise die Darstellung des Pantokrators (in *S. Apollinare* noch als Gemme in das Siegesymbol des Kreuzes eingelassen), also die Darstellung des Allherrschers, die organisch zur Vorstellung vom himmlischen Reich, dem Himmelsstaat und der Himmelsstadt gehört. Diese Vorstellung bestimmt nun auch die Ausdruckssprache der Bilder: Die zeitfreie Ewigkeit des Himmlischen muß in ihnen anschaulich werden, gereinigt von den Elementen der Körperlichkeit und irdischen Räumlichkeit. Damit entsteht auch notwendigerweise die neue Auffassung des Lichtes. Das Abbild der Himmelsstadt auf Erden wird über die gewöhnliche Stadt erhoben, nicht nur durch gesteigerte Pracht - die keineswegs "Verweltlichung" ist, sondern im Gegenteil gerade dem Abbild des Himmels aus seinem Wesen heraus zukommt -, sondern erhoben wird sie vor allem durch die Verfeinerung des Materials. Die Bodenmosaiken, namentlich aber das Goldmosaik der Wände, das seit dem 4. Jahrhundert auftritt, schaffen diese erhöhte Sphäre. Gold ist hier nicht Kostbarkeit und Schmuck, sondern die Farbe der Farben - der Himmel und das Heilige in seiner eigenen, von ihm selbst ausgehenden Leuchtkraft.

Kuppelkirche

Seine volle Entfaltung gewinnt dieser Ausdruckswille freilich nicht in der Basilika, sondern in der Kuppelkirche. In der justinianischen Epoche vollzieht sich eine Än-

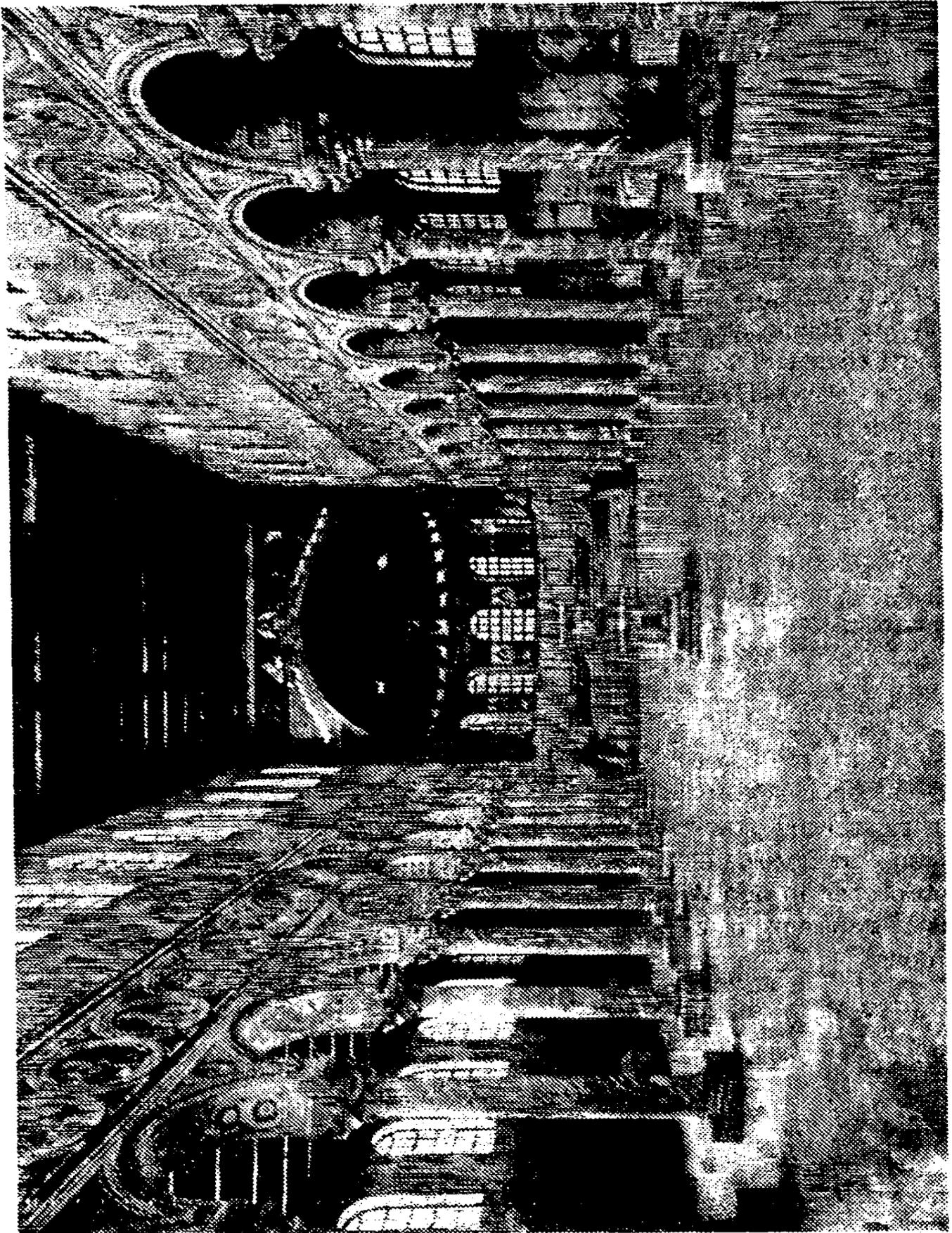


Abbildung 5. S. Apollinare in Classe. Ravenna, 1. Hälfte 6. Jh. (Weihe 549)

derung im Gesamtsinn des Kirchengebäudes, die höchst bedeutsam ist, weil, rein kunsthistorisch gesehen, hier bereits die Trennung zwischen West- und Ostkirche anzusetzen ist. Von da ab gehen, was die Gestalt des Kirchengebäudes betrifft, die beiden getrennte Wege.

Betrachtet man das Innere der *Hagia Sophia* (532-537, 558-562), werden die justinianischen Neuerungen sogleich sichtbar. Die Ähnlichkeit des Baus mit der antiken Stadt ist geschwunden. Sein Grundelement sind nun riesige gewölbte Kuppelbaldachine. Von jetzt an wird der Baldachin, gleichsam von oben in die Füllwände übergreifend, zum Bauelement aller Art von Kirchengebäuden, unter denen sich die Kreuzkuppelkirche als der kanonische Typus herauskristallisieren soll. Auch ohne etwas über den Abbildungssinn dieser Räume zu wissen, auch wenn das Goldmosaik, in dem ihre Apsiden und Wölbungen vom Hauptgesims aufwärts erstrahlen, nicht erhalten wäre, wüßte man sofort: diese Bauten sind Abbilder des Himmels. Aber nicht mehr wie in der Basilika des Himmels als Himmelsstadt, sondern des Himmels im kosmischen Sinn. Deshalb wird nun das Kirchengebäude von einem Zentrum her in alle Himmelsrichtungen ausgreifen, denn das Innere der Kirche ist das Weltall. Der Altar im Osten ist das Paradies (weshalb die Königspforte der Ikonostase auch Tür des Paradieses heißt). Demgegenüber ist der Westen das Gebiet der Finsternis. Die Mitte ist die Erde, nach Vorstellungen der Zeit (Kosmas Indikopleustes) viereckig und von vier Wänden begrenzt, die von einer Kuppel überwölbt sind. Diese Grundgedanken entfalten die Bilder an den Wänden, Wölbungen und Kuppeln, welche das Kirchengebäude selbst zur Ikone, zum "Fenster in die Ewigkeit" machen. Über der Erde schwebt als Panto- oder Kosmokrator die Gestalt Christi. Die Gestalten der Urväter erinnern an die Verheißung des Erlösers. Die Propheten symbolisieren das Alte Testament, die Darstellung der wichtigsten Geschehnisse der Evangelien, der Apostelgeschichte sowie Abbildungen der ökumenischen Konzile das Neue Testament, die Einzeldarstellungen der Apostel, Bischöfe, Märtyrer, Asketen versinnbildlichen an den Wänden und Pfeilern die Stützen der Kirche Gottes auf Erden: insgesamt eine symbolische Darstellung des Weltalls und dessen Werdens.

Mosaik

Hier gilt nun: Wie überall dort, wo ein Baldachinsystem herrschend wird, steht dahinter ein tiefes Lichterlebnis, und dies wird in der *Hagia Sophia* bereits umfassend sichtbar. Technisch ermöglicht wird es durch das Mosaik, welches die Wölbungen und Kuppeln überzieht. Das Mosaik ist eine Kunst des Lichtes, und noch von den Malern der Renaissance wurde es als "pittura per l'eternita",

als "Malerei für die Ewigkeit" bezeichnet. Gebildet wird das Mosaik aus Stiften oder Würfeln mit meist quadratischer Oberfläche. Sie heißen im Lateinischen "tessera" (Würfel) oder genau "tesserula" (Würfelchen), im Deutschen "Smalten", und sind aus buntem opakem Glas oder aus transparentem Glas mit Einlagen aus Blattgold und -silber. In den Mörtel werden sie absichtlich so unregelmäßig eingesetzt, daß unterschiedliche Reflektionswinkel entstehen und die Mosaikfläche mit jeder Veränderung des Blickpunktes einen kaleidoskopartigen Glanz ausstrahlt. Wenn nun solche Mosaikgründe ganze Teile des Bauwerkes überziehen, werden die architektonischen Glieder ungreifbar. Da die Ecken und Kanten das Licht am intensivsten reflektieren, werden sie zu Lichtkanten, das heißt dort, wo die Tektonik des Bauegefüges am unmittelbarsten anschaulich ist, entzieht sie sich, indem sie zur Lichtbahn, zum Lichttrand wird. So erscheinen solche Kirchen im wörtlichen Sinne aus Licht erbaut. Das Erlebnis eines Lichthimmels entsteht, der sich "von oben" auf die Erde senkt. Denn das konkrete Licht der Fensterkränze sammelt sich im Zenit der Wölbungen wie in Brenngläsern und ergießt sich von dort herab, das jeweilige Raumkompartiment unter der Kuppel erleuchtend, wobei die Pendentifs im Dunkel liegen, so daß sie als tragendes Element ausgelöscht werden und die Kuppeln als Licht über dem Dämmer schweben.

Dabei ist wichtig, daß das Gold aufglänzend und bewegt gesehen wird: aufglänzend, weil es dann erst optisch und bedeutungshaft in Aktion tritt. Unter der Bewegung des Betrachters im Raum, und sei es nur die Bewegung des Kopfes oder Auges, erzeugen die verschiedenen Brechungswinkel der Smalten ein An- und Abschwellen des Goldgrundlichtes sowie Wandlungen seines Farbtonwertes und seines metallischen Beiklangs. Eine Dynamik des Ganzen ergibt sich, die nicht etwa als Reflex der Bewegungen in Erscheinung tritt, sondern als dynamisches Selbst; wenn der Raum wie aus Licht erbaut erscheint, so ist das keine starre Tektonik, sondern ein unbestimmtes "Fluten und Vibrieren". Der Raum wird aufgelöst und zugleich von seinen Grenzen her im Licht aktiv.

Das ist die große Erfindung des Tessera-Mosaiks. Der durchsichtige Glasfluß verleiht den von ihm überfangenen Farben und dem Gold ein intensives Leuchten, zugleich aber ein unbestimmtes Flimmern. Eine solche Fläche wird - wie frisch gefallener Schnee an der Sonne - nicht eigentlich als Raumgrenze wahrgenommen - sie schwimmt. Durch diese Eigenschaften bietet sie sich dem Künstler an, der irrales Licht darstellen will. Die Lichtqualität des Goldes wird potenziert und zugleich seine Materialität sublimiert. Eine Epoche, die diese Kunstmittel erfunden hat, muß in ein neues, überaus intensives und geistiges Verhältnis zum Licht überhaupt getreten sein. Dieses ist unmittelbar mit der architektonischen Entwicklung des Baldachinsystems verbunden. Seine geistesgeschichtliche Wurzel dürfte in den großen Visionen eines hierarchisch geordneten Lichthimmels bei Dionysios Areopagites zu fassen sein, die dem Ende des

5. Jahrhunderts angehören, also der Zeit, in der das justinianische Architektursystem sich vorbereitet. Dieses sucht das Visionäre zu "bauen", alle bisherige Architektur umwertend. Wenn ihr das Lagernde und Strebende zuzurechnen war, so entsteht nun in den Baldachinen das Schwebende. Wie tiefsinnig und tiefsehend dieses Neue von den Zeitgenossen erfaßt wurde, dokumentiert Prokop, der 560 über die *Hagia Sophia* schreibt:

Der Tempel ist voll Licht und leuchtenden Sonnenstrahlen. Man glaubt, der Raum sei nicht von außen erhellt, sondern die Lichtquelle befinde sich im Inneren (er habe Glanz aus sich selber), so übermäßig strömt das Licht aus. Angesichts der leichten Konstruktion scheint die Kuppel sich nicht auf einen festen Unterbau zu stützen, sondern den Raum mit einem im Himmel hängenden Goldgrund zu bedecken. Das Schimmern des Lichts erlaubt es dem Betrachter nicht, seinen Blick auf den Details ruhen zu lassen. Jedes zieht den Blick auf sich und führt ihn weiter auf ein anderes. Diese Kreisbewegung des Blicks setzt sich ins Unendliche fort, denn der Betrachter ist nie imstande, aus dem Ganzen etwas Bevorzugtes herauszunehmen. Der Geist erhebt sich zu Gott und schwebt in den Lüften; es ist gewiß, daß er nicht weit ist, sondern gerne unter jenen weilt, die er erwähnt hat. ⁷

Dieser überaus wichtige Text des byzantinischen Geschichtsschreibers und Zeitgenossen Justinians belegt, daß die Interpretation auf dem richtigen Wege ist: Das Phänomen des Eigenlichtes ist betont (der Raum habe "den Glanz aus sich selber"), das Phänomen des schwebenden Baldachins (der Goldgrund der Kuppel schein sich nicht aufzustützen, sondern "im Himmel" zu hängen), endlich das Phänomen des bewegten Blickens, das nicht auf dem Einzelnen ruht, sondern über das Ganze sich ins Unendliche fortsetzt.

Lichtmystik

Wenn die technische Ermöglichung dieses Ausdruckswillens das Mosaik ist, so ist sein erzeugendes Prinzip die neuplatonische Lichtmystik. Durch den Namen des Areopagiten wurde das bereits angedeutet, ist aber noch genauer zu bedenken, um auch das Licht der Ikonen tiefer zu verstehen. ⁸

Grundlage ist zweifelsfrei die Selbstoffenbarung Christi als "Licht der Welt" und des Lebens bei Joh 8,12 (weshalb diese Worte auch zuweilen auf dem offenen Buch des Pantokrators stehen). Schon im 1. Jahrhundert wurde sie mit der platonischen Philosophie verknüpft. Ausgehend von Platons Lehre "Was das Gute im Reiche des Intelligiblen, das ist die Sonne im Reiche des Sichtbaren", bezeichnet Philo von Alexandria Gott als Urlicht, und im Anschluß an ihn bilden dann Plotin und Proklus im 3. und 5. Jahrhundert den für das Mittelalter entschei-

denden Emanationsgedanken aus: Das sinnfällige Licht ist Abbild des intelligiblen Lichtes, welches Ursprung von allem ist; aus ihm geht es durch eine Emanation der Kraft nach hervor. Das sinnfällige Licht ist Kraftausteilung Gottes. Augustinus ist es, der die neuplatonische Lichtlehre durch die Schöpfungslehre umdeutet, indem er zwischen ungeschaffenem und geschaffenem Licht unterscheidet. Das ungeschaffene Licht ist Gott selbst, die ewige Wahrheit, die als Wahrheit zugleich Licht ist. Licht, das nicht mit fremdem, sondern mit eigenem Glanze allem voran leuchtet. Entscheidend dabei ist: Die Bezeichnung Gottes als Licht ist keine Metapher; "Christus", schreibt Augustinus, "wird nicht in derselben Weise Licht genannt, wie er auch der Eckstein heißt, vielmehr steht jenes im *eigentlichen*, dies im bildlichen Sinne." Nach dem ungeschaffenen Licht folgt das geschaffene, das als geistiges Licht im wesensmäßigen Sinne die Gnadenerleuchtung bildet und das als körperliches Licht das äußere Licht der Sinnenwelt ist, und zwar in dieser das Erste, das Feinste und Wirkungskräftigste. Zusammengefaßt (und das gilt für die gesamte Lichtmetaphysik des Mittelalters): Gott ist Licht, und zwar im eigentlichen Sinne. Alles von Gott Geschaffene ist Licht von seinem Lichte. Soviel jedes Geschaffene Licht hat, soviel hat es teil am göttlichen Sein.

Dies gilt auch für Bauwerk und Bild: Soviel es Licht hat, soviel hat es teil an der Gegenwart Gottes. Deshalb nur kann Gott in ihm, in der Materie sichtbar werden. Neben der Zweinaturenlehre ist dies Voraussetzung des heiligen Bildes. Darauf beruht die Notwendigkeit des Eigenlichtes. Nur insofern die Materie, lighthaltig ist, kann die göttliche Natur Christi in der menschlichen Natur sichtbar werden.

Darbietungsmittel

Eigenwert der Farbe

Wie das geschieht, wird in den Mosaiken der Sophienkathedrale in Kiew greifbar, soweit mir bekannt der umfassendste und intensivste Goldgrundeindruck der russischen Kunst. Machen wir uns die konkrete Gegebenheit bei Tageslicht klar: Im Zenit der Hauptkuppel sammelt sich, durch den Fensterkranz einflutend, das Licht der Sinnenwelt und macht den Allherrscher über der Gemeinde schwebend sichtbar. Auf ihn bezogen ist die Gottesmutter in der Wölbung der Apsis als Oranta oder Diakonissa mit ausgebreiteten Armen dargestellt, wohl eine getreue Kopie der wundertätigen Diakonissa in der Konstantinopler Blachernenkirche. Vor Gott steht sie als Repräsentantin der irdischen Kirche ein für die Sünden der Welt. Auf ihre fürbittende Rolle verweist die Inschrift über dem Mosaik. Zugleich ist sie Sinnbild der Inkarnation, und so antwortet ihr Lichtglanz dem des Panto-

krators. Hier wird überaus eindrucksvoll sichtbar, wie das konkrete Licht, das gemäß der Theologie Emanation Gottes ist, im Bilde selbst wohnt, und das Bild strahlt es zurück. Es ist Licht von seinem Licht und hat somit als Materie, als Geschaffenes, teil am göttlichen Sein. Auf diese Weise ist der Sinn des mittelalterlichen Bildlichtes unmittelbar anschaulich gegeben. Es ist Eigenlicht: das Dargestellte erscheint selbst als Quelle des Lichts. Es ist Sendelicht: das Dargestellte strahlt uns als außerirdisches Licht entgegen. Beides zusammen ergibt den Sinnbegriff des Offenbarungslichtes: im Bildlicht offenbart sich das Göttliche als Lichtquelle, die uns erleuchtet.

Diese Wirkung ist primär an den Goldgrund gebunden; aber nicht nur von ihm her wird das Wesen des Bildlichtes bestimmt, sondern auch von der Farbe. Sie hat Eigenwert wie das Licht. An ihren Darstellungswert werden die geringsten Ansprüche gestellt.⁹ Auch dort, wo die Farbe an der Gestalt der Dinge haftet, wie das Blau am Gewand Mariens, hat sie nicht die Aufgabe, etwas über das naturhaft-dingliche Wesen des Stoffes auszusagen. Deshalb sind wir eher geneigt, vom "Blau des Gewandes" statt von einem "blauen Gewand" zu sprechen. Dahinter steht ein mehrfacher Sinn.

Lichtwert

Einmal trägt die Farbe dazu bei, das Gegenständliche aus aller umweltlichen Bezogenheit herauszulösen, und dient so, das "Allgemeine" als das wahrhaft Seiende zu veranschaulichen. Konkret: Die Farbe dient dazu, das Licht als das wahrhaft Seiende zu veranschaulichen. Und dies, obzwar das Blau und gar der Purpur dunkel sind. Doch je länger man beide Farben betrachtet, um so mehr spürt man, daß sie eine eigentümliche Macht ausüben. Denn einmal gehören sie zu den weltabgewandten, geheimnisvoll stimmenden Werten der kalten Seite des Farbkreises, zum anderen werden sie durch hellere Töne gehöhrt; darüber hinaus ist in den dunklen Purpur Gold eingelassen, so daß er metallisch aufglänzt. So entsteht der Eindruck, daß die Dunkelöne nicht gegen den Goldgrund kontrastieren, sondern daß auch die Dunkelwerte Lichtwerte sind. Insofern sind Gold und Buntfarbe, Grund und Figur, Materie und Licht gleichwertig. Um das angemessen zu erfahren, müssen die Augen darin geschult werden, beides - Gold und Blau - in *einem* Blick zu empfangen, ohne den Blick von einem auf das andere zurückwechseln zu lassen. (Dem modernen Sehen fällt das zunächst schwer - und doch kennen es alle orthodoxen Gläubigen: Es ist ein Sehen ohne Fixieren, das sich beim Gebet einstellt und das die Gestalten auf den Ikonen selbst zeigen - jene Schau, welche die Dinge sieht und zugleich über sie hinausieht.) Bei solchem Sehen zeigt sich, daß das Verhältnis zwischen den Gold- und Farbpartien sehr ausgeglichen ist. Diese Ausgeglichenheit beruht auf einer eigentümlichen Doppelorientierung: Einerseits erscheint konturiertes Gold (der

Nimbus, das Suppedale) und konturierte Farbe (das Mariengewand) stets als vor dem unkonturierten Golde stehend. Andererseits hat der Eigenglanz des Goldgrundes stärkere Sendekraft als das Eigenlicht der Farbe, er ist gleichsam Eigenlicht in höherer Potenz. Somit ergibt sich eine Ambivalenz von vorn und hinten, die unauflöslich ist. Sie schließt Eigenglanz und Eigenlicht im gemeinsamen Phänomen eines milden Leuchtens zusammen.

Symbolwert

Zum ersten also beruht der Sinn des farblichen Eigenwertes auf seinem Lichtwert. Zum zweiten aber ist die Farbe selbst vor ihrer Darstellungsfunktion bedeutungshaft. Sie hat Symbolwert.¹⁰ So verweist Blau auf den himmlischen Ursprung: es ist Symbol der Wahrheit und Ewigkeit; Purpur, die Farbe der kaiserlichen Porphyrogeneten, ist Ausdruck der Herrschaft und Macht, während Gelb und Gold Zeichen des offenbarten Lichts, der Verklärung des Gottessohnes ist.

Deshalb kennzeichnen diese drei Farben - Blau, Purpur und Gold - auch den Pantokrator in der Hauptkuppel der Kiewer Kathedrale; hinzu kommt stellenweise Rot, und Rot trägt Christus als Farbe der Liebe Gottes, die sich in der Menschwerdung geäußert hat, und als Farbe des Blutes seines Opfertodes. Als Farbe der Inkarnation erdwärts gerichtet, verweist es, mit Blau zusammengestellt, wiederum auf den himmlischen Ursprung und die Heiligung des Irdischen.

Obwohl unser geschichtliches Wissen über diese Bedeutungszusammenhänge noch nicht sicher ist, ließe sich vieles auch über andere Farben anfügen: über Weiß und Safran, über Türkis und Grün, endlich über Schwarz. Aber auch so ist verständlich geworden, warum wir die Farbwerte nicht durch die figürliche Darstellung und mit ihr zusammen erfassen, sondern warum sie den Betrachter vor dem Gegenständlichen treffen müssen: eben weil sie einen Sinn in sich selbst vor aller Abbildungsfunktion haben.

Elementarkraft

Bei diesem "Signalcharakter der Einzelfarbe" darf freilich ein zweites nicht übersehen werden. Das Mittelalter und insbesondere die Kunst der Ostkirche hat der Farbe große Macht über den Menschen eingeräumt, indem es sie mit dem Heiligen vereinte. "Unmittelbar wie die Musik und der Weihrauch ergreift die Farbe von uns Besitz, macht uns zu empfangenden Wesen, läßt das Geheimnis des Göttlichen in uns eindringen."¹¹

Man kann diese unmittelbare sinnenhafte Erfahrung auch geschichtlich erläutern. Der mittelalterlichen und ostkirchlichen Kunst ist die Farbe etwas Absolutes, keineswegs etwas Starres, sondern im Gegenteil eine Kraft, die aus sich selbst wirkt. Dadurch erhält die Farbe eine ganz eigentümliche Bildfunktion: Man rechnet mit dieser Kraft, aber man bildet sie nicht. Man hält sie durch Formen zusammen, ohne sie auf die Formen zu beziehen. Die Farbe spricht durch sich

selbst, nicht aber als eine Eigenschaft der erscheinenden körperlichen Welt. Ihre Wirkung ist die absolute des reinen Farbwertes, zugleich aber magisch (ich finde trotz Bedenken kein treffenderes Wort) durch die Materie, der sie angehört. Ebenso wie das Mittelalter im Gegensatz zur Antike den Stein, mit dem es baute, nicht als Natur empfand, sondern als Ausdruck geheimnisvoll gebannten göttlichen Wesens - eine Göttlichkeit, die dem Ungeheuren nicht fern ist -, ebenso war ihm in der farbigen Materie selbst das Heilige unmittelbar angedeutet. Aus diesem Grunde spricht sich das Wesen der Farbe in den Ikonen als Elementarkraft aus.

Deshalb wird der allgemeine und intensive Ausdruck der Farbe betont: durch reine und gesättigte Qualitäten; durch große einfache Flächenformen, die eine gewisse quantitative Ausbreitung der Farbe erlauben; durch Homogenität des Farbkörpers, weil damit die Kraft der Farbe erreicht werden kann; und schließlich, nicht zuletzt, durch Zusammenstellung mit solchen Farben, die die eigene Schönheit stärken durch Verwandtschaft oder Kontrast. Aus solchen Momenten läßt sich für eine Malerei als Gestaltung von Eigenwerten der Farbe ein gewisses ideales Schönheitsprinzip aufstellen. Das lautet: reine und starke Werte als Komposition nach Gesetzen des Kontrastes oder der Harmonie in der Fläche auszubreiten. Denn als Eigenwert stellt die Farbe die prinzipielle Forderung, als zweidimensionaler Bildinhalt, innerhalb der Rahmenfläche gewertet zu werden. Daraus resultiert wiederum die geringe gegenständliche Bedeutung des Farbenträgers. Denn je geringer seine gegenständliche Bedeutung ist, um so intensiver wirkt die Farbe als Eigenwert. Zugleich kann die Beziehung von Farbe zu Farbe nur einfacher Natur sein, da hier die Farbe nur in geringem Grade den eigenen immanenten Gesetzen gehorchen kann, sondern im Gegenteil stark abhängig von der Stellung und Gruppierung der Farbenträger bleibt. Deshalb kann man hier nicht von Farbenkomposition im eigentlichen Sinne sprechen, sondern eher von Farbengruppierung.¹²

Farbfront

Darauf beruht wesentlich der hieratische und hierarchische Charakter des heiligen Bildes. Weil die Farbe ihren absoluten, d.h. von abbildender Beziehung zur "natürlichen" Erscheinung der Dinge weitgehend freien Buntwert beibehalten hat, verharren die heiligen Personen in überweltlicher Feierlichkeit. Dabei ist zu differenzieren: Der absolute Charakter der Farbe beruht nicht einmal so sehr auf der Verwendung von hochgesättigten Fundamentalfarben, als vielmehr auf der Tatsache, daß jede eingesetzte Farbgröße aufgrund ihrer starken Ausdehnung (daher die Monumentalität des Ganzen!) und aufgrund ihrer flächigen Erscheinungsform einen eigenen Grund bildet, in welchem sie ihre Qualitäten unmittelbar und ohne

Beeinträchtigung durch andere Bildfaktoren entfalten kann. Denn ungeachtet ihrer Gebundenheit an die Dingformen fügen sich die Bildfarben, eben weil sie sich primär als Buntfarben manifestieren, zu einem absoluten koloristischen System zusammen. Ausschließlich aus verabsolutierten Buntwerten entsteht eine dichtgeschlossene Farbfront. Auf diese Weise wird der Bildraum "erstellt" und zugleich rigoros nach außen, nach vorne, abgegrenzt. Dennoch entsteht keine Flächenhaftigkeit. Schon die beständig wechselnde Relation zwischen dem "Vor" und "Zurück" der einzelnen Farbwerte je nach dem Grade ihrer Aktivität und Helligkeit (alles Gold und Gelb drängt nach vorn, das Blau nach hinten, das Rot vermittelt) läßt die Vorstellung einer einschichtigen Zweidimensionalität nicht aufkommen. Es besteht vielmehr der Eindruck einer eigenen, für uns "unfaßbaren" Dimension. Er wird durch die Art der Begrenzung und Unterteilung der gegenstandsgebundenen Formen erhöht. Daher kommt der Linie eine so fundamentale Bedeutung auch für die farbige Struktur der Ikonenmalerei zu. Indem die Linie als Kontur die farbigen Bezirke der Gegenstandsformen faßt, trennt sie diese voneinander, verspannt sie aber auch zugleich und bildet sie *einer* optischen Ebene ein. Als Element der Binnenzeichnung hingegen spaltet sie die farbigen Felder auf, parzelliert sie. Das ist deutlich im Blau und Gelb zu sehen. "Im" Blau und Gelb - nicht "darauf". Denn für das Aussehen der Linie ist charakteristisch, daß sie dem Farbgrund nicht so sehr aufgetragen als eingetrieben erscheint - als ob sie nur als obere Kante einer in den Farbgrund herabreichenden Trennschicht sichtbar würde. So kommt sie auf gleicher Höhe wie die Farbfläche zu liegen. Trotz dieser Reduktion von Linie und Farbe auf dasselbe Flächenniveau entsteht aber nicht der Eindruck einer dekorativen Flachheit der Formen. Denn die Außenlinie setzt durch ihre Trennschärfe die umrissenen Farbformen so gegeneinander ab, daß sie nicht nebeneinander zu liegen scheinen, sondern ineinandergebettet. Ebenso "greift" die Binnenlinie in den Farbgrund "ein". Sie furcht gewissermaßen einen Gang in sein Innerstes hinein und macht ihn so als einen tiefehaltigen sichtbar. ¹³ Immer bleibt also die Linie ein der Farbe der Grundschicht gleichwertiges Element und damit ein integrierender Bestandteil des Gesamtkolorits. Diese Vereinigung mit der Grundfarbe suggeriert in jedem Fall - bei aller durch "Eintiefung" gewonnenen Form - den streng frontalen, man möchte sagen "heraldischen" Gesamtaspekt des Kolorits. ¹⁴

Diese Ausführungen suchen nochmals zu präzisieren, was zuvor über das Wesen der Farbe der Ikone gesagt wurde: daß sie den Betrachter vor dem Gegenständlichen trifft als eine Kraft, die aus sich selbst wirkt, nicht als Eigenschaft der erscheinenden körperlichen Welt; daß man mit dieser Kraft rechnet, aber sie eigentlich nicht bildet, da man sie durch die Form zusammenhält, ohne sie auf die Form zu beziehen; daß man also eher von einer Farbengruppierung denn von einer Farbkomposition sprechen muß.

Materie und Energie

Freilich darf man diese Formulierung nicht mißverstehen: so als fehle dem Kolorit der Ikonen im Zusammenhang der Farben die Einheit. In der Tat gilt ja, was man auf jedem goldgeprägten Buchrücken sehen kann: Neben Gold kann jede Farbe stehen, aber es verbindet sich mit keiner. Das wird auf der Ikone durch die Abgrenzung der Buntfarben gegen das Gold durch schwarze Konturen sogar betont. Dennoch zerfällt das Bild keineswegs. Seine Einheit gewinnt es im Medium des Reflexleuchtlichtes - also im Leuchten aller Teile, an dem Gold wie Farbe gleichermaßen, wenn auch mit unterschiedlicher Kraft, beteiligt sind. Und gerade die stärkere Leuchtkraft des Goldes bewirkt, daß die sich aussondernde Farbmaterie in ein allumfassendes Leuchten eingelassen ist, an dem sie selbst teil hat. Dies ist etwas äußerst Wichtiges: Das, was die Einheit des Bildes fundiert, liegt nicht im Bilde selbst, sondern es ist etwas Konkretes außerhalb des Bildes, das auch zu unserer eigenen Wirklichkeit gehört: eben das Licht, das als reales Reflexlicht im Bilde erstrahlt. So verbindet sich im Licht unsere Wirklichkeit mit der des Bildes, aber in ihm verbinden sich auch die Teile des Bildes untereinander. Das Licht ist die einheitstiftende Kraft. Und eben weil sie nicht abbildhaft, sondern real ist, gewinnt das Bild unter ihr seine überwältigende Macht. Indem das Licht die Einheit des Bildes konstituiert, wird es zum Urgrund alles Erscheinenden. Es ist also auch Urgrund unserer selbst, und durch das Bild schauen wir ihn, diesen Urgrund, als Konkretum. Deshalb ist dieses Licht auch nicht an den individuellen Gegenstand gebunden, sondern es umfängt alttestamentliche Szenen wie neutestamentliche, frühchristliche wie mittelalterliche. Das Licht ist das gleiche; denn es ist der an allen dargestellten Ereignissen gemeinsame Grundgehalt der Heilsgeschichtlichkeit, Heilswirklichkeit und Heilswahrheit. Welches dieser Grundgehalt ist, wurde in der Lichtmystik deutlich: Gott ist das Licht im eigentlichen Sinne des Wortes. Alles von Gott Geschaffene ist Licht von seinem Lichte. Und soviel jedes Geschaffene Licht hat, soviel hat es teil am göttlichen Sein.

Wenn wir noch einmal in die Sophienkathedrale von Kiew blicken, so ist nachzutragen, daß Goldglanz und Baldachinsystem zwar im Sinne Prokops auf eine Entmaterialisierung des Baus hinauslaufen, daß er dennoch durchaus als Masse gedacht ist. Er hat substantielle Fülle. Diese Fülle, dieses Körperlich-Plastische ist geradezu Kennzeichen der Kreuzkuppelkirche, die sich in der mittelbyzantinischen Zeit entwickelte und Grundlage der russischen Kirchenbaukunst wurde. Ein Eindruck von "golden schimmernden Höhlen aus farbig glühendem Dämmer entsteht" ¹⁵, womit auf anschauliche Weise ein ganz eigentümliches Phänomen beschrieben wird: nämlich die Doppelorientierung von Materie und Energie. Die Massigkeit des Baus wird erfahren, zugleich aber wird erlebt, wie sie sich in Licht und Bewegung verwandelt. So wird unmittelbar ein Trans-

zendieren anschaulich: das der Materie in Energie. Und ebendasselbe geschieht auf dem Bild mit der Farbe. Die Massenverdichtung der Architektur hat ihre Parallele in der Malerei in etwas, was man "Oberflächenverdichtung" nennen könnte. Wir haben diese Erscheinung als "Farbfront" analysiert. In ihr tritt die Farbe "frontal" mit ihrer elementaren, materiellen Macht auf, aber wie in der Architektur wird dieses Materielle in Glanz, in Energie verwandelt. Wie der Bau erscheint die Farbe als Materie - und zwar als materielle Schönheit des Gold, Rot, Blau usw. und zugleich zum Licht hin transzendierend als etwas Dynamisches. Und so ist das Licht ja in der Tat *δύναμις* - es ist eine dynamische Emanation als Kraftausteilung Gottes. Die Begriffe aus dem Johannesevangelium wie *φῶς* (lux Licht) und synonym dazu *πνεῦμα* (spiritus - Geist), auch *λόγος* (verbum - Wort), für die es in unserer modernen Sprache keine Analogien gibt, sind sämtlich Namen für die göttliche Kraft, die als ein unsichtbarer Stoff gedacht wurde, der den Menschen mit *ἐνέργεια* "erfüllt". Die göttliche Kraft ist also nicht in einem abstrakten Sinne etwas rein Geistiges, sondern fast etwas Physisches: eine Materie feiner Art. Die göttliche Kraft wurde vom früheren Menschen etwa so empfunden, wie man sich heute eine Naturkraft oder Elektrizität vorstellt, vielleicht nur noch physisch konkreter. Hinter diesen Vorstellungen liegt der Gedanke an sie als Licht. Licht ist die Materie, aus der sie alle zusammengesetzt sind, ein Stoff feinerer unsichtbarer Art als der irdische und doch wieder ganz "naturhaft" gedacht.¹⁶ Dahinter steht ein ganz anderes Verhältnis zur Materie, als es die modernen Menschen im Westen haben. Sofern "idealistisch" gesinnt, ist für sie die Materie ja sehr oft etwas Niederes, Unwertes; und so nimmt man leicht an, das Mittelalter und der Osten habe die Materie und das Materielle gering geschätzt gegenüber der Welt der Ideen. Doch lehrt die Betrachtung sakraler Kunst gerade das Gegenteil. Das Stoffliche der Materie wird nicht unterdrückt, sondern ausdrücklich zur Sprache gebracht. So bringt die Farbe als Eigenwert ihre sinnliche Eindruckskraft am besten zur Wirkung, wenn sie den Charakter des Materiellen möglichst als homogene Masse bewahrt. Und so wird der Wert des Materiellen betont durch kostbare Materialien. Dies gilt bereits für das Tafelbild. Der Goldgrund ist echtes Blattgold oder daraus gewonnenes Goldpulver. Den Farben sind kristalline Mineralien - oft pulverisierte Edelsteine - zugesetzt, welche ihnen den unwirklichen Glanz verleihen.

Gesteigert wird diese Wirkung in der Mosaik-Ikone und bei der gemalten Ikone durch Metallabdeckungen (*okiad*, *basma*, *risa*). Im 9. Jahrhundert ist der Gebrauch solch kostbarer Beschläge aufgekommen, seine Voraussetzung sind offenkundig Metall-Ikonen. Solche Arbeiten aus Gold, Edelsteinen und Perlen machen in besonderem Maße sichtbar, was Dionysios Areopagites (um 500) sogar vom niedrigen Stoffe sagt:

Denn dieser Stoff selbst bewahrt durch seine niedrige Ordnung hindurch einige Spuren der geistigen Schönheit, da er sein selbständiges Wesen von

der Schönheit schlechthin bekommen hat und es folglich möglich ist, sich durch dessen Vermittlung bis zu den unstofflichen Urbildern aufzuschwingen.¹⁷

Mit diesem Gedanken rechtfertigt der Areopagite die Kunstübung überhaupt, die Darstellung des Göttlichen im irdischen Stoff. Er hat sein Wesen, wie es heißt, aus der Schönheit schlechthin. Die Schönheit aber wiederum ist nach neuplatonischer Vorstellung das Licht. Deshalb setzt das Mittelalter Schönheit nicht so sehr mit der äußeren Form gleich, die der Malerei vom Artifex gegeben wird, sondern mit den der Materie innewohnenden Eigenschaften, vor allem mit ihrem Glanz und ihrer Leuchtkraft. Daher die Verarbeitung kostbarer Materialien. Das ist nicht kirchliche Prunksucht, wie eine subalterne Betrachtungsweise meint, sondern die Einheit von Materie und Licht, die wir in der Doppelorientierung der Struktur auf beides hin begriffen; sie wird dort am konkretesten, wo das Material sich am intensivsten mit dem Licht verbindet. Die Schönheit der Materie scheint dann der Schönheit des Lichtes gleich, so daß die oben skizzierte theologische Vorstellung anschaulich wird: Die Materie ist lichthaltig und das Licht materiell. Innerhalb der mittelalterlichen Hierarchie der Materie - ihre Nobilität richtet sich nach ihrem Verhältnis zum Licht, wie nach dem Gesagten einsichtig ist - sind also für solche Ikonen Stoffe von höchster Vollkommenheit gewählt, d.h. solche, die zwischen der Undurchsichtigkeit der Erde und der reinen Lichthaftigkeit des Empyreums, des eigentlichen Himmels jenseits des Äthers, vermitteln.

Insbesondere gilt das vom Edelstein (wie auf dem Mittelteil der Pala d'Oro in Venedig, einem Werk aus byzantinischen und venezianischen Teilen des 10. bis 14. Jahrhunderts, ersichtlich). Der Edelstein ist wie der Kristall innerhalb der materiellen Welt am meisten dem Licht affin. Er erscheint deshalb selbst als Quelle klaren, durchsichtigen Glanzes, gleichsam von innen her leuchtend. Deshalb leuchten nach der Ansicht des Mittelalters die Edelsteine aus ihrem eigenen Vermögen. Das ist nicht wörtlich zu nehmen; gemeint ist vielmehr: Als Materie hat der Kristall oder der Edelstein die gewaltigste Emanation an Energie, so daß er dem Licht gleichkommt. Denn durch die kolloidale Zerteilung setzt er unablässig Glanz und Farbe frei. Damit vereint er Masse und Dynamik innerhalb der Materie auf vollkommenste Weise: Seine Form ruht, seine Farbe ist bewegt. Der Edelstein besteht, das Kolloid ist in steter Wandlung begriffen. Diese Wirkung ist hier durch kaum zählbare Juwelen in einer Anordnung von unzählbaren Brechungswinkeln aufs Höchste gesteigert. Der Glanz ist deshalb so überwältigend, erregt in ständigem Flirren und Flimmern, daß Einzelheiten nur mit Mühe zu fixieren sind. Dies soll auch gar nicht geschehen. Denn hier kommt jene von Prokop geschilderte mittelalterliche Art des Sehens zu vollster Entfaltung. Hier gilt, was 881 der Patriarch Photius in anderem Zusammenhang beschrieb:

Der Betrachter kommt gar nicht dazu, diese Schönheiten näher zu erfassen. Aus allen Richtungen ziehen sie ihn an, nie kann er seine Augen

am Gegenstand seines Entzückens weiden. Die kreisförmigen Bewegungen nach allen Richtungen und das unablässige Herumschweifen des Blickes, das dieses vielfältige Schauspiel erfordert, erregen im Betrachter eine Art Schwindelgefühl. ¹⁸

Nun begreift man ganz den Sinn dieses Sehens. In der Wahrnehmung der wechselseitigen Durchdringung von Licht und Materie - das eine hat am anderen teil - wird der Betrachter selbst über seine materiellen Bedingungen hinausgehoben. Er verliert im Schwindelgefühl gewissermaßen den Boden unter den Füßen und wird der Emanation der göttlichen Kraft inne.

Überzeitlichkeit

Die gewonnenen Ergebnisse führen zum Anfang dieser Ausführungen zurück. Abschließend sei das dort angedeutete Problem - nämlich die Zeitstruktur des heiligen Bildes - noch einmal aufgegriffen und wenigstens andeutungsweise reflektiert. ¹⁹

Die Zeit im Bild: Damit wird eine der schwierigsten Fragen der Kunstwissenschaft berührt. Denn jedes Bildwerk zeigt Sichtbares. Die Zeit aber ist nicht zu sehen. Das gilt freilich auch in unserer Wirklichkeit: Wahrzunehmen ist Zeit nur als Bewegung. Man denke an den Uhrzeiger. "Bewegung ist Veränderung der räumlichen Lage in der Zeit; in der Bewegung erleben wir den Raum der Zeit." - Nun ist aber ein Bild nie bewegt. Allerdings wird sowohl Bewegung abgebildet als auch Raum. Notwendigerweise wird also auch Zeit dargestellt. Was heißt das für die Ikone?

Ungenau Beobachter hört man sagen, Ikonen seien "flächhaft", weil in ihnen kein perspektivischer Raum dargestellt wird. Das ist ebenso falsch, als würde man sagen, die Ikonen seien lichtlos, weil in ihnen kein Beleuchtungslicht dargestellt ist (denn beides gehört kunstgeschichtlich zusammen: das neuzeitliche Beleuchtungslicht und der neuzeitliche Systemraum). Hier dagegen wurde gezeigt, daß die Ikone ein ganz eigenes Licht hat, und so ist zu folgern, daß sie auch einen ganz eigenen Raum hat. Und weiter: Da das Licht die gestaltgebende Kraft der Ikone ist, wird es auch ihren Raum modifizieren. Das wurde schon deutlich in der Feststellung, daß eine ständig wechselnde Relation zwischen dem "Vor" und "Zurück" der einzelnen Farbwerte je nach dem Grade ihrer Aktivität und Helligkeit gegeben ist, welche die Vorstellung einer einschichtigen Zweidimensionalität nicht aufkommen läßt. Eine räumliche Unbestimmtheit entsteht auf diese Weise, in der Figur und Grund zu einer gleichsam atmenden, pulsenden Einheit werden. Eben deshalb dringt das Gold des Grundes in die Farben ein, Figur und Grund in *einer* optischen Ebene vernietend. Auf diese Weise wird der Körper in

den Grund gebunden, wie auch der Nimbus das Antlitz in ihn einbettet. Zur Gleichwertigkeit von Gold und Buntfarbe, Energie und Materie gesellt sich also ein Drittes: die Gleichwertigkeit von Fläche und Raum im ständigen Changieren zwischen vorn und hinten. Ein unmeßbarer Raum und eine ungreifbare Fläche durchdringen sich. Das Bild ist auf die Phänomene des Raumes und der Fläche hin offen. Daraus resultiert etwas höchst Bedeutsames. Da keine Bildräumlichkeit gegeben ist, öffnet sich nicht wie beim perspektivischen Sehen ein Illusionsraum jenseits des realen Raumes; und da keine Fläche gegeben ist, wird der Realraum nicht durch das Bild abgeschlossen, sondern wie das rational unbestimmbare Licht als Sendelicht dem Betrachter entgegendrängt, so auch der unbestimmbare Raum. Die Farben und mit ihnen die Gestalten scheinen vorzutreten, sich in schwebendem Bewegtsein nicht innerhalb der Fläche oder Tiefe, sondern auf den Betrachter zu, also nach vorn zu befinden. Nicht von vorn nach hinten, wie es unseren Sehgewohnheiten entspricht, entwickelt sich der Bildraum, sondern von hinten nach vorn. Das Bild öffnet sich auf den konkreten Raum, in dem der Gläubige lebt und sich bewegt.

Dasselbe gilt von der Zeit. Da es in der Ikone keine bestimmte Bewegung gibt, gibt es auch keine bestimmte Zeitlichkeit. Wie ist sie definierbar? Durch komplizierte Darbietungsweisen wird die Ikone mit einer geheimen Energie erfüllt - also mit Bewegung, mit einer Bewegung, die für uns nur nicht faßbar ist. Und ebenso ist ihr Grund etwas nicht Meßbares zwischen Raum und Fläche, in Dynamik zwischen vorn und hinten. So ist auch schlüssigerweise die Zeit der Ikone voll Dynamik und Energie, die sich freilich der Greifbarkeit und Meßbarkeit entzieht. Sie ist nicht Starrheit, sondern unfaßbares Leben, nicht Leere, sondern unfaßbare Fülle. Eine Überzeit solcher Art aber kann nur als Ewigkeit bezeichnet werden. "Alles, was in der Ewigkeit ist, ist immer seiend, immer gewesen und immer sich bewegend - dadurch immer ruhend in seiner Bewegung und immer sich bewegend in seiner Ruhe."²⁰ Das entspricht genau dem, was über die ἐνέργεια des heiligen Bildes herausgefunden wurde.

Da diese Ewigkeit dem Betrachter nicht starr und in sich abgeschlossen gegenübersteht, da Bildlicht und Raum Kräfte entsenden, die auf den Betrachter eindringen, deshalb greift auch notwendigerweise die Überzeit der Ikone in die Zeitlichkeit des Betrachters, das heißt, unsere Zeit wird beim Betrachten des heiligen Bildes der Ewigkeit teilhaftig. Das scheint dem religiösen Zeiterlebnis der Ostkirche, insbesondere der russischen, zu entsprechen. Es ist eschatologisch eingestellt. Die russische Orthodoxie

erhofft die Verklärung der Welt statt der Erlösung von der Welt, in der Zuversicht, daß die Errettung aus der Zerrissenheit dieser Welt in einem künftigen Aion die ganze empirische Welt mitumfassen wird, daß das Weltall selbst zum Tempel Gottes wird. Diese Erfüllung in der Zeit ist in der

Gegenwart bereits präexistent gegeben und enthalten, sie wird in der liturgischen Mystagogie sakramental reale Wirklichkeit.²¹

Und sie wird reale Wirklichkeit im Kirchenbau und in der Ikone, welche die Materie verwandeln, ohne sie aufzuheben. In diesem Sinne ist der Tempel "die entfernte jenseitige Vision der himmlischen Gottesstadt" und das heilige Bild nicht Abbild, sondern Vor-Bild einer künftigen erlösten Menschheit. Wer sich darein versenkt, lebt nicht wie der profane Mensch für die Zukunft, sondern er lebt in der Zukunft.

Anmerkungen

- 1 M. Eliade, Das Heilige und das Profane: Vom Wesen des Religiösen. Hamburg 1957. S. 8.
- 2 Ebd. S. 66.
- 3 W. Schöne, Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954 u. 1981. S.11ff.
- 4 E. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. München 1972. S. 36; W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der italo-byzantinischen Schule. Olten-Lausanne 1956. S. 9.
- 5 Ebd. S. 7, 5; L. Ouspensky, W. Lossky, Der Sinn der Ikonen. Bern-Olten 1952. S.41.
- 6 Zum folgenden H. Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale. Graz 1976. S. 111ff.
- 7 Prokop, De aedificiis. Zit. nach K.Papaioannu, Byzantinische und russische Malerei. Lausanne 1966. S.104.
- 8 Zum folgenden W. Schöne, aaO. S. 58ff.
- 9 Hierzu H. Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei. In: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951.
- 10 Hierzu G. Haupt, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. (Diss. Leipzig 1940) Dresden 1941.
- 11 W. Felicetti-Liebenfels, aaO. S. 2; T. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt am Main 1948 (2). S.17.
- 12 H. Jantzen, aaO.
- 13 Hierzu E. Strauss, aaO. S.44f.
- 14 Ebd. S.47f.
- 15 T. Hetzer, aaO. S.15ff., 42ff.
- 16 W. Schöne, aaO. S.58f.
- 17 Dionysios Areopagites, Über die himmlische Hierarchie. Kap. 2. Zit. nach K. Papaioannu, aaO. S. 100.

- 18 Patriarch Photios, Beschreibung der "Neuen Kirche" von Basileios I. Zit. nach K.Papaioannu, aaO. S. 104.
- 19 Hierzu H. Theissing, Die Zeit im Bild. Darmstadt 1986.
- 20 F. von Baader. Zit. nach H. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Hamburg 1961. S. 149.
- 21 Bubnoff und Trubetzkoy. Zit. nach D. Frey, Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft: Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen. Darmstadt 1970. S. 51.

Literatur

Theologie:

- Eliade, M., Das Heilige und das Profane: Vom Wesen des Religiösen. Hamburg 1957.
- Nyssen, W., Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzanz. Freiburg i. Br. 1962.
- Ostrogorsky, G., Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. In: Göttingische Gelehrte Anzeigen 1929. N. 8. S. 353-372.
- Ouspensky, L., Wladimir Lossky, Der Sinn der Ikonen. Bern-Olten 1952.
- Schulz, H.-J., Die byzantinische Liturgie: Glaubenszeugnis und Symbolgestalt. Trier 1980.
- Thon, N., Ikone und Liturgie. Trier 1979.

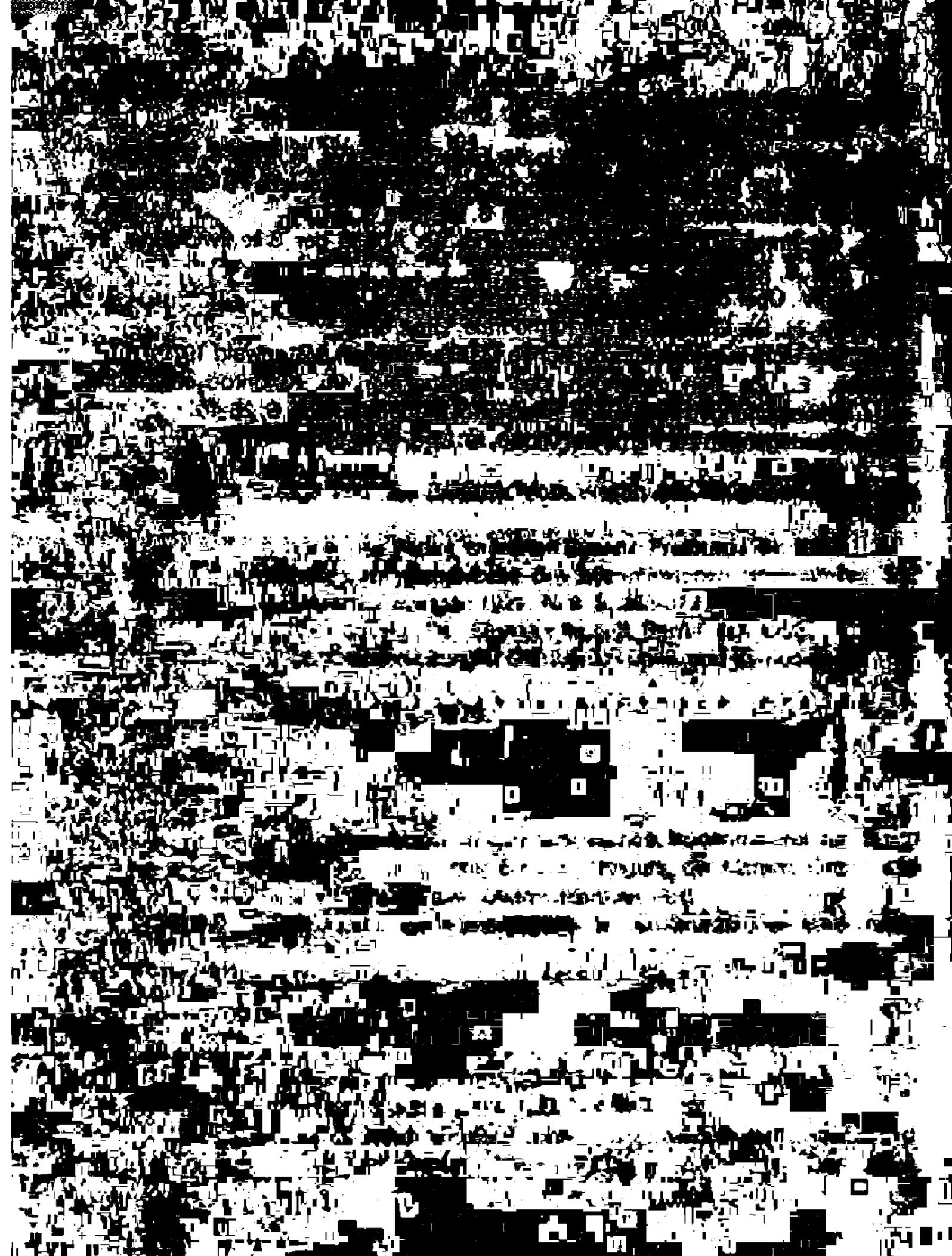
Byzantinistik:

- Felicetti-Liebenfels, W., Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der Italo-byzantinischen Schule. Olten-Lausanne 1956.
- Ders., Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt. Graz 1972.
- Rothemund, B., Handbuch der Ikonenkunst. München 1966.

Kunstgeschichte:

- Jantzen, H., Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei. In: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951.
- Frey, D., Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft: Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen. Darmstadt 1970.

- Ders., Das Zeitproblem in der Bildkunst. In: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Darmstadt 1976. S. 212-235.
- Ders., Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst. In: Ebd. S. 236-259.
- Panofski, E., Die Perspektive als symbolische Form. In: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1974. S. 99-168.
- Ders., Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. In: Ebd. S. 169-204.
- Schöne, W., Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954, 1981.
- Sedlmayr, H., Die Entstehung der Kathedrale. Graz 1976.
- Ders., Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen. Mittenwald 1979.
- Strauss, E., Zu den Anfängen des Helldunkels. In: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. München 1972. S. 25-40.
- Ders., Überlegungen zur Farbe bei Giotto. In: Ebd. S.41-57.



Mitarbeiter des Bandes

Alipij

Bischof von Cleveland der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland; zusammen mit Vater Kiprian hat er zahlreiche Ikonostasen und Kirchen ausgemalt, darunter die Troize-Kathedrale in Jordanville

Nikolaj Artemoff, M.A.

Priester der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland, München

Ambrosius Backhaus, Dr. med.

Erzpriester der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland, Hamburg

Frank Göbler, Dr. phil.

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Slavischen Institut der Universität zu Köln

Wolfgang Kasack, Dr. phil.

o. Professor für Slavische Philologie an der Universität zu Köln

Mark (Dr. phil. Michael Arndt)

Bischof von Berlin und Deutschland der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland (seit 1982), München

Angela Martini-Wonde, Dr. phil.

Verlagslektorin in Frankfurt/Main

Andreas Müller, Dr. phil.

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Slavischen Institut der Universität zu Köln

Friedrich Scholz, Dr. phil.

o. Professor für Slavische Philologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster

Wolfgang Schriek, Dr. phil.

Oberstudienrat in Köln

Rainer Stichel, Dr. phil.

o. Professor für Byzantinistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster

Heinrich Theissing, Dr. phil.

o. Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 1 Sabine Appel: Jurij Oleša. "Zavist" und "Zagovor čuvstv". Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung. 1973. 234 S. DM 24.-
- 2 Renate Menge-Verbeeck: Nullsuffix und Nullsuffiglierung im Russischen. Zur Theorie der Wortbildung. 1973. IV, 178 S. DM 18.-
- 3 Jozef Mistrik: Exakte Typologie von Texten. 1973. 157 S. DM 18.-
- 4 Andrea Hermann: Zum Deutschlandbild der nichtmarxistischen Sozialisten. Analyse der Zeitschrift "Russkoe Bogatstvo" von 1880 bis 1904. 1974. 198 S. DM 20.-
- 5 Aleksandr Vvedenskij: Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack. 1974. 116 S. DM 15.-
- 6 Volker Levin: Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij. 1975. 158 S. DM 18.-
- 7 Геннадия Аяги: Стихи 1954-1971. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1975. 214 S. DM 20.-
- 8 Владимир Казаков: Ошибка живых. Роман. 1976. 201 S. DM 20.-
- 9 Hans-Joachim Dreyer: Pëtr Veršigora. "Ljudi s čistoju sovest'ju". Veränderungen eines Partisanenromans unter dem Einfluß der Politik. 1976. 101 S. DM 15.-
- 10 Николай Эрдман: Мандат. Пьеса в трех действиях. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1976. 109 S. DM 15.-
- 11 Karl-Dieter van Ackern: Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg. 1976. 196 S. DM 20.-
- 12 Михаил Булгаков. Ранняя неизданная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1976. 215 S. DM 24.-
- 13 Eva-Marie Fiedler-Stolz: Ol'ga Berggol'c. Aspekte ihres lyrischen Werkes. 1977. 207 S. DM 20.-
- 14 Christine Scholle: Das Duell in der russischen Literatur. Wandlungen und Verfall eines Ritus. 1977. 194 S. DM 20.-
- 15 Aleksandr Vvedenskij: Minin i Požarskij. Herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Vorwort von Bertram Müller. 1978. 49 S. DM 8.-
- 16 Irmgard Lorenz: Russische Jagdterminologie. Analyse des Sprachgebrauchs der Jäger. 1978. 558 S. DM 60.-
- 17 Владимир Казаков: Случайный воин. Стихотворения 1961-1976. Поэмы. Драммы. Очерк "Эудесник". 1978. 214 S. DM 24.-
- 18 Angela Martini: Erzähltechniken Leonid Nikolaevič Andreevs. 1978. 322 S. DM 30.-

M ü n c h e n · V e r l a g O t t o S a g n e r i n K o m m i s s i o n

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK

HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 19 Bertram Müller: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. 1978. 210 S. DM 24.-
- 20 Михаил Булгаков: Ранняя несобранная проза. Составление Ф. Левина и Л.В. Светина. Предисловие Ф. Левина. 1978. 250 S. DM 30.-
- 21 Die Russische Orthodoxe Kirche in der Gegenwart. Beiträge zu einem Symposium der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1979. 86 S. DM 10.-
- 22 Георгий Оболдуев: Устойчивое неравновесье. Стихи 1923-1949. Составление и подготовка текста А.Н.Терезина. Предисловие А.Н.Терезина. Послесловие В. Казака. 1979. 176 S. DM 20.-
- 23 Wolfgang Kasack: Die russische Literatur 1945-1976. Mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche 1945-1979. 1980. 72 S. DM 10.-
- 24 Михаил Булгаков: Ранняя неизвестная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1981. 254 S. DM 32.-
- 25 Поэт-переводчик Константин Богатырев. Друг немецкой литературы. Редактор-составитель Вольфганг Казак с участием Льва Копелева и Ефима Эткинда. 1982. 316 S. DM 34.-
- 26 Константин Вагинов: Собрание стихотворений. Составление, послесловие и примечания Л.Черткова. Предисловие В. Казака. 1982. 240 S. DM 26.-
- 27 Михаил Булгаков: Белая гвардия. Пьеса в четырех действиях. Вторая редакция пьесы "Дни Турбиных". Подготовка текста, предисловие и примечания Лесли Милн. 1983. 152 S. DM 18.-
- 28 Wolfgang Kasack: Die russische Literatur 1945-1982. Mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche. 1983. 120 S. DM 15.-
- 29 Михаил Булгаков: Забытое. Ранняя проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1983. 140 S. DM 18.-
- 30 Лев Луц: Завещание Царя. Непубликованный киносценарий. Рассказы. Статьи. Рецензии. Письма. Некрологи. Составление и предисловие Вольфганга Шрика. 1983. 214 S. DM 24.-
- 31 Lev Loseff: On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. 1984. 278 S. DM 38.-
- 32 Gernot Seide: Die Klöster der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland in Vergangenheit und Gegenwart. 1984. 196 S. DM 24.-
- 33 Андрея Платонов: Старик и старуха. Потерянная проза. Составление и предисловие Фолькера Левина. 1984. 216 S. DM 26.-

M ü n c h e n · V e r l a g O t t o S a g n e r i n K o m m i s s i o n

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 34** Luise Wangler: Vasilij Belov. Menschliche und gesellschaftliche Probleme in seiner Prosa. 1985. 70 S. DM 12.-
- 35** Wolfgang Kasack: Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. 350 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1976-1983. 1985. 160 S. DM 22.-
- 36** Владимир Линденберг (Челищев): Три дома. Автобиография 1912-1918 гг., написанная в 1920 году. Подготовка текста и послесловие Вольфганга Казака. 1985. 92 S., 16 Abb. DM 16.-
- 37** Renate Schäper: Die Prosa V. G. Rasputins. Erzählverfahren und ethisch-religiöse Problematik. 1985. 294 S. DM 38.-
- 38** Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Ergänzungsband. 1986. 228 S. DM 22.-
- 39** Wolfgang Schriek: Ivan Šmel'ev. Die religiöse Weltanschauung und ihre dichterische Umsetzung. 1987. 321 S., 10 Abb. DM 38.-
- 40** Wolfgang Kasack. Bücher - Aufsätze - Rezensionen. Vollständige Bibliographie 1952-1987, anlässlich des sechzigsten Geburtstages zusammengestellt von Irmgard Lorenz. 1987. 102 S., DM 15.-
- 41** Barbara Göbler: A. Adamov und A. und G. Vajner. Aspekte des sowjetischen Kriminalromans. 1987. 104 S. DM 15.-
- 42** Fritz Wanner: Leserlenkung, Ästhetik und Sinn in Dostoevskijs Roman "Die Brüder Karamazov". 1988. 274 S. DM 38.-
- 43** Frank Göbler: Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. 1988. 304 S. DM 38.-
- 44** Tausend Jahre Russische Orthodoxe Kirche. Beiträge von Geistlichen der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland und Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1988. 200 S. DM 28.-
- 45** Die geistlichen Grundlagen der Ikone. Herausgegeben von Wolfgang Kasack. 1989. 204 S., 23 Abb. DM 28.-