

DAS MYSTERIUM DER HEILIGENIKONEN

SUMMARIUM. — Evidens est doctrinam Platonis de ideis, prout elaborata est a theologis Neoplatonismo imbutis, influxum habuisse in delineandas imagines Ecclesiae orientalis. Uti ideae transcendentales Platonis, sic sacrae icones sunt medium quoddam inter mundum supernaturalem aeternumque et mundum temporalem. Quapropter earum delineatio effici non potest nisi iuxta normas fixe statutas. Iconostasis autem repraesentare studet ideam puram atque abstractam quod est ens a se. In complexu tabularum reflectitur huiusmodi mundus transcendentalis, qui per partes in singulis tabulis exprimitur. Exinde elucet mysterium artisticum iconum: supernaturalia visibilia fiunt ope delineationis analyticae et symbolismi attributivi.

Auf verschiedenen Wegen hat die künstlerische Forschung bis zur Gegenwart versucht, dem Problem « Ikone » näherzukommen. Die russische Schule — hauptsächlich vertreten durch N. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri* (2 Bde., S. Petersburg, 1914/15) oder A. B. Anisimov, *Les anciennes icones et leur contribution à l'histoire de la peinture russe* (Monuments et mémoires publiés par l'Acad. des inscriptions et belles lettres, XXX, Paris, 1929, pp. 150-165) oder N. P. Lixačev, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoe ikonopisi, izobraženija Bogomateri...* (S. Petersburg, 1911) — wendet eine ikonographische Methode an, während ein stilistisch-analytisches Verfahren durch O. Wulff-M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge* (Hellerau bei Dresden, 1925) und Ph. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter* (Haag, 1930) eingeleitet worden ist. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass die Methode Schweinfurths nicht ausschliesslich die stilanalytischen Probleme aufzeigt, sondern bereits eine Verbindung mit einem ikonographischen Vorgehen versucht. Wenn auch dieses Verfahren, der Ikonenmalerei durch stilistische und gleichzeitig ikonographische Gesichtspunkte näherzukommen, noch in den Anfängen steckt, so dürfte trotzdem damit ein wesentlicher Schritt für die Ikonenforschung gegangen sein. Die philosophischen Forschungen von E. N. Trubetzkoy,

Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei (hrsg. von A. Arseniew, Paderborn, 1927), G. Wunderle, *Um die Seele der heiligen Ikonen* (Das östliche Christentum, Heft 3 ; 2e Aufl., Würzburg, 1941) und A. A. Hackel, *Das altrussische Heiligenbild: die Ikone* (Nijmegen, 1936) beleuchten vor allem die geistesgeschichtliche Bedeutung der Ikonenmalerei, während die kunstgeschichtlichen Fragen nur streifend behandelt worden sind. Eine zusammenfassende kunsthistorische, stilanalytische und geistesgeschichtliche Behandlung dieser das Ikonenproblem betreffenden Fragen steht noch aus.

I

DIE IDEALISTISCH-PLATONISCHE AUFFASSUNG DES OSTKIRCHLICHEN HEILIGENBILDES

Ostkirche — ostkirchliche Liturgie und Frömmigkeit — ostkirchliche Ikonenmalerei...: erfüllt uns nicht ein heiliges Erschauern, ein Ahnen um das unmittelbare Wehen des heiligen Geistes, um die ununterbrochene Berührung mit dem Mysterium der allerheiligsten Dreifaltigkeit, wenn die Ostkirche betet?

Die Ostkirche lebt mit ihrer Verklärungsmystik vom Heiligen Pneuma. Ostkirchliche Liturgie und Frömmigkeit bedeuten ein einziges, ununterbrochenes Aufsteigen zu Gott, ihr Ziel ist das Ähnlichwerden, ja das Einswerden mit dem göttlichen Prinzip, indem der Mensch in die Sphäre des rein Göttlichen erhoben wird. Ostkirchliche Ikonenmalerei will sinnbildlicher Ausdruck dieses heiligen Emporstrebens und Abbild der ewigen Himmelsherrlichkeit sein, will in die Tiefen der Mysterien der Inkarnation, des Erlösungsgeschehens und der Sendung des heiligen Pneumas hineinführen. Die Ikonen sind das lebendige Beten der Ostkirche!

Die Ikonen wollen nicht das reale Menschsein, sondern den Zustand des Verklärtseins schildern, das übernatürliche Sein des Gott ähnlich gewordenen Heiligen im Kosmos uranios, im Bereich des Himmels. Sie wollen von allem Irdischen völlig losgelöst sein. Es ist die Welt der « Idee », das Reich der Übernatur, das sich in der Ikone nur mit dem Sinnlich-Wahrnehmbaren vereint, um Transparent der göttlichen Welt zu sein.

Nach Johannes Damascenus sind in den Ikonen zwei Naturen zu unterscheiden: eine irdisch-stoffliche und eine geistig-göttliche.¹ Worin ist nun die Einheit dieser beiden Naturen zu sehen? Das ist die Frage nach dem Innersten, der Seele der Ikone.

Die Erscheinung der Ikone ist materiell; in ihr ist das transzendente Prinzip gegenwärtig. Das Verhältnis ist das eines Siegelabdruckes zum Siegelstock. Die göttliche Sphragis wird mittels des Logos der reinen Materie — nach Philo der menschlichen Seele — aufgedrückt: "δίδωσι γὰρ οὕτως τῇ ψυχῇ σφραγιδα, πάγκαλον δῶρον".² Der göttliche Prototypus ist im Ektypus abgedrückt; denn so wie zum Siegelstempel der Siegelabdruck, so wie zu jedem Körper sein Schatten, so gehört die Ikone zum Prototypus.

Vorbild und Berechtigung für die Existenz des Übernatürlichen im Stofflichen der Ikone gibt einmal die Inkarnation und zweitens die Realpräsenz Christi in der Eucharistie. Da die hypostatische Union des Logos nicht mit einer Engelnatur, sondern mit einer menschlichen erfolgte, zieht Theodor Studita den Schluss daraus, dass, «wer das Bild Christi verwirft, damit auch ein Zentraldogma leugnen»³ würde. Durch die Erscheinung des historischen Christus ist das Göttliche in den Bereich menschlicher Erkenntnisfähigkeit gerückt und die Aufgabe des Bildes ist es, dieses Göttliche darzustellen⁴. Und zweitens: ähnlich wie der ganze Christus unter den Opfergestalten an verschiedenen Orten zugleich gegenwärtig ist und seine Daseinsweise erst durch Zerstörung der Akzidenzien aufhört, ist die Gegenwartsweise des Heiligen in der Ikone. Es ergibt sich also fast eine Notwendigkeit ikonaler Repräsentation.

Die Ikone will möglichste Ähnlichkeit, wenn auch nur eine ideell-relative, mit dem Urbild. So formt sich in ihr die Materie entsprechend ihrem transzendenten Inhalt und es vollzieht sich in jedem Bilde ein Inkarnationsgeheimnis. In der Vereinigung der beiden Naturen zu einer einzigen, *μόνη φύσις*, wobei die göttliche dominiert, ist das Mysterium begründet.

Das Wort Ikon, die griechische *εἰκών*, bedeutet Abbild eines vorhandenen Vorbildes und weist auf einen Urtypus, etwas bereits Bestehendes, hin und seine Aufgabe ist es, dieses in Form eines Abbildes wiederzugeben. Diese Bedeutung findet sich in der griechischen

¹ *Pro sacris imaginibus*, or. 3, 24 (MG, 94, 1344).

² *De somniis*, II, 45 (ed. Wendland, t. 3, Berolini, 1898, p. 266).

³ *Epist.*, II, 21 (MG, 99 [Garnier], 1184 A).

⁴ IOH. DAMASC., *Pro sacris imaginibus*, or. 1, 4 (MG, 94, 1236).

Philosophie. Dort wurde die Eikon als ein «Methexis» aufgefasst; es war der die Verbindung bildende metaphysische Ort zwischen dem Reich der Wirklichkeit und dem darüber liegendem transzendenten Sein. Es ist also schon mit dem Begriff Eikon die in der ideellen Vorstellung (platonischen Idee) enthaltene Ursache und Bedingung der Erscheinung und zugleich ihre Verwirklichung im anschaulichen Bilde gegeben, d. h. also, dass innerhalb des Bereiches der «Methexis» die Eikon ein wesentliches Ausdrucksmittel ist. Bei Plato ist die Welt die Eikon schlechthin; im Kratylos und Sophistes wird Eikon als möglichst ähnliches Abbild des Urbildes genommen. Es ist die geistig-schaubare Urgestalt in ihrer weltlichen Erscheinung, die nicht irgendein ungenaues Phänomen, sondern als göttliche Offenbarung ein vollkommenes Werk ist. Aber bei Plato ist Eikon noch ganz an die Sphäre der sinnfälligen Gestaltung gebunden; sie tritt als Paradigma der Idee auf und kann dadurch noch nicht zu einer geistig-seelischen und göttlichen Welt aufsteigen.

Dagegen erreicht schon in der *Genesis* (1, 26) die Eikon die reine Bedeutung des Abbildes: «Lasst uns Menschen machen als unser Bild nach unserem Gleichnis». Der Mensch wird als Abbild der metaphysischen Wesenheit Gottes aufgefasst.

Für Philo von Alexandrien ist die *ἰδέα τῶν ἰδεῶν*, das primäre Bild Gottes, der *Logos*. Da für ihn Gott der Unnahbare und für das menschliche Fassungsvermögen Unbeschreibbare ist, so ist er nur im Bild, in seinem Logos zu sehen.⁵ Und da der Logos infolge seiner Ebenbildlichkeit mit Gott identifizierbar ist, so wird dieser wieder zum Urbilde, zum Prototypus. Für Philo hat aber die Eikon gleichzeitig die Bedeutung der Idee, der *ἰδέα τῶν ἰδεῶν*,⁶ und durch diese synonyme Auswertung des Logos als Eikon und Idee wird die Sphäre des rein Geistigen, des höchsten Gottes erreicht, und es erfolgt die Aktivierung der Eikon als Medium pneumatischer Werte. Eikon dieses Logos-Gottes ist der Mensch.⁷ Der aus dem Logos emanierende Kosmos wird zu einem vergeistigten Bild, das aber noch auf etwas gestaltloses, unbestimmtes Jenseitiges hindeutet.

Erst nach Hinzunehmen christologischer Termini formt sich das Bild dieses Jenseits: «Und das Wort ist Fleisch geworden» (*Joh.* 1, 14). Der menschengewordene Sohn Gottes ist die *θεῖα εἰκῶν*, das göttliche

⁵ *De somniis*, I, 239: "οὕτως καὶ τὴν τοῦ Θεοῦ εἰκόνα, τὸν ἄγγελον αὐτοῦ λόγον, ὡς αὐτὸν κατανοοῦσι" (ed. Wendland, t. 3, pp. 255-256).

⁶ *De somniis*, II, 45 [vgl. Anm. 2]; *De migratione Abrahami*, 103 (ed. Wendland, t. 2, 1897, p. 288).

⁷ *De opificio mundi*, 25 u. 69 (ed. Wendland, t. 1, 1896, pp. 7 u. 23).

Bild: « Christus ist das Abbild Gottes » (*II Cor.* 4, 4), gleichsam als Abbild des Urbildes, dessen Herrlichkeit sichtbar geworden ist: « Und wir haben seine Herrlichkeit gesehen » (*Joh.* 1, 14), und die erlöste Schöpfung wird sich in sein Reich erheben.

* * *

Die Ikonenmalerei hängt mit der allgemeinen Entwicklung der byzantinischen Malerei zusammen, die durch eine abwechselnde Bevorzugung mehr idealistischer und naturalistischer Stilmomente gekennzeichnet ist. Im allgemeinen ist die Grundeinstellung der Ikonik idealistisch-abstrakt; sie will das nur geistig Vorgestellte, die Idee, in konkreter Form bringen und in ihrer bildlichen Darstellung veranschaulichen. Um diesen Grundgedanken realisieren zu können, trennte sie sich bewusst von der antiken Malerei. Und diese Abwendung, besonders vom Portrait der Antike, bewirkte, dass bereits den ältesten Darstellungen der Ikonenkunst eine idealistische Kompositionsweise eigen ist. Das ist wichtig hervorzuheben; denn das Ideelle, Geistige ist nicht die Frucht einer organischen Entwicklung im Zusammenklang der Zeitepochen, sondern ist *u r s p r ü n g l i c h*, ist von Anfang an die typisch ikonale Atmosphäre.

Aber bereits in der makedonischen Renaissance, die sich wieder den Formalprinzipien der Antike mehr näherte, wurde in den Ikonenkompositionen eine naturalistischere Ausdrucksform angewendet: Die Darstellungen gewinnen an Lebendigkeit, freieren Entwurf und an fast an's Weichliche anknüpfenden Detailausführungen. Ganz deutlich ist das an der Ikone des heiligen Johannes des Täuflers aus Kiew zu sehen (vgl. Abb. 9).

Mit dem Zeitalter der Komnenendynastie wendet sich die Malerei wieder einer streng hieratischen Stilistik zu. Sie ist abstrakt-transzendente Ausdruckskunst. Die Darstellungen der Nea Moni auf Chios, in Hosios Lukas oder Daphni, oder auch die Ikone des heiligen Gregor Thaumaturgos sind ein beredtes Zeugnis dafür (vgl. Abb. 7).

In der Paläologenrenaissance kommt ein gemäßigter « Naturalismus » wiederum auf, der zwar eine nicht völlige Abwendung vom rein hieratischen Stil bedeutet, aber doch die Formalgesetze der Ikonenmalerei durch Belebung oder naturalistischere Wiedergabe wesentlich ändert. Ein Beispiel dafür ist die Ikone der Verklärung Christi (vgl. Abb. 2).

Damit ist aber auch schon die Überleitung zur letzten Phase, dem spätbyzantinischen Stil geschaffen, den ein immer stärkeres Entfernen

vom Hieratischen des Komnenenzeitalters charakterisiert und der wesentliche Züge abendländischer Kompositionsweise trägt. Es sei nur auf die Fresken der Peripleptos in Mistra oder auf die Ikone des heiligen Johannes Klimakus hingewiesen (vgl. Abb. 14).

Die konstante Grundhaltung, das « Ikonale » der östlichen Malerei, bleibt aber trotz aller Veränderungen in der Auffassung der einzelnen Stilepochen beibehalten.

Auch der formale Aufbau des byzantinischen Bildes ist eigenen Stilgesetzen unterworfen, die sich wesentlich von denen der abendländischen Malerei unterscheiden. Aus der fast ausschliesslichen Konzentration auf die übernatürlichen Wahrheiten ergibt sich, dass die sinnlich wahrnehmbare Welt eine untergeordnete Rolle in der Komposition spielt. Die Darstellungen sind über alles Irdische erhaben, was durch symmetrische Gestaltung des Aufbaues und durch Hervorhebung des Typischen in betonenden Proportionsverhältnissen und Linien-Komposition geschieht. Der Bildaufbau unterliegt einer strengen inneren Gesetzmässigkeit; das Verhältnis von Figur und Bildfläche ist nie willkürlich, sondern besteht in streng symmetrischer Gliederung.

Die Ikonenmalerei wird im allgemeinen als Flächenkunst bezeichnet. Das bedeutet Leugnung plastisch-naturalistischer Raumgesetze, indem der Hintergrund als neutrale, abstrakte Fläche erscheint, die höchstens durch die Buchstaben eines Monogramms, einer Inschrift oder durch Heiligenmedaillons unterbrochen wird. Diese bewusste Flächigkeit entspricht den abstrakten Gesetzen des Bildaufbaues. Wenn sich auch infolge der Beeinflussung abendländischer, « Trecento »-Malerei eine neue Auffassung der Raumgestaltung entwickelt, nämlich die Heranziehung von Landschaft und Architektur in die Ikone, so wird dennoch das Raumproblem nicht im gleichen Sinne gelöst, wie es der abendländischen, mittelalterlichen Kunst eigen ist. Man kann sogar sagen dass der abstrakt, neutrale Charakter der Ikone durch Einbeziehung architektonischer und landschaftlicher Momente unterstützt wird. Es ist also bei der Ikonenmalerei das Verhältnis von Raum und Fläche nach den Gesetzen eines strengen Idealismus zu fassen.

Das Heiligenbild « dient ausschliesslich der Schau in eine jenseitige Welt und der Versinnlichung ihrer geistigen Mächte in gesteigerter menschlicher Erscheinung ». ⁸ Vergeistigung und übernatürliche Schönheit der Ikonen führen ins Reich der ewigen Idee, in die transzendenten

⁸ WULFF O.-ALPATOFF M., *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau b/Dresden, 1925, p. 3.

Lehren des Platonismus. Sie sind Zeugnis einer unvergänglichen Welt, die sie der Zeit vermitteln wollen. Sie sind Medium des Göttlichen; sie weisen als E k t y p u s des geistigen Urbildes auf den P r o t o t y p u s, auf Gott hin. Die Ikonen sind die « sinnlichen Vermittlerinnen zum Aufschwung des Geistes ».⁹ Das Urbild ist aber die ἰδέα τῶν ἰδεῶν Platons.

Wenn sich auch keine historische Verbindung zwischen platonischer Idee und Ikonenmalerei aufzeigen lässt, — es findet sich in den Schriften der Patristik oder des frühen Mittelalters kein direkter Beweis — so ist trotzdem jede philosophische Spekulation über Ikonik platonisch, denn hier ist entscheidend der griechisch-platonische Idealismus der östlichen Kunst, der platonische Geist des byzantinischen Heiligenbildes.

* * *

Für diese geistigen Voraussetzungen der Ikonenmalerei haben die Kontroversen des Ikonoklastenstreites im 8. und 9. Jahrhundert eine ausschlaggebende Bedeutung. Die ersten Spuren des Bilderstreites gehen in das 4. Jahrhundert zurück. Lange Zeit waren Kirchenväter (besonders Epiphanius) und Synodalbestimmungen gegen jede bildliche Darstellung Christi. Jeder Versuch, ein Bild des Herrn anzufertigen, wurde als Entehrung der Heiligkeit Gottes aufgefasst und daher strengstens verwiesen. Man kam sogar so weit, dass man überhaupt eine bildliche Ausschmückung des Gotteshauses untersagen wollte, da man fürchtete, es würde lediglich das Bild, die bloße Materie angebetet und nicht das Dargestellte an sich, nämlich Gott in seinen Heiligen. So heisst es im 36. Kanon der Provinzialsynode von Elvira: « Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur ».¹⁰ Dabei beriefen sie sich auf die Worte des Apostels Paulus: « Et si cognovimus secundum carnem Christum, sed nunc iam non novimus », und wenn wir früher Christus dem Fleische nach gekannt haben, so kennen wir ihn jetzt nicht mehr so (*II Cor.* 5, 16).

Aber bald kommt schon die andere Auffassung wieder: « Bilder sind die Bücher derjenigen, die der Schrift unkundig sind », sagt Johannes Damascenus.¹¹

Im 8. Jahrhundert bricht der Ikonoklastenstreit offen aus. Es geht

⁹ THEOD. STUDITA, *Epist.*, II, 211 (MG, 99 [Garnier], 1640 A).

¹⁰ MANSI, *Sacrorum conciliorum... collectio*, II, 11.

¹¹ *Pro sacris imaginibus*, or. 1, 17 und or. 2, 10 (MG, 94, 1248 und 1293 C).

um die Fragen, ob es möglich sei, Christus in seinen beiden Naturen (göttlich und menschlich) abzubilden. Eine erneute Auseinandersetzung mit den extremen Häresien, dem Monophysitismus mit seiner Überbetonung der göttlichen Natur und dem Nestorianismus mit seiner Annahme einer nur menschlichen Natur Christi, trug zur Verwirrung der Fragen noch bei. Die Theorie der Ikonoklasten, die das wahre Bild Christi nur in der Eucharistie sahen, stützt sich auf die monophysitische falsche Auffassung der Inkarnation der zweiten trinitarischen Person. Dabei beriefen sie sich ausserdem auf das Bilderverbot des alten Testaments (*Deut.* 4, 14-19; *Ex.* 34, 17; *Ier.* 10; *Ps.* 97, 7; und besonders *Ex.* 20, 4 und *Act. Ap.* 17, 29). Auch einige Väter werden angeführt¹² und zuletzt die Behauptung aufgestellt, dass das Bild dem Dogma von der Person Christi und der göttlichen Natur widerspräche: Christus hätte keine individuellen Züge aufgewiesen, und er sei in seiner irdischen Gestalt schlechthin der καθόλου άνθρωπος gewesen.

Die Theorie der Bilderfreunde stützt sich ebenfalls auf Schriftbeweise. Besonders *Ex.* 25, 40 gilt als Hauptbeweisstelle: Gott ordnet Moses an: «*Fac secundum exemplum quod... tibi monstratum est*». Die Bilderapologie eines Johannes Damascenus und Theodor Studita kreist um den Gedanken: Christus als imago Dei¹³ gibt durch seine Inkarnation Berechtigung zur bildlichen Darstellung.¹⁴ Ausserdem beriefen sie sich auf die sogenannten «*Acheiropoietia*», die «*authentischen*» Christusbilder und die von den Aposteln und Kirchenvätern überlieferten Bilder. So berichtet z. B. Theodor Studita vom Apostel Lukas: «*Petrus sagt: Bringe herbei das Bild unseres Herrn Jesu Christi und zeichne ihn auf die Wand, damit die Leute sehen, welche Gestalt der Sohn Gottes angenommen hat...*».¹⁵

Über ein Jahrhundert gingen die Streitigkeiten zwischen den bilderfeindlichen und bilderfreundlichen Kaisern hin und her, wobei der Kampf seinen kirchlich-dogmatischen Charakter langsam mit einem politischen zu vertauschen begann. Bereits Kaiser Leo III (717-741) verbot 726 die Verehrung der Bilder durch Proskynese und forderte 730

¹² MANSI, *Sacrorum conciliorum... collectio*, XIII, 168-169: dort tadelt der Apostel Johannes einen Schüler, der sein Portrait angefertigt hat: «*Ich sehe, dass Du nach heidnischer Art lebst*» (dies war die Hauptbelegstelle der konstantinopolitanischen Synode von 754); 297: Epiphanius von Salamis; 301: Amphilocheus von Iconium.

¹³ IOH. DAMASC., *Pro sacris imaginibus*, or. 2, 15; 3, 16, 18 u. 26 (*MG*, 94, 1302, 1337, 1340 u. 1345 C).

¹⁴ *Loc. cit.*, or. 1, 21 (*MG*, 94, 1252); vgl. Anm. 4.

¹⁵ THEOD. STUDITA, *Epist.*, II, 199 (*MG*, 99 [Garnier], 1605 B).

das Entfernen der Bilder aus den Kirchen. Diese Bestimmung erweckte tiefste Empörung im Volke und fand ihre erste, leider zwecklose Reaktion in der 732 von Papst Gregor III gehaltenen Synode. Aber Kaiser Konstantin V. Kopronymus verschärfte die bilderfeindlichen Bestimmungen bereits 754 auf der Synode von Konstantinopel und forderte gewaltsame Massnahmen zur Durchführung seiner bilderstürmerischen und zugleich politischen Machtinteressen. Das starke Sympathisieren des Kaisers mit den monophysitischen kleinasiatischen Provinzen hatte zur Folge, dass er die kleinasiatischen bilderstürmenden Bewegungen gegen die in den Mittelmeergebieten vertretene Orthodoxie unterstützte.

Durch die bedeutende Tatkraft der Kaiserin Irene wurde eine gemilderte Richtung erreicht; es kam zur Duldung und schliesslichen Sanktionierung des Bilderstreites auf dem 7. nicänischen Konzil (787).

Doch unter Leo V. dem Armenier (813-820) verschärfen sich wiederum die bilderfeindlichen Absichten, die erst 842 durch das Eingreifen der Kaiserin Theodora ihren endgiltigen Abschluss fanden.

Die Bestimmungen des Konzils von Nicäa sind die geistigen Voraussetzungen der östlichen Heiligenbildmalerei. Sie sind das Ergebnis eines jahrzehntelangen Kampfes um eine systematische Aufzeigung des ideellen und theologischen Inhaltes des ostkirchlichen Bildes, und sie bilden die Voraussetzung für die spätere gründliche Beschäftigung mit dem «Wesen» der heiligen Ikonen, für ihre mystische Deutung, für das Geheimnis ihrer Seelen. Ferner geht die Begründung der sich jetzt langsam herausbildenden «Ikonentypen» in ihrer streng umrissenen Darstellungsweise indirekt auf Nicäa zurück. Die Entscheidungen des Konzils bestimmten auch die «Art der Verehrung» des Bildes: Die Bildanwendung «wird im platonischen Sinne als Erinnerung und Sehnsucht nach den Urbildern (ἡ τῶν πρωτοτύπων μνήμη καὶ ἐπιπόθησις) aufgefasst; die ihnen erwiesene Ehre geht auf das Urbild über, so dass, wer das Bild kniefällig verehrt, in ihm kniefällig die Person des Dargestellten verehrt».¹⁶

Im Jahre 843 wurde zur Erinnerung das Fest der Orthodoxie auf den ersten Fastensonntag eingesetzt: ἡ κυριακὴ τῆς ὀρθοδοξίας.

* * *

Ikonenkunst ist Mönchskunst. Die Maler waren fast ausnahmslos Mönche; die meisten von ihnen sind ungenannt geblieben.

¹⁶ HEILER FR., *Urkirche und Ostkirche* (Die Kath. Kirche des Ostens und Westens, Bd. 1), München, 1937, p. 293.

Die Herstellung einer Ikone war eine sakrale Handlung, für die der Künstler sich durch Fasten und Gebet vorbereiten musste. «Dann gab man ihm geweihtes (Wasser) und heilige Reliquien, damit er, nachdem er beides den Farben beigemischt, die heiligen Ikonen malen sollte. Und er machte diese Ikonen nur an Sonnabenden, und an Sonntagen empfing er die Nahrung, und ... in grosser Stille vollzog sich das»,¹⁷ Er begann sein Werk mit der Bereitung der Holztafel, die aus mehreren Brettern bestand und gegen die Mitte zu so ausgetieft wurde, dass der breite Rand gleichzeitig den Rahmen bildete. Auf der Rückseite waren zwei Querleisten befestigt. Danach arbeitete er zunächst am Malgrund: Die Tafel wurde mit Leim überzogen und dann mit Lewkas, einer Mischung von feinem Gips und Alabasterpulver, bedeckt. Darauf übertrug er mittels einer Schablone die Zeichnung nach einem der Vorbilder der Podliniki, der sogenannten «Malerbücher».¹⁸

Beim Ikonenmalen war das Hauptgewicht auf die Ausführung des Gesichtes gelegt, das immer der Meister selber malte, während seine Schüler oder Gehilfen die übrigen Teile (Staffage) ausführten. Das fertige Bild wurde mit einer Firnissschicht aus Leinöl bestrichen und in die prächtige Silberblechhülle (Risa) eingeschlagen, die oft mit Edelsteinen und Filigranarbeit prunkvoll ausgeschmückt war. Dann erhielt die Ikone vom Priester eine eigene Weihe.

* * *

Die Wesensbestimmung der heiligen Ikonen ist dauernd bei Gott zu sein; ihr Auftrag ist es, den gläubigen Beter in die Tiefen der Gottheit, in das Geheimnis der heiligsten Dreifaltigkeit hineinzuführen. Gott wollte, dass die Geschöpfe an seiner unaussprechlichen Fülle und Weisheit teilnehmen. Er wollte sich nach aussen hin mitteilen und sandte seinen Sohn und das heilige Pneuma. In den heiligen Ikonen sieht die Ostkirche einen Niederschlag des innergöttlichen Geheimnisses. Das aus Liebe Unsichtbare, die letzte Hingabe Gottes findet in ihnen realen Ausdruck. Wie in der heiligsten Person Jesu Christi sich das Göttliche in das Menschliche übertragen hat und das Geschöpf durch das Mensch-

¹⁷ TRUBETZKOY E. N., *Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei*, herausg. von Arseniew A., Paderborn, 1927, p. XI.

¹⁸ In Malerbuch des Klosters von Sija (Archangelsk) ist der vollständige «Lizevoï Podlinnik» des Mönches Nikodemus von Sija (17. Jhd.) zu sehen. Vgl. POKROVSKIĪ N. V., *Sijskii ikonopisnyĭ Podlinnik*, S. Petersburg, 1895-1898.

liche zur Anteilnahme an der Gottheit des Herrn gelangt, so überträgt sich auch das göttliche Prinzip, der Prototypus, in die Materie des östlichen Heiligenbildes und führt zur Anschauung des absolut Heiligen. Die Ikone ist Symbol einer einzigen Theophanie des Kyrios Christus: Gott ist Mensch geworden = incarnatio, damit der Mensch zu Gott aufsteigen kann = deificatio. Und sie ist zugleich Erfüllung und Unterpand der Vergöttlichung des Menschen durch das in ihr wirksame Licht und Leben, das heilige Pneuma. So sind die Ikonen das Symbol einer Vorwegnahme des himmlischen Lebens durch die Mysterien der Kirche.

II

AUFSTIEG IN DIE SPHÄRE DES GÖTTLICHEN

Das byzantinische Heiligenbild ist in seiner Jenseitsbezogenheit und seiner Verklärungsmystik für den geistigen Aufstieg des Gläubigen der Ostkirche unentbehrlich, denn « durch körperliches Schauen dringen wir zu einer pneumatischen Erkenntnis ».¹⁹

Die heiligen Ikonen des Gotteshauses haben zum grössten Teil ihren Platz an der Ikonostasis, an der das Schiff vom Bema trennenden Bildwand. Die Ikonostasis der griechischen Kirche dürfte ihre vollständige Gestaltung in Russland um die Wende des 14. zum 15. Jh. gefunden haben. Sie wird von drei Türen durchbrochen: in der Mitte die Königs- oder Zarentür (ἡ βασιλική oder ὡραία πύλη), die nur von dem mit liturgischen Gewändern bekleideten Priester oder Diakon während der hl. Handlung durchschritten werden darf, und den zwei Seitentüren, der Diakon- und Parakonikontüre (ἡ νότιος πύλη und ἡ βόρεια).

Das Bildprogramm der Ikonostasis (siehe das Schema) nimmt seinen Ausgang von der immer mehr Mittelpunkt werdenden Auffassung der Deesis, die sich bereits in der Monumentalmalerei verbreitet hat. Die Entwicklung zum Mittelpunkt hin begründet sich in der wachsenden Idee der Fürbitte (Pokrov). Schon in der Kiewer Sophien-Kathedrale hat die Deesis eine zentrale Darstellung über der Apsis in der Tonne. Von dort reicht sie in die Zentralapsis der Kirche (Mikozskykathedrale

¹⁹ IOH. DAMASC., *Pro sacris imaginibus*, or. 3, 12 (MG, 94, 1336).

in Pskov) und in den internen Teil der Apsis (Neredica), wo sie den Ehrenplatz hinter dem Altar einnimmt. Den Kern der Bilderwand bildet die Deesisdarstellung, die durch Hinzufügen der Feste, der Ikonen Christi und der Muttergottes, neben deren Darstellung oder auch über der Königstür die Ikone der hl. Trinität tritt, sich zum klassischen Typus der Ikonostasis entwickelt. Die Engel und Heiligendarstellungen an den Seitentüren und seitlichen Partien und der oben abschliessenden Prophetenreihe vervollständigen das Programm.²⁰

Die Ikonostasis ist nicht das abschliessende Gitter vom Allerheiligsten, sondern in ihr zeigt sich der Ausdruck ostkirchlicher Ehrfurcht vor dem überwältigenden «mysterium tremendum». «Die Ikonostasis mit ihren Bildern ist ein lebendiges Symbol, dass die mitfeiernde Gemeinde Ikon der Heiligenschar droben in der Herrlichkeit ist».²¹ Die Bilderwand ist das feierliche Portal in das Reich der Verklärung, die Tür vom Reich der Finsternis in die Welt des göttlichen Lichtes.

In den Bildern ist eine tiefe Symbolik begründet. Aus ihnen leuchtet der gleiche Gedanke, wie aus dem Ausschmückungsprogramm des Kirchenraums: die fortdauernde Einheit mit dem verklärten Christus in der Schar seiner Heiligen und der erlösten Menschheit. Christus, als Mittelpunkt der himmlischen und irdischen Kirche, ist die Zentralfigur des Ikonenprogramms der Bilderwand. Zu ihm neigen sich die Gestalten der Heiligen als Vertreter der Menschheit, ihre Bitte konzentriert sich auf den thronenden und segnenden Pantokrator, dessen ruhige, feierliche Haltung nach oben weist, in das Reich der Übernatur. Trotz seiner Figur, die sich in den äusseren Körperformen in nichts von der Menschheit der anderen unterscheidet, ist der Gedanke des G ö t t l i c h e n in der Christusdarstellung derart dominierend, dass im Erfassen seiner Person bereits der Eintritt in das Reich der Übernatur gegeben ist. Im Vollzug dieses Aufstiegs ist der idealistisch-platonische Grundgedanke der Ikonostasis zu sehen: sie will Verbindung mit dem Übernatürlichen, Göttlichen, dem umfassenden Geheimnis der höchsten Idee herstellen. Dieser Aufstieg vollzieht sich nicht plötzlich, sondern geschieht in einem stufenweise sich aufgipfelnden Prozess, bis das Ziel der höchsten hieratischen Sphäre erreicht ist. Die Verbindung vom niedrigsten (kreatürlichen) Wesen bis zur höchsten (der *ἰδέα τῶν ἰδεῶν*) ist in einer treppenartigen Entwicklung gegeben, in der jedes

²⁰ Vgl. die Nogvoroeder Ikonostasis bei ALPATOV M.-BRUNOV N., *Geschichte der altrussischen Kunst*. Tafelband, Augsburg, 1932, Abb. 233.

²¹ CASPER JOS., *Weltverklärung im liturgischen Sinn der Ostkirche* (Ecclesia orans, Bd. 22), Freiburg i/Br., 1939, pp. 7 f.

Glied der Heiligenschar seine eigene Funktion hat : die dem kreatürlichen Fassungsvermögen am nächsten Stehenden, die Heiligen und Propheten, leiten den «Aufsteigenden» zu den rein geistigen Potenzen, den Engeln, und weiter zur Muttergottes, die als Vermittlerin zu dem segnenden, mit der Welt in Verbindung stehenden Christus führt. Und im Erfassen des σωτήρ und seines Erlösungsleidens geschieht auch schon der Übergang zum thronenden, die Welt richtenden Pantokrator, der Zentralfigur des Ikonostasenschemas, dessen Majestas — von den anbetenden Gestalten Marias, Johannes und den Heiligen umgeben — unmittelbar zum Höchsten hinleitet. Das Dekorationssystem der Monumentalmalerei in der Pantokrator-Anordnung verkörpert genau den gleichen Aufstiegsgedanken, wie das Bilderwandschema. Die stufenweise Aufgipfelung der Hierarchie ermöglicht Verbindung zwischen Gott und Mensch. Das heisst nichts anderes als Veranschaulichung der Art und Möglichkeit des platonischen Aufstiegs ins Reich der Idee. Es kommt also in der stufenweisen Anordnung reinsten Platonismus zum Ausdruck.

Um die Christusfigur der Deesis konzentrieren sich die Gegebenheiten der Glaubenswahrheiten. Die Darstellungen der Feste symbolisieren die Geschehnisse des neuen Testaments im Hinblick auf die Erlösungstat Christi. In Maria und Johannes dem Täufer findet die irdische Kirche und das Zeugnis des alten Bundes seinen Ausdruck. Die Christusikone und die der hl. Trinität weisen als Verkörperung der tiefsten Glaubensgeheimnisse auf das soteriologische Geschehen. In den Engeln lebt das dionysische System der himmlischen Hierarchie, die auf den verklärten Heiland hindeuten. Die Heiligen sind die irdischen Zeugen Christi. In allen Darstellungen ist der Gedanke an das Erlösungswerk wirksam lebendig, sie alle streben hinauf in das Reich der Verklärung. Nur in einer Darstellung — nach der Deesis der wichtigsten —, ist die Bewegung umgekehrt : in der Ikone des hl. Abendmahls über der Königstür soll durch die Herabkunft des Sohnes Gottes, durch das himmlische Manna, das Geschöpf zum Aufstieg vorbereitet werden. So erscheint die Ikone der Ikonostasis als Sinnbild der liturgischen Gemeinschaft, und ihre mystische Beziehung ist am besten in diesem Rahmen zu verstehen. Jedoch die Ikone verliert bei Verselbständigung zum Andachtsbilde, d. h. durch ihre Lösung aus der Bildwand, keineswegs ihre geistige Eingliederung in das Bildprogramm. Auch im Einzelbilde lebt die Beziehung zur Idee der Ikonostasis, zu ihrem idealistischen Emporstreben, zum Platonismus weiter.

A. Die Deesis-Ikone

Die Darstellung der Deesis — Christus inmitten der Muttergottes und Johannes — ist aus dem basilikalen Dekorationsschema mit seinem eschatologischen Programm erwachsen und vertritt den Zentralgedanken der Parusie Christi, der zur Schaffung dieses Ikonentypus führte, dessen hervorgehobener Platz oberhalb der Königstür der Ikonostasis ist.

Die sinaitische Deesis-Ikone aus Kiew (vgl. Abb. 1) stammt in ihrer Ausführung aus dem 14. Jh. Allen Deesisdarstellungen gemeinsam ist die fürbittende Haltung Marias und des Täufers, und der auf dem Omphalos, dem kaiserlichen byzantinischen Rundschemel, thronende Christus in seiner Funktion als Pantokrator, Weltrichter. Die rechte Hand Christi ist zur traditionellen Segensgebärde erhoben, die Linke trägt das Evangelienbuch. Die Figuren weisen überschlankte Proportionen auf, die durch Faltenbildung unterstützt werden. Während Christus nur frontal dargestellt ist, sind die beiden Seitenfiguren in Halbwendung gezeichnet und blicken auf ihn hin. In den Nimbus des Pantokrator sind die Kreuzbalken eingefügt, während sie bei den beiden anderen weggelassen sind.

Grundlegend für den künstlerisch-religiösen Charakter der *δέησις* ist die fürbittende Aufgabe, wobei Christus als *σωτήρ* gefasst wird. In der Gestalt der *θεωτόκος* figuriert die *n a c h* der Erlösung bestehende, in der des *πρόδρομος* die *v o r* derselben — ohne das geschichtliche Erlösungswerk — hoffende Menschheit. Beide weisen auf die Wiederkunft des Herrn hin und mildern durch ihre Fürbitte die Strenge des Gerichtes.

Gleichzeitig ist in den Figuren noch ein anderer Aspekt zu lesen: Die Theotokos klingt hier mit der Sophia zusammen, nicht der *ἀγία σοφία* schlechthin, sondern der menschlich höchsten Verkörperung der göttlichen Weisheit; Johannes Baptista stimmt mit dem Pneuma überein, nicht dem trinitarischen Pneumabegriff, sondern der Geistseele des vom Pneuma überschatteten Menschen; Christus erscheint hier in seiner Funktion als *λόγος ἐνσαρκωμένος*, als inkarniertes Verbum Dei. So findet sich in der Deesis eine Verkörperung der Begriffe Sophia, Pneuma und Logos, ein bewusster Hinweis auf das Mysterium des trinitarischen Lebens.

B. Die Ikonen der Feste

Die Darstellung der Feste des liturgischen Jahres ist im Aufbau der Ikonostasis ein bedeutendes Glied. Die griechische Kirche kennt 12 Haupt-Feste: Die Verkündigung, die Geburt Christi, Darstellung im Tempel, Taufe, Auferweckung des Lazarus, Verklärung, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Auferstehung, Anastasis, Pfingstfest, Marienod. Davon sollen hier nur drei Darstellungen herausgenommen werden, und zwar zwei vor der Passion, die den Wundercharakter tragen und die Göttlichkeit Christi betonen: Erweckung des Lazarus und Verklärung auf Tabor, und eine nach der Passion, für das byzantinische Denken charakteristische Szene: die Anastasis, Christi Abstieg in die Vorhölle, die etwa den abendländischen Auferstehungsbildern gleichzusetzen ist.

1. Die Auferweckung des Lazarus

Mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus, die sich auf *Joh. 11, 1-44*, stützt, ist der Errettungsgedanke durch die Auferstehungstatsache versinnbildlicht, woraus die häufige Ausführung dieses Themas, das zu den ältesten bildlich dargestellten Szenen des neuen Testaments gehört, zu verstehen ist.

Die Ikone der Auferweckung des Lazarus²² schliesst sich streng an das überlieferte Vorbild an. Christus weist mit der rechten Hand auf die mumienartig eingewickelte Gestalt des Lazarus, der in der Öffnung der Grabhöhle aufrecht steht. Zwei gebeugte Gestalten zu seinen Füßen halten die Grabplatte, vor dem Heiland knien die Schwestern in bittender Haltung. Rechts des Lazarus steht eine Knabenfigur, die im Begriff ist, ihn auszuwickeln. Neben Christus sind Jünger und eine Gruppe Hebräer, offenbar Freunde des Lazarus, gestellt. Den Hintergrund bilden zwei phantastische Bergklippen und die Häuser Bethaniens. Die Szene spielt sich also vor der Stadt in dem Teil der Felsgräber ab; es entspricht ja auch der orientalisches-ägyptischen Sitte, die Toten in Tüchern eingewickelt in den Felshöhlen vor der Stadt zu begraben.

²² Vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, p. 162, Abb. 68.

2. Die Verklärung auf Tabor

Die Ikone der Verklärung Christi (vgl. Abb. 2) zeigt eine lebhaft, freie Komposition in drei übereinandergelegten Partien :

a) die unterste in pyramidalförmigem Aufbau mit der Szene der erschreckten Apostel,

b) die oberste, ein Drittel des Bildes einnehmende Fläche mit dem verklärten Christus, Elias und Moses,

c) die mittlere umfasst die Bergregion, in die zwei Einzelszenen eingelassen sind ; die Gruppe der ansteigenden und herabsteigenden Apostel mit Christus.

a) In der unteren Partie sind die Apostel Petrus, Johannes und Jacobus, durch das göttliche Geschehen mit Schreck und Furcht erfüllt, fallend dargestellt. Indem die Fallbewegung des Petrus aufwärts geht und die beiden anderen jählings hinunterstürzen, ist ikonographisch eine Anlehnung an gleiche Darstellungen auf den Fresken von St. Paul und Dionysius gegeben.

b) Zu beiden Seiten des verklärten Christus erscheinen Moses und Elias, wie es in *Matth.* 17, 1-9, und *Luc.* 9, 32-36, heisst. Beide stehen auf der äussersten Zacke des Berges und weisen auf den schwebenden Erlöser hin. Christi weiss gekleidete Gestalt (das Gewand bedeutet hier die verklärte Materie : « Und seine Kleider wurden leuchtend, wie das Licht » [*Matth.* 17, 2]) ist von dem dreifachen Glorienschein, ein Symbol der Trinität, umgeben, dem dreifachen Leuchten der einen Gottheit, τὸ τριλαμπὸς τῆς μιᾶς Θεότητος, in der Ewigkeit, dem Sinnbild des Kreises, wie es Christophorus von Mytylera genannt hat. Dass Christus allein von der Glorie umgeben ist, die nicht auch Elias und Moses zugleich umfasst, geht mit auf die hesychastische Lehre des Gregor Palamas zurück, in der die Bedeutung des Taborlichtes zum Ausdruck kommt : « la lumière inaccessible, où Dieu habite, et qui le revêt comme d'un manteau... Le Christ, soleil de vérité et de justice, a voulu d'abord se montrer de près aux apôtres. Puis, brillant avec plus d'éclat, à cause de sa luminosité supérieure, il est devenu invisible à leurs yeux, comme le soleil qu'on regarde en face, étant entré dans un nuage lumineux ». ²³

²³ MILLET G., *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1916, p. 230 ; vgl. GREG. PALAMAS, *Homiliae*, 35 (MG, 151, 441-444).

c) Die beiden Nebenszenen sind eine Erfindung des 14. Jh. Vorbild für den Typus der Ikone ist die Miniatur des Tetraevangeliums von Iviron, n. 5.²⁴

3. Die Anastasis

Die Vorstellung des Abstiegs Christi in die Vorhölle, um die Seelen der Gerechten zu befreien, stützt sich auf *I Pet.* 3, 19-20 und *Eph.* 4, 9, und wird bereichert durch Zurückgehen auf das apokryphe Evangelium des Nikodemus.

Trotz des an sich bewegten Vorganges ist der Ikone der Höllenfahrt Christi²⁵ nicht die feierliche Ruhe eines «Andachtsbildes» genommen. Dargestellt ist in der Mitte Christus in der Aureole, was hier noch gegenüber der Ikone der Verklärung (vgl. Abb. 2) eine weitere Bedeutung hat: Indem Christus als zweite trinitarische Person wesenhaft Gott ist, erlöst der dreieinige Gott in seiner zweiten Funktion die in der Vorhölle auf ihn Wartenden. Diese so tiefgehende Auffassung beweist eine tiefe Ergriffenheit von der Grösse des trinitarischen Geheimnisses. Die mehr schwebende, wie stehende Figur des Heilands ist in ein lichtiges, ätherisches Gewand gekleidet, das fast jeder Stofflichkeit entbehrt. Er richtet sich in Halbwendung zu dem knieenden Adam, den er emporzieht. Unmittelbar vor ihm öffnet sich eine Spalte, der Eingang zur Hölle, aus der die gebrochenen Balken des Golgotha-Kreuzes hervorragen.

Der Platonismus der Festdarstellungen ist aus dem Gesamtbild der Ikonostasis heraus zu verstehen. «Platonisch» in einem hervortretenden Sinn ist jeweils die Gestalt Christi durch die charakterisierende Lichtmystik, wie es gerade in der Darstellung der Verklärung auf Tabor oder der Anastasis wie in vielen anderen Bildern, zu Ausdruck kommt.

C. Die Christus-Ikone

Die Ikonostasis kennt zwei hauptsächlich zu unterscheidende Christusdarstellungstypen: Den Pantokrator und den segnenden Christus. Die von diesen beiden wesentlichen Typen abgeleiteten Formen der Christusdarstellung können der Einfachheit und Klarheit halber der Darstellung hier nicht berücksichtigt werden. Es soll hier nur ein

²⁴ Berlin, Staatsbibliothek, lat. 467 (früher theol. qu. 66).

²⁵ Vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, p. 179, Abb. 78.

Typus herausgenommen werden, der zur Charakterisierung des « Christusgedankens » der Bilderwand ausreicht.

1. Das Pantokrator-Bildnis

Im Ritus der Ikonenweihe für ein Bild Christi ist eine besondere Betonung auf den nicht menschlichen Charakter derselben gelegt, « jenes heilige, nicht mit Händen gemachte Bild, durch die Berührung des allheiligen und allreinen göttlichen Antlitzes deines einziggezeugten Sohnes, damit durch sie dieselben Kräfte und Wunder gewirkt werden mögen ». ²⁶ Die Übernatur der Christusikone ist also bedingt durch Berührung derselben mittels des Originals.

Der Pantokratorotypus hat sich aus dem eigentlichen Christusportrait entwickelt, die erste Spur zum Pantokrator findet sich schon im Kamulianabilde, ²⁷ und zwar aus dem sogenannten « bärtigen Typus », meist sitzend, mit dichten und dunklen Haaren und strengen, fast herben Gesichtszügen. Die älteste dieser Darstellungen ist eine ägyptische Keramik-Tafel aus dem Jahre 329.

Eine Darstellung des Christus als unbärtiger, hellenistisch-schöner Jüngling ist z. B. auf einem Holzkästchen erhalten. Sie tritt nur in den frühesten Jahrhunderten auf. ²⁸

Die Ikone des Pantokrator aus der Kirche des Preobraženskij-Friedhofs in Moskau (vgl. Abb. 3) stammt aus dem 15. Jh. und gehört einer nordrussischen Schule an. In der linken Hand hält er das aufgeschlagene Evangelienbuch, die Rechte ist leicht zu einer Segensgebärde erhoben. Der Kopf ist von einem Nimbus umgeben, dessen kreuzförmige Balken die Inschrift $\delta \omega \nu$ tragen.

Im Typus des Pantokrator ist das Motiv der Weltherrschaft des segnenden und richtenden Gottessohnes dargestellt, sein ständiges in der Welt und in ihr Gegenwärtig-Sein und seine soteriologische Funktion. Die Vorstellung des Pantokrators baut notwendigerweise auf der Inkarnation auf, was durch diesseitig-irdische Gestaltung gegeben ist. Jedoch die Wirksamkeit im Kosmos, das merkbare Eingreifen in das

²⁶ MALTZEW A., *Bitt-, Dank- und Weihgottesdienste der Orthodox-Katholische Kirche des Morgenlandes*, Berlin, 1897, pp. 1032-1033.

²⁷ VON DOBSCHÜTZ E., *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Texte und Untersuchungen, XVIII), Leipzig, 1899, p. 50.

²⁸ Das Kästchen, dessen Deckel in der Farbschicht teilweise abgeblättert ist, stammt aus Achmin. Der Christustypus weist, nach der Annahme Wulff-Alpatoff, nach Alexandria. Die Inschrift lässt sie als $\text{C}\Omega\text{THP}$ lesen. Vgl. WULFF O., *Altchristliche und byzantinische Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Bd. I, Berlin, 1914, p. 310.

Weltgeschehen ist das Spezifische der Pantokrator-Auffassung, die Ähnlichkeit zu dem Begriff der platonischen Weltseele aufweist. Die Weltseele hat eine verwandte Funktion wie der christliche Pantokrator: Vermittlungsglied zwischen Menschheit und Idee, bezw. Gott, zu sein. Beide sind aus der Gottheit hervorgehend und nach aussen geschickt und haben die gleiche Wirkungssphäre. Aber beim Pantokrator tritt das christlich-soteriologische Moment wesentlich hinzu und entfaltet die Vorstellung der Weltseele durch die Tatsache der Inkarnation. Die geistig-ideelle Grundhaltung in der Ikone des Pantokrator ist also, dass der Begriff der Weltseele christlich idealisiert veranschaulicht worden ist.

2. Der Psychokrator

Geistig nahe verwandt dem Pantokrator ist der Psychokrator-Typus, eine häufig in Griechenland vorkommende Darstellung, die besonders das soteriologische Moment betont, wie z. B. die Ikone aus der Clemenskirche in Ochrida²⁹ aus dem 15. Jh. Der künstlerische Wert dieses Bildes ist nicht sehr hoch zu setzen: es verwundern stark menschliche Züge des Gesichtes; die weit geöffneten Augen der gewöhnlichen Darstellungen sind hier durch kleine ersetzt und der leuchtende, jenseitsbezogene Gesichtsausdruck ist ganz zu vermissen.

Hier interessiert weniger die Einzelikone wie der Repräsentant des bestimmten Ikonentypus in seiner hervorgehobenen Bedeutung als σωτήρ, der hier lediglich dieses, bereits im Pantokrator-Bilde aufgezeigte Charakteristicum verdeutlicht.

Bei dem Typus der Christus-Ikone ergibt sich eine geistig-platonische Grundhaltung: die Ideenwelt in ihrer sichtbaren Erscheinung, — das Ewige ausgedrückt in irdischer Form, — die hypostatische Union der Zweiheit: die Ikone als Idee und Kunstwerk. Aufgabe der Christusikone ist nicht sinnliche Schönheit, sondern Schönheit der ontologischen

²⁹ Siehe Abb. 408, bei DIEHL, CH., *Manuel d'art byzantin*, Bd. 2, Paris, 1926², p. 820 (93-68). Übermalungen. Das Bild gehört mit der Ikone der Muttergottes der gleichen Ikonostasis an. Vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonmalerei*, pp. 140-141; KONDAKOV N. P., *Makedonija. Arxeologičeskoe putešestvie*, S. Petersburg, 1909, pp. 251 ff. Regelmässigkeit der Haar- und Bartbildung und das aus Mantel und Chiton bestehende Gewand lassen fast jede graphische Abgrenzung vermissen, sind aber trotz ihrer weichen Linienführung in das 15. Jh. zu setzen. Nach Wulff-Alpatoff ist der monographische Typus in der Ikone in Petrograd (1363) und in der Wandmalerei der Metropolis von Mistra (MILLET G., *Monuments byzantins de Mistra* (Monuments de l'art byzantin, Bd. 2), Paris, 1910, Pl. 65/1) als Christus der Erbarmer wiederzufinden. Gegen eine Datierung in das 15. Jh. lässt sich nichts einwenden. Die Darstellung trägt alle Charakteristica dieses Zeitabschnittes.

Wahrheit, die möglichst genaue Darstellung der Person Christi bedeutet, zu repräsentieren, und den vereinigten « Gott und Mensch », einmal mehr das Göttliche, Ewige, Übernatürliche, einmal das Menschliche, Historische, Diesseitsbezogene zu betonen : es ist eine Synthese platonischen Erkenntnisstrebens (ἐρεος) und offenbarungsgeschichtlicher Tatsache (Inkarnation). Die künstlerische Gestaltung steht ganz im Dienste der Idee, die geistige Grundhaltung ist platonisches Christentum, — die Ikone der Person Christi trägt in sich die Synthese von den Ergebnissen philosophischen Erkenntnisstrebens und Offenbarungslehre.

D. Die Ikone der Muttergottes

In der byzantinischen Kunst sind 2 hauptsächliche Darstellungstypen der Muttergottes zu unterscheiden : die sitzende Muttergottes, die sogenannte Hodigitria und Nikopeia und die Muttergottes-Orante mit ihrer Weiterbildung zur Blacherniotissa und Platytera. (Der Name Platytera ist aus der Lobpreisung Mariae genommen : « Er hat dein Inneres umfangreicher gemacht als die Himmel », *πλάτυτέραν τῶν οὐρανῶν*).

Maria als Orante kommt besonders oft in der Monumentalmalerei vor und erscheint seltener als Ikone gegenüber der sehr beliebten Darstellung der sitzenden Himmelskönigin.

Die Auffassung der Ostkirche von der Muttergottes steht in bedeutendem Unterschied zu den römisch-katholischen Madonnenbildern. Die Darstellung der Gottesgebälerin wird ganz vom Pneumatischen beherrscht ; niemals diente dem Malermönch eine irdische Frau mit ihrem spielenden Kind als Vorbild. Maria ist einzig Gefäß des heiligen Geistes ; sie steht ganz im verklärten Lichte transzendenter Schau ; sie ist die gewaltige Gnadenvermittlerin und Miterlöserin, die unendlich heilige Gottesmutter des auferstandenen Herrn. Die Ostkirche singt von ihr : « Würdig ist es in Wahrheit, dich selig zu preisen, die Gottesgebälerin, die allzeit hochselige und ganz unbefleckte, die Mutter unseres Gottes. Die du ehrwürdiger bist als die Cherubim und unvergleichlich herrlicher als die Seraphim, die du unversehrt das Wort Gottes geboren hast, ja dich, die du wahrhaft Gottesgebälerin bist, dich preisen wir hoch » (Megalynarion der Gottesgebälerin).

Die Hodigitria

Ein frühes Beispiel dieses Typus, wo das Kind an der linken Seite der Mutter erscheint, ist in einem Bruchstück eines sog. Historienbildes

aus Kiew überliefert.³⁰ Die Muttergottes ist in leichter Rechtsdrehung gegeben, welche Haltung noch durch die ausgestreckte Rechte des Kindes und das Schauen beider in die gleiche Richtung verdeutlicht wird. Im Hintergrund sind noch die Spuren eines Thronsessels zu erkennen (vgl. den schmalen Streifen am rechten Rande, der bis in Augenhöhe des Kindes emporführt). Maria trägt das traditionelle Maphorium (Kopfschleier), mit einem goldenen Kreuz über der Stirn verziert. Die lebhaften Augen sind auf den Beschauer gerichtet. Durch das seitlich einfallende Licht ist eine Frische und Natürlichkeit des Gesichtsausdrucks erreicht.

Das künstlerisch wertvollste Marienbild der östlichen Kunst ist die Vladimirkaja (vgl. Abb. 4). In den tiefen verinnerlichten Zügen der Panagia ist zugleich «eine schwingende, sanfte Linie demutvollen

³⁰ Kiew, Museum der geistl. Akademie, 36-21. Enkaustische Technik. Der Rahmen ist an den oberen Ecken abgeschnitten. Vgl. SCHWEINFURTH PH., *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag, 1930, p. 221; PETROV N., *Album dostoprimečatelnoŝei cerkovno-archeologičeskago muzeja pri Kievskoj Duxovnoj Akademii*, Kiew, 1902, pp. 8 f.; KONDAKOV N. P., *Ikonografija Bogomateri*, Bd. I, S. Petersburg, 1914, p. 159 (farbige Wiedergabe aus Tafel III), und *Pamjatniki xristianskago iskusstva na Aŝoně*, S. Petersburg, 1902, p. 126; WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, pp. 30 ff. und 259 Anm. Es kommen für die Datierung zwei Perioden in Frage: a) die Zeit vom Konzil von Ephesus bis zu Justinian (vgl. KONDAKOV, *loc. cit.*), und b) das Zeitalter der makedon. Ren. des 9. Jh.

a) Ein Vergleich mit den Mosaiken der Gottesmutter aus S. Maria Magg. (KONDAKOV, *Ikonografija*, Bd. I, p. 118, Abb. 84) zeigt trotz verschiedener Übereinstimmungen (z. B. voller Gesichtstypus, Schatten unter dem Kinn, geöffnete Pupillen, etc.) zahlreiche Unterschiede: Behandlung des Mundes und der Nase ist völlig entgegengesetzt. Die Mosaikdarstellung ist feierlich-hieratisch; die Ikone läßt stark illusionistisch-naturalistische Züge zur Geltung kommen. Der Haarschmuck des Mosaiks tritt dem Maphorium der Ikone gegenüber. Dasselbe ist bei den Figuren der Wiener Genesis zu erkennen (VON HARTEL W. - WICKHOFF Fr., *Die Wiener Genesis*, Wien 1895, p. 156, Pl. XXXI, = fol. XVI, 31), wo gänzlich andere Prinzipien bestimmend sind. Diese starken Unterschiede beweisen, dass eine Datierung ins 5. Jh. unwahrscheinlich ist.

b) Stark antike Züge, die an enkaustische Mumienportraits erinnern, machen sich bis ins 11. Jh. geltend, z. B. die Darstellung des Kopfes der Thekla in der Kathedrale von Černigov (AINALOV, *Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit*, Berlin, 1932, Taf. XIV), und in dem Freskorest der Kirche Desjatinnaja in Kiew (SŝVČEV N. P. in *Seminarium Kondakovianum*, 2 [1928], p. 90). Sehr starke Übereinstimmung zeigt die Ikone mit dem Mosaik des 9. Jh. aus Demetrius in Saloniki. Die Muttergottes ist sitzend dargestellt, die Rechte fasst in weitem Bogen das auf dem linken Arm sich befindende Kind. Der von einem breiten Nimbus umgebene Kopf ist durch ein gleichgeformtes Maphorium gekennzeichnet und ebenfalls nach rechts gedreht; zwischen Mutter und Kind ist auch hier kein Verhältnis. Leider ist die Abbildung zu schlecht um Einzelheiten der unteren Partien zu erkennen. Die Formal- wie thematische Komposition in ihrem, mit der Ikone so stark übereinstimmenden Aufbau, zwingt zu der Folgerung, beide Darstellungen in Verbindung zu bringen, was durch stilistisch bedeutende Ähnlichkeit noch unterstrichen wird: dadurch gewinnt die Annahme einer Datierung ins 9. Jh. stärkste Wahrscheinlichkeit.

Mitleids und geistlicher Empfänglichkeit enthalten».³¹ Hier gelten die Worte des apostolischen Zeugnisses: «Ex hoc beatam me dicent omnes generationes; quia fecit mihi magna qui potens est» (*Luc.* 1, 48).

Die heutige Byzantologie schreibt die Vladimirskaja verschiedenen Entstehungsperioden zu: Alpatoff-Lazareff^{31a} versucht auf Grund einer chronologischen Untersuchung über das Eleusa-Motiv die Ikone in die Komnenenepoche zu datieren. Ainalov^{31b} spricht von einer Kopie aus dem 13. Jh. Andere Forschungsergebnisse weisen italo-griechische Wesensmerkmale auf und kommen mit ihrer Beweisführung in das 14. Jh.

Da es sich bei der Vladimirskaja um ein Kunstwerk von ausserordentlich hohem Wert handelt, und die Charakteristika der malerischen Behandlung auch für die ganze byzantinische Ikonenmalerei gültig sind, sei eine etwas weiter ausführende Beschreibung der Ikone an dieser Stelle gestattet.

Die Gesichter Marias und des Kindes sind in verschiedener Tonalität gehalten, die den Altersunterschied beider charakterisiert. Der Blick der Augen ist auf den Beschauer gerichtet, ihr Ausdruck ist Weltfremdheit. Wenn sie auch noch von lebendiger Wärme und Wirklichkeitsbezogenheit sprechen, so sind schon in ihrer religiösen Tiefe expressionistische Wesensmerkmale zu erkennen; weit auffallender ist die expressionistische Behandlung der Nase und des Mundes. Der scharfe, unnatürlich lange, gleichbleibend breite Nasenrücken und überaus schmale, fast gekniffene Mund lenken vom Konkreten ab und unterstreichen den Ausdruck der Vergeistigung. Die unnaturalistischen Proportionen von Nase und Mund, dazu die verletzend scharfe Linienführung der Brauen in ihrer reliefartigen Augenfälligkeit entstofflichen den Ausdruck des Gesichtes. Nicht das natürliche Knochengerüst und das Spiel der Muskeln wird vom Künstler betont, sondern Hervorhebung im antinaturalistischen Sinn jener Konturen, die Darstellungspartien zum Ausdruck übernatürlichen Seins zu bilden vermögen, ist seine Aufgabe.

Von nicht geringer Bedeutung sind die Lichtreflexe auf dem Gesicht der Theotokos. Der spätantike Illusionismus verwendete Lichtkegel als betonendes Ausdrucksmittel körperlich bedingter Aktionen. Der Byzantinismus übernimmt den gleichen Gedanken, allerdings in umgewandelter Bedeutung und bringt ihn in Beziehung mit dem kontemplativ

³¹ ТЫЦАК JUL., *Die Liturgie als Quelle östlicher Frömmigkeit* (*Ecclesia orans*, Bd. 20), Freiburg i/Br., 1937, p. 134.

^{31a} In *Jahrbuch der preussische Kunstsammlungen*, 44 (1925), pp. 140 ff.

^{31b} Vgl. SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, p. 436.

erfassten Lichteleben der hesychastischen Athosmönche. Hier wird der Lichtreflex symbolisch, fast sakral gewertet. Die transzendente Idee spiegelt in anschaulicher Form das übernatürliche Geschehen. Vergeistigung durch Lichtmalerei ist ausschlaggebendes Prinzip. Die Flecken auf Kinn, Nasenrücken, über den Brauen und auf den Schläfen der Maria — sie gleichen der Umrahmung des menschlichen Antlitzes — zentralisieren das verstofflichte göttliche Sein in den Brennpunkt der Gesamtdarstellung. Jeder Pinselstrich modelliert den eschatologischen Gedanken.

Den malerischen Stil bestimmen zwei Komponenten: spätantik-hellenistischer Illusionismus und Andeutungen linear-graphischer Verarbeitung. Das malerische Element ist illusionistisch bedingt. In der Farbgebung macht sich eine ausgesprochene Abneigung zu scharfen Kontrastformen bemerkbar; dem gegenüber steht ein Ineinander gleitender Tönungen oder auch Anwendung trennender Schattenflächen (z. B. an den Partien, wo sich das Kind an die Wange der Mutter schmiegt). Die lineare Auffassung macht sich hier nur den Ansätzen nach bemerkbar, ist aber schon eindeutig ersichtlich (z. B. umrahmen feine schwarze Striche die Brauen, Lider und Nase und die Schatten unter den Augen bei der Theotokos).

Die Muttergottes erscheint aber auch in Halbwendung der Deesis-haltung (vgl. dazu Abb. 1), wo sie natürlich ohne Kind dargestellt ist. Vor allem kennzeichnen entweder gekreuzte Arme als Ausdruck der Demut und leicht erhobene Hände zur eigentlichen Orantengeste die Haltung der Fürbitte. In der weichen Anmut, den schlanken Händen mit den schlanken Fingern sind italienische Einflüsse zu sehen.

Maria in der religiös-platonischen Vorstellung der anatolischen Länder erscheint in den verschiedensten Funktionen. In erster Linie ist die Panagia Θεοτόκος, sie ist Μητέρα Θεοῦ. Als solche wird sie in der Liturgie gefeiert und erscheint in zahlreichen Bildern und Darstellungen. Ausser dieser, ihrer erhabendsten Funktion, kommen ihr noch symbolische Deutungen zu. Sie wird in ihrem purpurnen Leuchten mit dem Frührot der erlösten Welt verglichen, welchen Gedanken die Fastenliturgie (Montag, 1. Fastenwoche) ausführt: « Wie aus Fäden in Meerpurpur getaucht, ward das geistige Purpurgewand des Emanuel Fleisch, drinnen in seinem Schoss gewebt ». Maria ist auch Sitz der Weisheit: Die Heiligen « verehren in der Gottesmutter die Trägerin der Sophia, die sichtbare Erscheinung der Sophia (auf Erden) selber und fühlen, dass ihre eigene, geistige Beschaffenheit durch Sophia

bedingt ist». ³² Und das führt zu ihrer p n e u m a t i s c h e n Bedeutung, zu ihrer Aufgabe, in besonderer Weise Vermittlerin zwischen Gott und Mensch zu sein. Unter diesem Aspekt wird die Gestalt der Maria auch in den « platonischen Ideenkreis » des frühen Christentums hereingezogen.

Nach Plotin ist das Endziel des Menschen die Verähnlichung mit Gott. Da die Seele ihrem Wesen nach einer Höheren Welt angehört, ist ihr höchstes Ziel die Einswerdung mit dieser. Die platonische Idee weist auf die wahres Leben bedeutende übernatürliche Welt, in die der Mensch durch den Tod eintritt, da er mit Gott ein intimes Verhältnis eingehen will. Die *Θεοποίησις* ist schon für Platon möglich, da nach ihm das Unsterbliche des Menschen, der *νοῦς*, sich der Idee als aus identischen Prinzipien bestehend, vereinen kann. Falsch ist an seinem System, dass er die menschliche Seele ohne Verbindung mit der Materie existieren lässt, denn Menschsein bedeutet Zusammensetzung aus Leib und Seele, und insofern ist auch nur in dieser Dualität eine « Theopoesis » des Menschen möglich. Der Neuplatonismus ist sich des Gegensatzes von Gott (*νοῦς*) und Welt (*νοῦς* und Materie) bewusst, und versucht ihn durch Vermittlung bildende göttliche Kräfte auszugleichen. Die christliche Anschauung konzentriert diesen Gedanken auf ein Hypostase, den *λόγος σαρκικός*, dessen Inkarnation durch die Theotokos ermöglicht worden ist. Sie steht also in nächstmöglicher Beziehung zum Logos. Sie hat den menschlich höchsten Grad der Gottvereinigung erreicht; in ihr ist das Idealbild christlich-platonischen Strebens in erhabenster Weise verkörpert. Die künstlerische Gestaltung der Muttergottes-Ikone atmet diese platonische Grundhaltung; Maria ist für den Byzantiner stets durch ihre ontische Würde bestimmt, er sieht in ihr vor allem das übernatürliche, göttliche Moment verkörpert. Aber sie ist ihm gleichzeitig « Hodigitria »; er weiss, dass durch ihre Gebetshaltung auch ihm die *Θεοποίησις* möglich wird. Die bildliche Darstellung der Muttergottes verbindet beides, sie erscheint unendlich erhaben, feierlich; zugleich fürbittet sie immer, entweder mit ausgespannten Armen, um gewissermassen das Weltall zu umfassen, oder sie weist mit der Hand auf das göttliche Kind, dem sie ihre Bitte vorträgt. Gerade in dem östlichen Muttergottesbild ist platonisch-menschliches Streben und christlich übernatürliche Erfüllung dieser Sehnsucht zu einzigartiger Synthese geworden, die die Ikone durch reiche Farben dem Beschauer vermittelt.

³² KNIES R. - KOBILINSKI-ELLIS I., *Gedichte von Wladimir Solowjef*, Mainz, 1925, p. 93.

E. Die Ikone der hl. Trinität

Dreieinigkeitsikonen haben ihren Platz über der Königspforte der Ikonostasis. Die vorherrschende Darstellung derselben erfolgt in Anlehnung an die in der Ostkirche vertretene Vorstellung von der Offenbarung der Trinität in der Erscheinung der 3 Engel bei Abraham (Philoxenie), wie es im Ritus zur Segnung eines Bildes der Dreieinigkeit heisst: « Und wie das alte Testament uns von deiner [des dreifaltigen Gottes] Erscheinung unter der Gestalt der drei Engel, welche jenem ruhmreichen Erzvater Abraham geschah, erzählt... ».³³

Die Rublewsche Ikone des Troizkij-Klosters (vgl. Abb. 5) stellt die drei Engel dar, die um einen Tisch sitzend, in einer « sacra conversatione » begriffen sind. Die Figuren sind in einem Kreis, — Symbol und Ewigkeitsform der Trinität — eingezeichnet, in den sich die geneigten Rücken und gebogenen Beine der Randfiguren formschön einreihen. An Stelle der in den byzantinischen Ikonen strengen Linienkomposition tritt ein sanft schwingender Rhythmus, ein ideales « Kreis-schwingen », eine leichte, vollendete Harmonie und abgeklärte Schönheit.

Dargestellt ist die Szene vor einem Goldgrund, « der Sonnenfarbe », die auf das Zentrum des göttlichen Lebens hindeutet. « Gott allein, dessen Glanz heller als die Sonne ist, ist die Quelle des königlichen Lichtes », ihm kommt allein die Sonnenfarbe zu.³⁴

Andeutungen architektonisch-dekorativer Elemente, etwa des Gebäudes, dessen umgekehrte Perspektive und niedriges Portal an die Kaxrie-Džami erinnern,³⁵ oder der ausgebuchtete Ansatz einer Bergbildung, der Ähnlichkeit mit der Auferstehungsfreske von Volotovo aufweist, zeigen, dass in der Ikone byzantinische und russische Vorbilder wirksam sind. Das Bäumchen bringt einen symbolisch-realistischen Einschlag, indem es die immanent göttliche Kreisbewegung durch seine Neigung förmlich unterstützt. Stilverwandtschaft der Engel mit der Gottesmutter der Verkündigung in der Peribleptos oder des Gesichtstypus mit den drei Jünglingen im Pantokratoros Psalter 49 ist evident.³⁶ Die Verwandtschaft mit byzantinischen Vorbildern ist dadurch erwiesen. Dazu tritt noch ein indirekter abendländischer Einfluss, eine Erin-

³³ MALTZEW, *Bitt-, Dank- und Weihgottesdienste*, pp. 1042-1043.

³⁴ TRUBETZKOJ E., *Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei*, p. 19.

³⁵ ŠMIT TH. I., *Kaxrije-Džami*, München, 1906, Taf. 86 rechts.

³⁶ Vgl. ŠVĚEV N., *Zapiski Otdelenija russkoj i slavjaskoj arxeologii imperatorshago russhago arxeologičeskago obščestva*, Bd. X, 1915, pp. 58 ff.

nerung an frühitalienische Gemälde (Duccio etwa oder Simone Martini und die Sienser besonders). Das wird schon durch die Geisteshaltung des byzantinischen Kunstschaffens im 15. Jh. verdeutlicht. Es kann aber nur andeutungsweise von äusseren stilistischen Einflüssen gesprochen werden, wenn sie auch nicht übersehen werden dürfen. Weit darüber steht das Kunstwerk in Vollendung und Erhabenheit, in dessen Schönheitsideal jenseitsbezogene Mystik liegt und das das wahrhaft Geistig-Pneumatische mit abgeklärten Farben schildert. In höchster Form platonisch ist der Ausdruck der Bewegungslinien, die in das Kreisymbol eingeschlossen sind. Die Komposition jedes der drei Engel-Jünglinge ist in sich vollendet — geistig wie künstlerisch —, aber doch nur als Gesamt-Dreieinheit in voller Schönheit wirkend und die Wesenseinheit verkörpernd. Die linke Figur ist der Vater, der ihm gegenüber-sitzende Sohn und der erhöhte dargestellte hl. Geist wenden sich ihm in leicht schwingendem Rhythmus zu als ihrem Anfangs- und Ausgangspunkt. In seiner ruhigen Haltung mündet die Bewegung der beiden Figuren, die schon durch die wenig geneigten Köpfe hervorge-rufen wird. In höchst entwickelter künstlerischer Form hat Rublev das Mysterium der Dreieinigkeit durch menschliche Gestalten als Ausdruck der verklärten göttlichen Personen, als Transparente des himmlischen Seins dargestellt. Vollendeter religiöser Platonismus wurde künstlerisch-ästhetischer Bildausdruck.

Bei den frühchristlichen Apologeten, bei Clemens von Alexandrien besonders, findet sich der Versuch in den platonischen Schriften die Vorstellung der Trias aufzuzeigen. Clemens führt den zweiten Brief Platons (an Dionysius von Syrakus) an: «Um den König des Universums befindet sich alles Sein, um das zweite (Prinzip) die zweiten, um das dritte (Prinzip) die dritten (Seinsarten)». Dazu kommentiert Clemens: Für mich ist das die hl. Dreieinigkeit, die folgendes bedeutet: «das dritte ist der hl. Geist, der Sohn das zweite, und jener, der alles gemacht hat, weil er es wollte, ist der Vater».³⁷ Clemens weist also auf eine Dreiteilung des Universums bei Platons System hin. Damit soll aber in keiner Weise behauptet werden, dass Platon eine der christlichen Trinität ähnliche Vorstellung gehabt hat. Fest steht in der platonischen Lehre, dass neben dem Zentrum des Universums (der Idee an sich) noch andere geistige Potenzen zu finden sind, die in Beziehung zu dem absoluten Sein stehen und darauf hinweisen. Dass ihnen aber eine ähnliche innere Verbindung eignet, wie der Dreieinigkeit, ist nur be-

³⁷ *Stromata*, V, 14 (MG, 9 [Garnier], 156). Vgl. PLATO, *Epist.*, II, 312 e (ed. «Les Belles Lettres», t. XIII/I, Paris, 1926, pp. 8-9).

dingt anzunehmen. Es wäre da auf die von ihm erkannte Dreiteilung des Menschen in νοῦς, ψυχή und σῶμα hinzuweisen, und von dort die Teilung der Idee in 3 Prinzipien zu erweitern, wie es ähnlich im System des Maximus Confessor geschehen ist. Nach ihm ist der νοῦς Gottes der Vater, die selbstexistierende Weisheit (ἀδευπόστασις σοφία) Gottes der Sohn und die wesenhafte Lebendigkeit Gottes der hl. Geist. Die platonische Idee ist damit in akzidentelle Unterschiede geteilt, (νοῦς, σοφία, und substantielle Lebendigkeit), bleibt aber als wesenhafte Einheit bestehen. Für das menschliche Erkenntnisvermögen sind dazu im platonischen System die höchstmöglichen Ansätze gegeben.³⁸

In der Rublewschen Dreieinigkeitsikone ist die platonische Idee der Schönheit, wie kaum in einer zweiten, verkörpert. Nach Solowjeff ist Schönheit «die Verklärung der Materie durch die Verkörperung des geistigen Prinzips in derselben».³⁹ Die ideelle Schönheit der Rublewschen Ikone besteht in der durch menschliche Gestalt ausgedrückten verklärten Form der göttlichen Personen, denn «eine Idee (kann) nur dann vernommen werden, wenn sie in einer materiellen Wirklichkeit verkörpert ist».⁴⁰ So ist die Idee der ewigen Schönheit (der Trinität) zugleich die des Guten und Wahren im platonischen Sinne.⁴¹

Die Idee der Schönheit wird in der künstlerischen Darstellung durch die Synthese von Farbe und Form und ihrem Ausdruck verdeutlicht.

F. Die Ikone des Engels

Die Lehre von der himmlischen Hierarchie des Dionysius Areopagita ist die Grundlage der Reichhaltigkeit und Lebendigkeit der byzantinischen Engelvorstellung. Unter den Darstellungen sollen hier zwei Engelsikonentypen betrachtet werden: 1. die Ikone des Erzengels Michael und 2. die Ikone der Engelhierarchie.

1. Die Ikone des Erzengels Michael

Der Erzengel Michael erscheint in der byzantinischen Malerei in höchster, unnahbarer Würde. Der Ikone der Moskauer Uspenskij-

³⁸ Vgl. *Phaedros*, 277 b-278 a (ibid., t. IV/3, 1933, pp. 92-94); *De republica*, X, 611 d-612 a (ibid., t. VII/2, 1934, p. 109).

³⁹ *Der Sinn der Kunst*, in *Ges. Werke*, Bd. 6, p. 69.

⁴⁰ VL. S. SOLOWIEFF, *Erste Schritte zur positiven Aestetik* in *Ges. Werke*, Bd. 6, p. 424.

⁴¹ *De Republica*, VII, 517 b-c (ed. «Les Belles Lettres», t. VII/1, 1933, pp. 149-150).

Kathedrale (vgl. Abb. 6) « Michael vor Josua » ist eine echt byzantinische Darstellung. Fast die ganze Fläche füllt die übergrosse, streng frontale Figur des Engels aus. In der linken Bildecke ist die zusammengesunkene Gestalt des Josua am Boden gekauert. Der Engel hat mächtige, dunkle Flügel mit lichtem Gefieder an den Innenseiten. In der linken Hand trägt er das Rhipidion, während die rechte mit dem Schwert in kühnem Schwung über dem Kopf gehalten ist. Bis zur Wadenhöhe hängt der byzantinische Strategenmantel, die Vorderseite mit dem Panzer freilassend, herab. Die Darstellung ist vorwiegend flächig, trotz der Bewegung der Hände. Bemerkenswert ist das feste Standmotiv, das an Darstellungen von Kriegerheiligen erinnert. Dazu kommt die das militante Moment betonende Kleidung, die sich bei diesen ebenfalls wiederfindet. Diese Darstellungen treten an den Seitentüren der Ikono-stasis auf. Gerade der mit dem Schwert versehene Engel « vor dem Eintritt in die Apsis innerhalb der Vierung... » erinnert daran, dass hier heiliges Land ist. Er steht « zum Schutz der mit Furcht Eintretenden, zur Vernichtung der unreinen Herzen ». ⁴²

Die Darstellung des kriegerischen Erzengels geht auf *Apoc.* 12, 7-9, zurück. Während die ältesten christlichen Jahrhunderte in Michael nur den heilenden Arzt sehen, wie etwa in Chonae in Kleinasien oder im Michaelium in Konstantinopel (306-337), kommt bereits im 5. Jh. die Vorstellung als Heerscharenführer auf. (In der *Legenda aurea* wird berichtet, dass Michael den Syontinern als himmlischer Krieger gegen die heidnischen Neapolitaner hilft). ⁴³ Das Verständnis des Kampfes Michaels als Verkörperung des Guten gegen das Böse hat sich erst im hohen Mittelalter, angeregt durch philosophisch-aristotelische Spekulation, gezeigt. Und so ist es zu verstehen, dass der stereotype Wächterengel seine Monumentalität zu verlassen beginnt und, durch sein geistiges und kämpferisches Leben dem menschlichen Erlebnis zugänglich geworden, als himmlischer Heerscharenführer in die Kunst eintritt. Da im 14. Jh. im Osten ein abendländischer Einfluss nicht unterschätzt werden darf, ist daraus zu folgern, dass auch die Darstellung des kämpfenden Erzengels in dieser Zeit in der byzantinischen Malerei Eingang findet.

Die Darstellung des Erzengels Michael als Kämpfer ist nicht die alleinige Kompositionsweise. Unter den verschiedenen (und doch auf den gleichen Grundgedanken hinweisenden) Auffassungen soll hier nur

⁴² WIEGAND FR., *Der Erzengel Michael unter Berücksichtigung der byzantinischen, alt-italischen und romanischen Kunst*, Leipzig, 1886, pp. 13-14.

⁴³ C. 140 (ed. Th. Graesse, Lipsiae, 1850², p. 646).

noch die Darstellung des «fürbittenden Erzengels» erwähnt werden, wo Michael in Halbwendung, mit orantenartiger Geste erscheint.⁴⁴ Diese Bewegung macht eine Einreihung des Erzengels in eine Deesisreihe wahrscheinlich; zugleich vereinigt diese Haltung Stolz und Demut: in dem erhobenen und doch leicht gesenkten Kopf, in der aufrechten Haltung und den anbetenden Händen ist hieratische Würde, Erhabenheit über den Menschen und Erniedrigung vor dem Göttlichen zum Ausdruck gelangt.

2. Die Ikone der Engelshierarchie

Die Ikone der «körperlichen Mächte», der Engelshierarchien, die nach mündlicher Überlieferung vom Meister Dionysius stammen, sind Darstellungen in Anlehnung an die Engelwelt, wie sie im Malerbuch vom Berge Athos vorgeschrieben ist.⁴⁵ Ausser den Erzengeln Michael und Gabriel, die das Medaillon des segnenden Christus tragen, und den Cherubim, sind noch 6 andere Engelsfiguren im Hintergrund dargestellt, die je drei und drei zueinander gewendet sind. Die Engel tragen lange Gewänder, die bis zu den Knöcheln reichen und Mäntel umgeworfen, also die traditionelle byzantinische Hoftracht. Der Bildaufbau ist schematisch und symmetrisch, was durch Farbbehandlung noch unterstrichen wird.

Es ist nun noch die Frage nach dem «Platonischen» der Engelikone zu stellen. Dazu ist es notwendig, auf die Vorstellung vermittelnden Systeme zwischen abstrakter und Erscheinungswelt zurückzugreifen. Die neutestamentliche Engellehre wird besonders durch Paulus vertreten. Er sieht in ihnen Vermittler zwischen Gott und Menschheit, sie erscheinen als geschaffene, übernatürliche Wesen, die dem Logos untergeben sind (Col. 2, 10 und 15). Bei dem Engelsbegriff zeigen sich manche Hinblicke auf Gleichsetzung mit dem Logos; Philo sieht in der Engelsvorstellung einen möglichen Ersatz für die Logosidee, und Origenes

⁴⁴ Vgl. dazu die Engelsikone aus Novgorod, Sammlung Rjabušinskij. Nach KONDAKOV N. P., *Russkaja Ikona. L'icone russe*, Bd. 1, Prag, 1928, Anm. zu Taf. 1, stammt die Ikone aus dem 14./16. Jh., welche Datierung auch aus der weichen Kompositionsweise und an Rublewsche Engeldarstellungen erinnernden Stilelementen hervorgeht; und ALPATOV-BRUNOV, *Gesch. der altrussischen Kunst*, Abb. 215, sagt, dass durch stilistische Ähnlichkeiten mit Volotovo oder der Theodoroskirche (in der Biegung der Umrisslinien und der Auffassung des Faltenwurfes) sich eine Datierung ins 14. Jh. ergeben dürfte. (Vgl. dazu KONDAKOV, *loc. cit.*, Taf. 1 des Tafelbandes und Text).

⁴⁵ Vgl. dazu die Ikone der Engelshierarchie aus dem 15. Jhd., Novgorod, Museum; Taf. III bei KONDAKOV, *loc. cit.*

unterscheidet kaum zwischen Christus, dem Sohn Gottes, und dem obersten Engel als gleichwertige Wesenheit neben dem hl. Geist. Dagegen nimmt Athanasius energisch Stellung, indem er die Wesensverschiedenheit der Engel und des Logos hervorhebt. Er weist sogar ihr Abbildlichkeitsverhältnis zurück (εἰκόνας).⁴⁶ Mit der langsamen Abnahme des Logosinteresses als System des Mittelwertes tritt in der christlichen Literatur die Engelvorstellung verstärkt auf. Der neuplatonische Gottesbegriff in seiner Isoliertheit konnte gewisser Verbindungssysteme, um sich der Sinnenwelt, der menschlichen Sphäre, erkennbar zu machen, nicht entbehren. Und so treten an Stelle der λόγοι die Engel als kollektive Mittelwesen, die nichts anderes als die Fortbildung des Logosbegriffes in der Form neuplatonischer Spekulation sind.

Auf dieser Basis baut Pseudo-Dionysius seine himmlische Hierarchie auf, die grundlegend für das Denken der kommenden Jahrhunderte wurde. Seine Engel sind geistige Potenzen ohne jegliche materielle Prädikate, wie er auch eine anthropomorphe Engelauffassung abgelehnt hat. Er fasst sie als Hypostasen und kennzeichnet sie als Hymnensänger des Urgottes.

Diese gewaltigen Lichtgestalten, die « Geister Gottes », geben der byzantinischen Engelikone ihr Gesicht. Erwachsen aus der vom Areopagiten erweiterten alttestamentlichen Vorstellung, stehen sie als Boten, Streiter Gottes da, als Träger der göttlichen Offenbarung. So wusste sie die byzantinische Kunst in reicher Farbenpracht zu schildern und so standen sie stets fern der Menschenwelt in hieratischer Erhabenheit und Feierlichkeit.

Auch hier ist zu sehen, wie die bereits im griechischen Denken, in der platonischen Theologie vorhandene Vorstellung eines Mittelsystems geistiger Art, zwischen Gott, dem weltfernen-höchsten Ideal, und der Erscheinungswelt durch Hinzunahme christlicher Tatsachenberichte eine anschauliche, bildliche Form angenommen hat. Das testamentliche Vorbild diente als bereitstehende Materie, die vom platonischem Denken belebt und beseelt wurde. Der Engel ist nach dieser Auffassung griechisch, der Prototypus seines geistigen Gehaltes ist die Idee. Aus der dionysischen Engelwelt, die in sich das Merkmal des Platonischen trägt, bildet sich das εἰκών des Gottesboten. Im Erkennen der Engelsikone geschieht wieder das gleiche Moment platonischen Mystizismus: Erhebung zur Anschauung des Ideals.

⁴⁶ Vgl. WIEGAND, *Der Erzengel Michael* (vgl. Anm. 42).

G. Die Ikone der Heiligen

Das Heiligenbild der anatolischen Länder kennt eine grosse Zahl verschiedener Darstellungspersonen, die sich hauptsächlich unterscheiden in: Wundertäter, Lokalheilige, Kirchenlehrer, Mönche, Einsiedler, Apostel und Propheten, deren Verehrungskult zeitlich bedingt und lokal verschieden ist.

Das Idealbild des byzantinischen Heiligen entsteht aus der Welt palamitisch-hesychnischer Mystik. Der athonisch-palamitische Hesychnasmus ist keineswegs eine Erscheinung des 14. Jh., denn zusammen mit dem koinobitischen Mönchsleben hat sich von ältesten Zeiten her eine kontemplative Richtung, die besonders durch das Schweigen (*ἡσυχία*) charakterisiert ist, stark geltend gemacht. Viten und Berichte der Kirchenlehrer geben davon ein beredtes Zeugnis. So sind hesychastische Werke vom 4. Jh. an durch Antonius d. Gr., Evagrius Pontikus, Makarius v. Ägypten, im 5. Jh. durch Nilus Sinaita, Markus Eremita, Diadochus, im 6. Jh. durch Isaak den Syrier, Johannes Klimakus, im 7.-9. Jh. durch Hesychius, Philotheus von Sinai, im 11. Jh. durch Niketas Stethatus und im 13. Jh. durch Nikephorus den Einsiedler überliefert worden. Von dort führt der Weg zu den Lehren des hl. Gregorius Sinaita und des hl. Gregorius Palamas und es findet sich in ihnen der letzte zusammenfassende Höhepunkt hesychastischer Kontemplation vertreten. Es ist der von allem Sinnlichen losgelöste, in der vollkommenen Ruhe (*ἡσυχία*) stehende, nach geistiger Schau, übernatürlicher Schönheit, nach Vergöttlichung strebende, verklärte Mensch, dessen inneres Leuchten ein Abglanz der ewigen Schönheit ist, wie es Gregor von Nyssa durch einen Vergleich veranschaulicht: « Wenn es [Eisen] durch den Wetzstein vom Rost befreit ist, dann sendet dieses ... voll Glanz von selbst Strahlen zur Sonne und beleuchtet seine Umwelt. So wird auch der innere Mensch, ... wenn er von dem rostartigen Schmutz befreit ist, der seine Gestalt ... geworden, wieder die Ähnlichkeit mit seinem Urbild annehmen ». ⁴⁷

Um in den Zustand der Gottähnlichwerdung zu gelangen, bedarf es der äusseren Ruhe, der feierlichen Gebetshaltung, wie sie der Heilige des Tafelbildes bewahrt, denn « ein Ruhender ist der, welcher in einem körperlichen Hause Unkörperliches begrenzen will ». ⁴⁸ Zugleich ist in ihm noch Ruhe des Geistes: « wenn jemand den Ruhestand (*κατά-*

⁴⁷ *De beatitud.*, 6 (MG, 44, 1272).

⁴⁸ IOHANNES CLIMACUS, *Scala paradisi*, 27 (MG, 88, 1097 C).

σπλαγς) seines Geistes sehen will, so beraube er sich aller Gedanken, und dann wird er ihn sehen, wie einen Saphir». ⁴⁹

Im Hesychasmus wird von dem Leuchten, der Lichtfülle gesprochen, denn das Licht weist den Weg zur Vergöttlichung, «das Licht des Guten ... ist gut, und wenn es sich zeigt, so macht es heilig, und erfüllt die Seele mit Licht und Freude». ⁵⁰ Im Heiligen bestimmt das Erscheinen des Lichtes, also die göttliche Wesenheit, den Ausdruck. Bildinhalt ist seine vergöttlichte Seele, die, wie Johannes Damascenus sagt, «mit Gott verwachsen [ist], ... und gewissermassen Gott wird». ⁵¹ Die Ikone des Heiligen ist der vergöttlichte Mensch, von der Schönheit des Höchsten durchleuchtet und selbst ein Spiegelbild — ein Eikon — des Urschönen, ein Abbild dessen, von dem es heisst: «Nos vero omnes, revelata facie gloriam Domini speculantes, in eandem imaginem transformamur» (II Cor. 3, 18).

Diese Haltung ist platonisch, denn der Heilige nimmt als «platonisch Strebender» und Suchender in «platonischer Weise» an der Uridee teil.

1. Wundertäter

Die Ikone des hl. Gregor Thaumaturgos aus dem 12. Jh. (vgl. Abb. 7) ist die Darstellung des vergeistigten, weltabgewandten, aber auch von Leid erfüllten Heiligen, dessen hieratische Ruhe die beseelende Schau, das mit Gott-vereint-sein andeutet. Ein hoher Enthusiasmus spricht aus dem ergreifenden, tiefinnerlichen Gesichtsausdruck. Das Bild atmet ruhige Feierlichkeit, und von den gütig blickenden Augen und den feinen Zügen im Wechsel der Halbschatten geht eine tiefe Innerlichkeit aus.

Der Heilige erscheint in streng frontaler Haltung, mit den bischöflichen Gewändern und dem breiten, um die Schulter geschlagenen Epitachelion. Die linke Hand hält das Evangelienbuch, die rechte ist zur Segensgeste erhoben. Die schmale Linie des kreisförmigen Heiligenscheines und die Buchstaben der Inschrift bilden die einzige Unterbrechung des neutralen Hintergrundes.

Die Ikone des Wundertäters ist oft identisch mit der des Lokalheiligen.

Die Frage nach dem platonischen Gehalt berührt sich nahe mit dem Problem der ideell-hieratischen Ikonenkomposition. Klar zeigt sich

⁴⁹ EVAGRIUS PONTICUS.

⁵⁰ Paulus iunior de Monte Latro, *Vita*, c. 98, in *Analecta Bollandiana*, 11 (1892), p. 153.

⁵¹ *Pro sacris imaginibus*, or. 1, 19 (MG, 94, 1249).

die platonische Idee vom ἔκτυπος und προτότυπος. Die Ikone des Heiligen weist jedoch auf ihr Vorbild in noch besonderer Weise hin: durch die Schönheit der Vergöttlichung. Eine streng überirdische Schönheit charakterisiert das byzantinische Heiligenbild, die den Glanz des Verklärten trägt und « für das fleischliche Auge unschaubar [ist]; mit der Seele ... allein kann man sie fassen », ⁵² und « durch diese Schönheit ... [kommt] Vergessen der Geschöpfe ». ⁵³ « Wer nun diese Schönheit makellos bewahrt in Nachahmung der ewigen und geistigen Natur, von der der Mensch ein Bild und Gleichnis ist, der wird wie ein hochherrliches und heiliges Götterbild sein und von dieser Erde entrückt in die Stadt der Seligen, den Himmel, und wird dort wohnen ». ⁵⁴

Platonisch ist die Idee der Verbindung mit dem Göttlichen, die in der hieratischen Ruhe, erhabenen Feierlichkeit und abgeklärten Schönheit des Gregorbildes und der Nikolausikone zum Ausdruck kommt. « Unser Glück hängt von der liebenden Einigung mit der göttlichen Schönheit ab ... Es muss vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Körper zum Geist aufgestiegen werden ». ⁵⁵ Das ist die platonische Grundhaltung des byzantinischen Heiligenbildes; die Idee hat als formender Faktor die Auffassung bestimmt.

2. Kirchenlehrer

Die Darstellung der Vertreter der irdischen Hierarchie und Repräsentanten der Kirche bestimmen überschlankte Proportionen, betonende Licht-Schattengegensätze und eine stilisierend-schematische Kompositionsweise im Ganzen. Die Gestalten verharren in vollkommener Ruhe, der ἡσυχία, und der Widerspruch der diesseitigen und jenseitigen Welt ist durch ihre Abgesondertheit scharf umrissen.

Die kunstgeschichtliche Darstellung der hl. Kirchenlehrer zerfällt in zwei Auffassungsmöglichkeiten:

1. die ältere: mehrere Figuren in frontaler, aufrechter, bewegungsloser Haltung, in der linken Hand das Evangelienbuch, die rechte entweder auf das Buch zeigend oder es berührend oder zur Segensgebärde erhoben; und

2. die jüngere: eine einzelne Figur in Halbwendung, als Knie-

⁵² BASILIUS M., *Regulae fusius tractatae*, II (MG, 31 [Garnier], 909 C).

⁵³ BASILIUS M., *Epist.*, I, 2 (MG, 32 [Garnier], 228).

⁵⁴ METHODIUS OLYMP., *Symposion*, VI, 2 (MG, 18, 113-116).

⁵⁵ *De republica*, VII, 526 d u. 529 d (ed. « Les Belles Lettres », t. VII/1, 1933, pp. 164 u. 168).

bild, in einer Bewegungsphase erstarrt, in den Händen eine geöffnete Schriftrolle haltend.

Beiden Auffassungen gemeinsam ist: das Stehen vor dem neutralen Hintergrund, das reiche bischöfliche Gewand und die repräsentative Würde.

1. Die Heiligen Athanasius, Cyrillus und Ignatius der Gottesträger (vgl. Abb. 8) erscheinen voneinander völlig unabhängig in aufrechter, bewusster Haltung ihrer sacerdotalen Würde und in etwas gespannter Leichtigkeit (durch die abfallenden Schultern). Die Längswirkung der Proportionen wird nicht nur durch die spitzen, langen Bärte und durch das brettartig tief herabhängende Epitrachelion gekennzeichnet, sondern auch die betonte Mittelachse, die die Figur in zwei Hälften teilt, unterstützt den gleichen Gedanken. Wesentlich ist die Modellierung des Gesichtes durch die Akzentuierung mittels der Lichter, die im lebhaften Gegensatz zu den dunklen Lidschatten und schwarzfarbigen Mundpartien steht. Mit grosser Klarheit, silhouettenhaft scharf, sind die Figuren umrissen.

2. Als Beispiel einer Einzeldarstellung seien die Flügelbilder der Königstür einer Kirche des Gouvernements Twer aus dem 14. Jh. genannt.⁵⁶ Es ist die Darstellung des hl. Basilius des Grossen und des hl. Johannes Chrysostomus, die, vor einem ockerfarbenen Hintergrund stehend (der hier die gleiche Funktion wie ein goldener hat), eine geöffnete Schriftrolle in der Hand tragen. Der Blick verinnerlichter, leidenschaftlicher, grosser Augen ist nicht auf den Beschauer, sondern auf einen, im Unendlichen liegenden Punkt gerichtet; der Gegenstand des Schauens liegt nicht im Materiellen, sondern ist im Abstrakten fixiert. Es ist die Haltung des sich in der Schau des Übernatürlichen

⁵⁶ Vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, pp. 92-93, Abb. 33 und 34; die Ikone des hl. Joannes Chrysostomus befindet sich in Moskau, Sammlung Ostrouchov, die des hl. Basilius in Twer, Städt. Museum (beide III-35). Die Datierung ergibt sich aus der Ähnlichkeit mit den Fresken des Snětogorskij-Klosters (bei Pskov; Abb. Taf. X bei MACULEWIČ L. A., *Zapiski...* [vgl. Anm. 36], pp. 35 ff.), 1351, die jedoch später sein dürften (vgl. WULFF-ALPATOFF, *loc. cit.*, p. 289, Anm. zu Abb. 90). Auffallend ist die Modellierung des Gewandes (gerade, lineare Wirkung) und des Gesichtes (vorherrschend Schwarzkomposition der Augen, Stirnfaltenbildung). Nase und Mundpartien erinnern an die theophanische Zeit, auch liesse sich eine Parallele mit der Paulusikone aus Svenigorod, Moskau, Hist. Mus. (Abb. 231 bei ALPATOVBrunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*) zeigen. Die Datierung Wulff-Alpatoffs, das 13. Jh., halte ich trotz Paläologenrenaissance zu früh, da sich in der Formbildung neubyzantinischer Einfluss bemerkbar macht, da das strenge Prinzip des 13. Jh. bereits durchbrochen ist und eine derartige Linienführung sich nicht mit den Gesetzen des 13. Jh. vereinen lässt.

Befindlichen. Der Körper ist gestrafft, aber nicht gespannt, und leb- in vollständiger Ruhe. Den Aufbau beherrschen Linie und Symmetrie. Durch den Wegfall der Stehfläche, wie der ganzen Partie unterhalb des Knies ist der Ikone ein eigener Rhythmus verliehen, der die Gefahr einer starren, bloss schematischen Komposition beseitigt.

Für die Darstellung der hl. Kirchenväter ergeben sich drei Aspekte : ein hieratischer, ein hesychastischer und ein nuntiativer Aspekt.

1. Hieratischer Aspekt: Die Idee der zwei Hierarchien, der göttlichen (Engelwelt) und der irdischen (Priesterwelt) ist auf Dionysius Areopagita zurückzuführen. Die irdische Hierarchie ist die menschlich-mystische Offenbarung der Person Christi, bestimmt durch seine gottmenschliche Wirksamkeit. Träger der Offenbarung sind die Vertreter der Kirche, denen die Fortsetzung des Erlösungswerkes zur Aufgabe gestellt ist.

2. Der Aspekt der absoluten Ruhe, der hesychastischen Haltung, gilt für die priesterliche Stellung. Es ist der grosse Einsame, vom Sinnlichen losgelöste Heilige, der Bewahrer und Kündler der heilbringenden Lehre. Ihn kennzeichnet die Ruhe des Körpers, denn «Ruhe tötet die äusseren Sinneswahrnehmungen und regt die inneren Bewegungen an»,⁵⁷ und Ruhe des Geistes, denn «der Ruhestand des Geistes ist die geistliche Höhe... [wo.] sich das Licht der hl. Dreifaltigkeit zeigt».⁵⁸

3. Der nuntiative Aspekt ist das Wesen der Ikone des Kirchenlehrers. Das «Verkündersein» erhebt ihn zu besonderer Beziehung mit dem Göttlichen, macht ihn im besonderen Sinn zum Abbild des Prototypus und stattet ihn mit besonderer Schönheit aus.

Wie hat nun der Ikonenmaler diese Aspekte gestaltet? Das hieratische Prinzip wusste er durch die feierlich-repräsentative Erscheinung, Erhabenheit und Beziehungslosigkeit zur Umwelt und zum Hintergrund, Abwendung vom Menschlichen durch langgezogene Proportionen und linear-graphische Komponenten darzustellen. Um die Ruhe der hohen, priesterlichen Würde zu gestalten, mussten Vermeidung erzählender Darstellungsinhalte, strenge Symmetrie und diesbezügl. Stilmotoren Richtlinie werden. Und der nuntiativen Aufgabe dienten zur Verwirklichung die gleichen Kriterien.

⁵⁷ ISAIAK V. NINIVE, Τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰσαακ... τὰ εὐρηθέντα ἀσκητικά, Leipzig, 1783, p. 499.

⁵⁸ EVAGRIUS PONTICUS.

3. Einsiedler und Asket

Zu einem wesentlichen Typus der Heiligenikone gehört die Darstellung des hl. Einsiedler oder Asketen, dessen biblisches Vorbild in Johannes dem Täufer zu sehen ist, und der in der Verkörperung des Styliten seine extremste Form angenommen hat.

Dargestellt ist Johannes (vgl. Abb. 9) in der Wüste in einem bis zu den Füßen reichenden Ärmelchiton, und mit einem Fell um die Schulter geworfen. Die auf das Brustbild Christi weisende Hand und das in Erinnerung an antike Kompositionsweise seitlich gesetzte Spielbein bedingen eine gewisse Bewegung, die die ganze Komposition belebt, aber durch das streng symmetrische Verhältnis zur Bildfläche (z. B. dem vom rechten Arm herabhängenden Fell entspricht die geöffnete Schriftrolle der linken Hand, dem Brustbild Christi ein gleiches der Muttergottes) fast aufgehoben wird. Johannes ist in Dreiviertelwendung dargestellt, die Umrissformen sind streng geschlossen, die weitgeöffneten Augen sind wahrscheinlich auf das Brustbild Christi gerichtet, der Kopf ist von dem hell leuchtenden Nimbus umgeben.

Eine künstlerische Ausbildung des Johannes-Typus ist schon im 5. Jh. im Baptisterium der Orthodoxen, im 6. Jh. im Dom von Parenzo und in der Maximiniaskathedra in Ravenna zu sehen. Gerade letztere Darstellung hat in der gleichen Bewegung, Dreiviertelwendung, Armhaltung, gewisse ikonographische und stilistische Übereinstimmungs Momente, darf aber wohl nicht als direktes Vorbild für die Ikone dienen. In Johannes tritt das Vorbild jedes Heiligen entgegen, dessen Weltneigung sich in Vernachlässigung des Äusseren (wirre Haar- und Barttracht) und Betonung des Inneren (schwärmerisch geweitete Augen, Lichtnimbus) ausdrückt. Johannes, der letzte der Propheten, ist der Verkünder des *μετανοεῖτε* (Mc. 1, 4), seine Forderung ist Ablassen von irdischen Gütern, um durch innere Reinheit zur Aufnahme dessen, der nach ihm kommt, vorbereitet zu sein. Sein Äusseres verkörpert seine Askese, seine Haltung weist auf den Göttlichen hin.

Was ist nun die geistig-ideelle Bedeutung der Täufergestalt? Der Heilige ist Idealbild der heiligmachenden Tätigkeit Gottes. Der platonische Philosoph ist Idealbild des beseeligen Strebens nach Erkenntnis der göttlichen Idee. Der Unterschied ist im Mittelbegriff Mensch in seiner passiven Haltung (Heiliger) und in seiner aktiven (Philosoph). Beiden zugrunde gelegt ist irdische Absage, um zur Einigung mit dem

Göttlichen zu gelangen : der « übernatürliche Charakter » in der Gestalt des Philosophen und des Heiligen. Johannes stellt den Übergang der platonischen Auffassung zur christlichen dar. Es zeigt sich in ihm die Synthese vom verklärten Heiligen und platonischen Philosophen. Dem platonischen Streben entspricht die Absage an das Weltliche, der Eros des Aufstiegs zum Göttlichen. In dem verklärten Licht der weit geöffneten Augen ist die Wirkung des christlich-übernatürlichen Prinzips zu sehen. Trotz der betonten Vernachlässigung ist Johannes nicht schlechthin vergeistigt, er ist noch Mensch, es fehlt ihm das « Erlöst-sein », er hat nur das Wissen um den σωτήρ. Er verkörpert das Anfangsstadium menschlichen Ringens um das Göttliche und ist so « Vorbild », Hinweis auf dieses.

4. Die Ikone des Propheten

Die Auffassung der Prophetenikone soll hier nur kurz gestreift werden. Die Ikone des Elias ⁵⁹ zeigt den mit langem Bart- und Haupthaar ausgestatteten Propheten, der in der linken Hand die nicht geöffnete Schriftrolle trägt, auf die er mit der rechten hinweist. Die Darstellungsweise erinnert an Heiligenikonen (z. B. die des hl. Gregor Thaumaturgos, Abb. 7); und auch der Platonismus der Auffassung ist der gleiche, wie in allen Darstellungen dieser Kompositionsweise.

Auffallend ist der rote Hintergrund der Eliasikone, eine wunderbare Auffassung, in der tiefe symbolische Bedeutung liegt. Das Rot weist auf das Purpurleuchten, den übernatürlichen Glanz der Sophia hin, die unter diesem Aspekt mit der Muttergottes zusammenklingt.

Dass die Propheten auf die Muttergottes hinweisen, geht hervor aus : *Is.* 7, 14 : « Die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären ... ». Derselbe Gedanke wird durch die Purpurfarbe des Ikonenhintergrundes ausgedrückt. Nicht nur die Haltung des Propheten ist hinweisend auf Maria, auch die « geistige Sphäre », in der er steht, der abstrakte Hintergrund, bekommt eine symbolische Funktion : der rote Farbton soll schon äusserlich auf die kommende Theotokos hindeuten und die enge Zusammengehörigkeit mit der alttestamentlichen Prophetie durch Farbsymbolik veranschaulichen.

Bei Elias kommt der Rot-Farbe noch eine weitere Bedeutung zu : die Feuerglut des Geistes. Elias fuhr in einem lodernden Flammenwagen gen Himmel. Noch heute feiert ihn der Karmelitenorden, der ja

⁵⁹ Abb. bei KONDAKOV, *Russkaja Ikona*, Bd. I, Taf. II.

seinem Ursprung nach ein Institut des Ostens ist, mit der liturgischen Rotfarbe. Die Propheten-Ikone ist also ein kongenialer Ausdruck einer gnadenhaften Aufnahme dieser symbolischen Wirklichkeit.

III

DIE EWIGE "IDEE" IN IHRER VERWIRKLICHUNG

Bevor wir uns nun den Ikonen ausserhalb des strengen Schemas der Ikonostasis zuwenden, soll hier eine kurze Darlegung der platonischen Ideenlehre eingeschaltet und kurz auf ihren Zusammenhang mit dem Offenbarungsgut des Johannes-Evangeliums hingewiesen werden.

Platon geht in seiner Erkenntnistheorie von der Möglichkeit des Erkennens eines Objektes aus und kommt dadurch zur Abstraktion des Begriffes. Vermittels dialektischer Methode gewinnt er Sicherheit, die *ἐπιστήμη* bedeutet, und durch Begriffe die Beziehungen des Allgemeingültigen zum Einzelnen festsetzt. Die Vorstellung des Gegenstandes bringt klare Erkenntnis der Unterschiede mit sich, und damit ist das Vorgestellte Wissensobjekt geworden.⁶⁰ Durch die *νόησις* geschieht Erfassung des über der Sinnenwelt liegenden Seins: *τὸ τοῦτο ἢ δὴ νόησις εἴληχεν ἐπισκοπεῖν*, für das Plato die Idee einführt.

Es ist zunächst die Frage nach dem, was der Begriff « Idee » ist, zu stellen; wobei zu unterscheiden ist zwischen:

1) der göttlichen Idee als *πρῶτον, ens a se, οὐσία, ὄντως ὄν, primum principium*, und

2) der Verbindung zwischen Übernatur und Geschaffenheit bringenden Ideen (Weltseele).

1) a) Diese Idee ist unveränderlich (*ἀεὶ ὡσαύτως ὄν*)

b) sie ist ewig (*ἀεὶ ὄν*), denn die Unveränderlichkeit zieht Ewigkeit mit sich;

c) sie ist göttlich, und indem sie göttlich ist, ist sie zugleich gut und schön.⁶¹ Daher ist sie Gott gleichzusetzen, denn die Idee des Guten ist ein *ens a se*. « L'Idée du Bien, la plus élevée de toutes, peut être appelée Dieu par excellence, puisqu'elle est cause de toute perfection,

⁶⁰ *Phaedros*, 265 d-e (ed. « Les Belles Lettres », t. IV/3, 1933, pp. 71-72); *Tim.*, 51 (ibid., t. X, 1925, pp. 170-171).

⁶¹ *De republica*, VII, 517 b (ibid., t. VII/1, 1933, p. 149).

de tout être». ⁶² Als Gegenstand des höchsten Wissens ⁶³ wird sie durch den Geist erfasst. ⁶⁴ Das Gute als ein Sein, in dem essentia und existentia ineinander übergehen, ist *πρώτος* und *primum obiectum* und bedingt die Seinsweise der untergeordneten Ideenbildungen.

d) Indem Plato die Welt als Schöpfungsakt der Güte Gottes auf- fasst, ist sie fähig, das ihr immanente Gute wahrzunehmen: *ὡς ἄρα πᾶσι πάντων αἴτη ὀρθῶν τε καὶ καλῶν αἰτία*. ⁶⁵ Diese Erkenntnis des in der Welt manifestierten Guten regt den Menschen an, das Gute an sich schauen zu wollen. Die Verbindung ist durch zeitweilige mystische Erhebung möglich.

e) Durch die unnahbare Ferne ist eine stete übernatürliche Einigung nicht erreichbar, sie wird nur erstrebt im Begriff des Philosophen. Vorausgesetzt werden Reinigung: *μὴ καθαρῶ γὰρ καθαρῶ ἐφάπτεται μὴ οὐ θεμιτὸν ἤ*, ⁶⁶ und Liebe. ⁶⁷ Der Aufstieg ist ein intellektueller. «Le vrai philosophe... doit... imiter et se rendre semblable à [l'ordre des réalités]...: lié ainsi d'amitié avec ce divin si bien ordonné, le philosophe à son tour se rend ordonné et divin autant qu'il est possible à l'homme: ⁶⁸ l'âme doit se reconnaître de même race (*ἐυγενής*) que le divin;... il convient d'unir par un lien divin, la partie éternelle de l'âme (*ὄν τῆς ψυχῆς*) à ce qui lui est apparenté (*κατὰ τὸ ἐυγενές*)» ⁶⁹ — nach Phaidon ist das die Idee.

2) Um zu einer Verbindung mit der abstrakten, göttlichen Idee zu treten, bedarf es:

- a) eines Verknüpfungssystems,
- b) einer Manifestation
- c) der *Methexis*,
- d) der *θεωρία*.

a) Zwischen der *ιδέα τῶν ιδεῶν* stehen als *δεύτεροι θεοί* die Ideen, eine übersinnliche, unsichtbare Welt, deren Reflex die sinnliche, sichtbare ist. So unmittelbar ihre Beziehungen zum Wesen der *idea prima* sind, so sind sie doch nur Urform des in ihnen sich offenbarenden göttlichen Wesens. Sie nehmen also im Platonismus die Stelle

⁶² ARNOU R., *Platonisme*, in *Dict. de theol. cathol.*, t. 12, 2264.

⁶³ *De republica*, VI, 505 a (ibid. [Anm. 61], p. 132).

⁶⁴ *Loc. cit.*, VII, 517 b (vgl. Anm. 61).

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ *Phaidon*, 67 b (ibid., t. IV/1, 1926, p. 16); vgl. 64 a-69 e.

⁶⁷ *Tim.*, 90 b (ibid., t. X, 1925, p. 225).

⁶⁸ Vgl. *De republica*, VI, 500 c-d; X, 611 c (ibid., t. VII/1, 1933, p. 125; t. VII/2, 1934, p. 109).

⁶⁹ FESTUGIÈRE A., *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, Paris, 1936, p. 258.

eines Logiensystems ein ; in der Vielheit dasselbe, wie der christliche Logos in der Einmaligkeit der Erscheinung.

In der platonischen Weltseele ist eine der Ideen als Verknüpfungssystem fast identische Vorstellung gegeben, wenn sich auch in den Einzelfakten Unterschiede zeigen. Es lässt sich aber doch sagen, dass von Platon in der Weltseele gleiche Absichten verfolgt worden sind, und dass sich beides austauschen lässt.

b) Da die Idee einer Erscheinung (*φανταζόμενον* oder *φαινόμενον τι*) bedarf, um erfasst zu werden, kommt Platon zur Theorie vom Prototypus und Ektypus.

c) Die Methexis ist das veranschaulichte Bild der im Denken sich vollziehenden Tatsache, dass die Ikone Ursache und Bedingung der Erscheinung ist. Sie ist das eigentliche transzendente Verknüpfungssystem.

d) Für das Verhältnis Ikone — platonische Idee ist die *θεωρία* unentbehrlich. Die platonische Idee ist nicht bloss ein abstrakter Begriff. Zwar erscheint sie sehr oft als abstrakter Begriff, als Universale, vergegenwärtigt. Doch ist sie von Platon als höchste, zeugende Wirklichkeit gemeint, deren der erkennende Mensch nicht durch die bloss logische Abstraktion, sondern durch die *θεωρία* teilhaftig wird. Das geschieht allerdings nicht unmittelbar, sondern der Mensch, getrieben vom Eros, muss eine Art geistiger Askese üben. Dadurch dringt er durch jede Sinnlichkeit und steigt aus jeder Sinnlichkeit auf in das Reich der Idee. Erst dann gewahrt er den *τόπος οὐράνιος*, die himmlische Sphäre, die in geradezu hieratischer Ordnung zur Idee des Guten aufgepflegt ist (*Philebos*). Das ist die göttliche Spitze der Ideenwelt. Wie die sinnliche Materie, die Welt, die göttlichen Ideen durch Teilnahme, *μέθεξις* enthält, so schliesst die hl. Ikone die übernatürliche, himmlische Welt in sich und bringt sie zu klarem Ausdruck. Nur der durch Askese Vorbereitete vermag gleichsam durch die Hülle der äusseren Erscheinung des ihm sinnlich entgegnetretenden Kunstausdrucks (Farbe, Form, Lichtwirkung, etc.) hindurchzudringen, um die himmlische Welt, die ihm bisher verborgen war, zu schauen. Nur derjenige, der den *τόπος οὐράνιος* in geistiger Schau mit «den hell erleuchteten Augen des Herzens» (*Eph. 1, 18*) zu erkennen vermag, wird über die äussere schematische Ikonendarstellung hinwegkommen. Er wird die göttliche Schönheit der Ikone in ihrem verklärten Leuchten erfassen: «*τὸ γὰρ ἰδεῖν ταυτὸν σημαίνει τῷ σχεῖν*». ⁷⁰ Den ersten Schritt muss die Ikone

⁷⁰ GREG. NYSS., *De beatitud.*, hom. 6 (*MG*, 44, 1265).

gewissermassen selbst beginnen : sie muss sich dem bereiteten Beschauer offenbaren. Die «Bereitung» des Betrachters aber bedeutet Loslösung vom sinnlichen Erkenntnisstreben : «Animalis autem homo non percipit ea quae sunt Spiritus Dei ... Spiritus autem iudicat omnia (I Cor. 2, 14-15).

Da es sich in der Ikonenmalerei um Darstellungsinhalte christlicher Tatsachenberichte auf Grund der Offenbarung oder Tradition handelt, von denen behauptet wird, dass sie «platonisch» seien, ist der Zusammenhang von platonischer Ideenlehre und christlicher Methaphysik hervorzuheben. Es ist besonders das Johannes-Evangelium, das die Ideenwelt Platons über die neupythagoreisch-alexandrinische Spekulation mit der christlichen Offenbarung verbindet und sie damit unterbaut. Entscheidend ist aber die Menschwerdung des göttlichen Logos : «Und das Wort ist Fleisch geworden...». Erst jetzt, auf dieser Basis kann ikonale Darstellung realisiert werden. Ohne die Inkarnationstatue, die das sichtbare Erscheinen einer göttlichen «Idee» in der vergänglichen Materie bedeutet, ist jede Ikonik schlechthin unmöglich.

Es ist also festzuhalten, dass die Wurzeln der Ikonik in den reinen platonischen Ideen liegen und dass sich in der Ikone die höchste Aufgabe, das letzte Ziel des Platonismus verwirklicht : Die platonische Idee wird künstlerischer Ausdruck des byzantinischen Heiligenbildes.

IV

TRANSZENDENZ UND VERKLÄRTE SCHAU

Das Bild der Ikonostasis war ein Mittel vermöge sinnlicher Anschauung zum Prototyp ein Verhältnis zu finden, es war ein Symbol der transzendenten Realität, die in möglichst vollkommener Weise sichtbar dargestellt werden sollte. Aus diesem Ähnlichkeitsverhältnis der Ikone mit dem Übernatürlichen heraus — Theodor Studita spricht sogar von einer Unzertrennbarkeit^{70a} — ergibt sich, dass die dem Dargestellten schuldtige Ehrerbietung sich auch an die Bilder knüpft, und es folgt daraus die Pflichtmässigkeit des Bilderdienstes, dessen Haltung zwar nicht eine anbetende, latreutische, aber doch eine relative, eine Proskynesis *σχετικῆ* ist, die auf den Prototyp übergeht. «Non tabulis et coloribus honorem exhibemus, sed illis, pro quorum honore consi-

^{70a} *Antirrheticus*, I, 8 (MG, 99 [Garnier], 337).

stunt».⁷¹ Nicht die Bildtafeln und die Farben verehren wir, sondern diejenigen, zu deren Ehre sie angefertigt wurden. Damit ist der Vorwurf einer Idolatrie, der Anbetung des toten Stoffes entkräftigt.

Jetzt haben wir noch diejenigen Ikonen-Typen zu betrachten, die nicht unmittelbar in die Ikonostasis aufgenommen sind und sie auf ihren «platonischen Gehalt» hin zu prüfen. Es ist allerdings auch bei den meisten dieser Ikonen eine ideelle, inhaltliche Zugehörigkeit in den Kreis des Programms der Bilderwand evident, und sie wurden in der Tat auch in späteren Jahrhunderten, als die Ikonostasis immer reicher und prächtiger ausgeschmückt wurde, an ihr befestigt.

Es handelt sich jetzt zunächst um die Acheiropoieten, die sogenannten «authentischen Christusbilder», ein in der byzantinischen Kirche sehr beliebter Ikonentypus, und um den damit in engstem Zusammenhang stehenden «Christus Emanuel»-Typus, sodann um die Ikonen der personifizierten «göttlichen Weisheit», der Muttergottes-Orantin, des Styliten und der szenischem Heiligenleben-Darstellungen.

Bei einer Betrachtung der Einzel-Ikone erhebt sich die Frage nach dem Zusammenhang mit den ältesten, «ikonenartigen» Heiligenbildern, den sogenannten *χαρακτήρ*, wie es etwa die Darstellung Konstantins und Helena der Kiewer Geistlichen Akademie ist.⁷² Es ist jedoch festzuhalten, dass es sich bei diesen Bildern meist um Erinnerungsbilder handelt; man wollte ein Porträt des Menschen im antiken Sinn gestalten, aber nicht einer «Idee» Ausdruck verleihen. Durch diese Betonung des Portraitmässigen ergibt sich von selbst, dass die Darstellungen der frühen Bildnisse in keinem inneren, ideellen Zusammenhang mit der eigentlichen ostkirchlichen Ikone stehen, und daher hier nicht weiter beachtet werden können.

A. Die Acheiropoieten

Von grösster Bedeutung für die gesamte Ikonenmalerei ist das Auftreten der *ἀχειροποίητα*, der authentischen Christusbilder, die bereits im justianischen Zeitalter einem starken Kult unterlagen. Der Begriff formt sich in der älteren christlichen Auffassung in enger Anleh-

⁷¹ ADRIANUS PP. I, *Epist.*, 56 (ML, 96, 1225).

⁷² Vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, p. 87, Abb. 30. Der Charakter des «Erinnerungsbildes» wird durch religiös-symbolische Gegenstände betont: so hier durch die Kreuzdarstellung. Seit der Sage von der Auffindung des heiligen Kreuzes durch Helena und durch Konstantins Sieg über Maxentius durch den Beistand des Kreuzes (EUS. CAES., *Vit. Const.*, I, 40; II, 7-9; IV, 21 [MG,

nung an platonische und philonische Anschauungen: die Idee des Urbildes und irdischen Abbildes desselben.

Mit den Acheiropoieten war die Streitfrage über das Aussehen Christi geschlichtet. Die Kirchenväter kommen auf Grund folgender Schriftstellen zu entgegengesetzter Meinung: *Is.* 53, 2 «Non est species ei, neque decor» und *Ps.* 44, 3 «Speciosus forma prae filiis hominum». Auch Augustinus wusste noch nicht zu sagen, wie Christus, Maria und die Apostel ausgeschaut hatten. Jetzt war der Erfolg, dass der «bärtig-realistische» Typus den hellenistischen Idealtypus des schönen unbärtigen Jünglings ablöste, der einzig im Bilde des Emanuel forterhalten blieb. Christus-Acheiropoieten kennt die östliche Kunst bis ins hohe 16. Jh. hinein.

Das Bildnis Christi in der Uspenskij-Kathedrale in Moskau (Abb. 10), stammt aus dem 13. Jh. und zeigt, wie alle Acheiropoieten, lediglich den Kopf in einem Kreis (dem εἶς), dessen Radien die Kreuzbalken bilden, und meist die Inschrift ὁ ὢν tragen. Nach Clemens von Alexandrien ist Gott das εἶς und der Sohn τὰ πολλά. Wie alles Ganze aus der Ewigkeitsform, dem Kreis, stammt, so Christus und alle Geschaffenheit aus Gott.⁷³ In der rechten und oberen Bildecke steht das Christusmonogramm IC XC. Hervorgehoben sind die vergrößerten, mandelförmigen Augen mit den ungleich verteilten Pupillen als Ausdruck starker innerer Erregung, die aber durch die «klassische Ruhe» des regelmässigen Gesichtes wieder ausgeglichen wird. Äusserste Regelmässigkeit weist die Haarbehandlung auf; zwischen beiden Seiten nur allerfeinste Unterschiede, sonst ergänzt sich Goldfaden- und Lockenbildung der Haare in mathematischer Genauigkeit. Symmetrisch sind auch die hochgeschwungenen Augenbrauen und herabhängenden Bartspitzen. Das Gesetz der Parallele beherrscht das Gesicht; sogar die weichen, linearen Schattenpartien auf Stirn und Wangen des dunkelockerfarbenen Antlitzes folgen ihm. Diese strenge Symmetrik betont die ideellen Werte des Acheiropoieten.

In zeitgenössischen Schriftstellern ist zu lesen, dass sogenannte Acheiropoieten im 6. Jh. bereits weite Verbreitung fanden. Es seien kurz die bekanntesten Christusbilder angeführt.

1. Das Christusbild von Edessa, das bereits 593 von Eva-

20, 956, 982, 1167]; SOCRATES, *Hist. eccl.*, I, 17 [MG, 67, 117 f.] wird das Kreuz den typologischen Darstellungen Konstantins und Helenas zugeteilt. Vgl. SCHWARZLOSE K., *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit*, Gotha, 1890, pp. 12-23). Eine andere mögliche Darstellung muss vorbehalten bleiben.

⁷³ *Stromata*, IV, 25 (MG, 8 [Garnier], 1365).

grius Scholastikus, dem Kirchenhistoriker, erwähnt wird,⁷⁴ und dessen Legende von dem wunderbaren Abdruck auf das Tuch, das Mandilion (μανδύλιον: abgeleitet von dem persischen Wort für Mantel μανδύας), und dessen Vervielfältigung auf einem Ziegenstein, 544, erscheint.

2. *Das Christusbild von Kamuliana* (Kapadozien) wurde 574 nach Konstantinopel überliefert.⁷⁵ Es handelt sich hier um eine Gruppe von Bildern, die ursprünglich selbständig, später miteinander in Verbindung gebracht wurden. Es gab zwei Legenden:

a) dass das Bild im Wasser gefunden sei, also auch der Stoff übernatürlichen Ursprungs, was an die «himmelsentstandenen Bilder» der griechischen Antike (Diipete) erinnert, und

b) dass es ein Abdruck von einer Person oder einem vorhandenem Bild sei.

3. *Das Christusbild in Memphis*: «In Memphi fuit templum ... ibi enim vidimus pallium lineum, in quo est effigies salvatoris quem dicunt tempore illo tersisse faciem suam in eo et remansisse imaginem ipsius ibi ...».⁷⁶

4. *Das römische Christusbild*, erwähnt 752 in den *liber pontificalis* einer Prozessionsbeschreibung.⁷⁷ «In una verum dierum ... procedens ... cum sacratissima imagine domini N. J. Chr. quae *acheropsita* nuncupator...»,

5. *Das Christusbild in der Heilandskirche* τοῦ σωτήρος in Konstantinopel wird in russischen Pilgerbüchern des 14. Jh. genannt und als ein Wandgemälde geschildert.⁷⁸

6. *Das Christusbild in Wachsausführung an der Martersäule*: «... amplexavit sicut in cera et facies omnes, mentus, nasus vel oculi eius...».⁷⁹

Es gab auch Acheiropoieten von Heiligen und der Muttergottes. Die wichtigsten sind:

1. Gottesmutter-Acheiropoietos in der Kirche von Diospolis oder-Lydda in Palästina (nach Bailt des Gregorios Monachos) 8./9. Jh.⁸⁰

⁷⁴ *Hist. eccles.*, IV, 27 (MG, 86², 2749).

⁷⁵ Vgl. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, pp. 40 ff.

⁷⁶ ANONYMUS PLACENTINUS, *Itinerarium*, 44 (ed. J. Gildemeister, Berlin, 1889, p. 32).

⁷⁷ *Liber pontificalis*, ed. Duchesne, I, Paris, 1886, p. 443.

⁷⁸ Vgl. DE KHITROWO B., *Itinéraires russes en Orient*, franz. Übers., Genf, 1889, p. 138 (Ignatius von Smolensk, 1389) u. 231 (Anonymus).

⁷⁹ THEODOSIUS (536), *De situ Terrae Sanctae*, 43 (ed. J. Gildemeister, Bonn, 1882, p. 20).

⁸⁰ VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, pp. 79 ff.

2. Aus der Liturgie der Kirchweihe von Symeon von Thessalonik (1410-1429)⁸¹ ist zu entnehmen, dass es in Konstantinopel (Kirche ist unbekannt) eine aufrechte Theotokos mit Kind im Arm gab.

3. Im Kloster Hyrtakion, bei Kyzikos.⁸²

4. Im Kloster Kosinitza bei Kabala.⁸³

5. In Thessalonik.⁸⁴

Letztlich liessen sich noch die abendländischen Veronikabilder⁸⁵ und die Darstellung auf Leichentüchern anführen.

In diesen ältesten Acheiropoieten ist hauptsächlich der religiöse, übernatürliche Wundercharakter dargestellt und das Zentraldogma der Menschwerdung Gottes, des Logos, veranschaulicht worden. Ähnlich der Eucharistie, worin eine ständige Wiederholung der Inkarnation zu sehen ist, eignet dem Acheiropoieten Christi das Wunder der Stoffwerdung. Wie der Gott-Mensch durch übernatürliche Zeugung entstand, so wird das « Bild » ohne menschliche Erzeugung zum Leben gerufen.

Dobschütz⁸⁶ bemerkt ganz richtig, dass der christliche Acheiropoietenglaube in gewissem Sinn eine Fortsetzung des griechischen Diipete-Glaubens ist. Die Überzeugung der Identität von Person und Bild rief im griechischen Denken die Vorstellung des himmlischen Ursprungs derselben hervor. An verschiedenen Orten wurden solche « vom Himmel gefallene » Bilder verehrt, die meist aus Stein und Ton bestanden. Der Neuplatonismus hat die griechische Bildauffassung der christlichen Bildlehre weitervererbt, wenn auch dort die Vorstellung des Herabfallens von dem Himmel wegfällt. Aber menschliche Vermittlung beim Entstehen wird abgelehnt.

Die Diipete-Bilder sind nach griechischer Auffassung in Bezug auf Material und Herstellung ihrem Ursprung nach übernatürlich; die christlichen Acheiropoieten (mit Ausnahme des Kamulianabildes, welches eine Mittelstellung hat) nehmen natürliches Material an, das sie mit dem Gedanken der Berührung, der genauen Kopie von einem Bild zum andern in Verbindung bringen: ἐξ εἰκόνας εἰκόνα μεταγράφοντος, wie es Theodor Studita charakterisiert.⁸⁷

Der Grundgedanke ist in griechischer und christlicher Auffassung derselbe: die übernatürliche Herkunft, die unmittelbare, künstlerische

⁸¹ Wien, Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 218, ff. 466-477.

⁸² VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, p. 84.

⁸³ *Loc. cit.*, p. 84.

⁸⁴ *Loc. cit.*, pp. 84 f.

⁸⁵ *Loc. cit.*, pp. 197 ff.

⁸⁶ *Loc. cit.*, p. 263.

⁸⁷ *Epist.*, II, 8 (MG, 99 [Garnier] 1132 C).

Wirksamkeit des göttlichen Prinzips und Schaffung eines höchstgetreuen Abbildes seiner selbst. Das ist Platonismus : die Idee als *causa efficiens* und *causa exemplaris*, das Vergängliche als Gleichnis des Ewigen. Die griechischen Diipete und die christlichen Acheiropoieten sind die Abbilder einer göttlichen Person durch Ausschaltung jeder menschlichen Betätigung, und sie kommen dadurch dem Urbild am nächsten. Es ist der aus Platon geschöpfte Zusammenhang von Prototypus und Ektypus, der als wesentlicher Faktor den inneren Gehalt, das übernatürliche Sein, — ikonographisch gefasst —, der Acheiropoieten bestimmt.

Die Acheiropoieten wollen die Person Christi in seiner Ewigkeitsfunktion als *δευτέρα ὑπόστασις θεϊότητος*, den von Ewigkeit seienden Logos (*Ioh. 1, 1*) in der Form seiner geschichtlichen Erscheinung darstellen. Bei der Bilderverehrung sind die Acheiropoieten ein wichtiges Zwischenglied zwischen Altarsakrament und Heiligenbild. Es ist dabei an den Ikonoklastenstreit zu denken : Nach der Auffassung der Bilderfeindlichen durfte eine Verehrung (*προσκύνησις λατρευτική*) nur dem Altarsakrament, der Eucharistie, zukommen. Wie durch die Konsekrationsworte die Identität zwischen Eucharistie und Person Christi feststeht, so bei dem « authentischen » Bild die Identität zwischen Abgebildetem und Original durch den übernatürlichen Ursprung.

B. *Christus Emanuel*

Der Gedanke, Christus als « vorweltlichen Logos » zu fassen, begegnet in Ikonen des Emanuel und Christus des « Ungeborenen », — eine nur in der östlichen Kirche vorkommende Darstellung. Der Emanuel wird, wie schon angedeutet, als unbärtiges Kind gemalt. Hinter dem Kopf- und Halsbildnis sind die Kreuzbalken. Er erscheint als Einzelikone, als Brustbild bei Muttergottes-Orantin oder innerhalb einer Engelsdeesis, wo besonders seine Überweltlichkeit, seine Gleichsetzung mit rein geistigen Potenzen, zum Ausdruck kommt. Es genügt auf die Engeldeesis aus Leningrad, Russ. Museum, des 16.-17. Jh. oder die der Moskauer Schule des 17. Jh.⁸⁸ hinzuweisen. Auf beiden Ikonen sind die Erzengel Michael und Gabriel in Halbwendung dem « praestabilirten Logos » zugewendet. Es kommen auch Darstellungen des Emanuel innerhalb der Gottesmutter und Johannes dem Täufer vor,⁸⁹ oder

⁸⁸ SCHWEINFURTH PH., *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, pp. 217 u. 220, Abb. 78 u. 79.

⁸⁹ *Loc. cit.*, p. 221.

« Christus der Ungeborene » inmitten der himmlischen Heerscharen,⁹⁰ oder Brustbilder des jugendlichen Emanuel bei Darstellungen der Gottesmutter,⁹¹ wo er besonders in Hinblick auf seine Inkarnation gedacht ist (vgl. dazu Abb. 12).

Die Ikone des Christus Emanuel aus Kiew, die aus dem 15. Jahrhundert stammt, ist ein gutes Beispiel für die ideell-geistige Existenz dieses Typus.⁹² Der Kopf erscheint in leichter Halbwendung, wodurch eine schematisierende Starrheit vermieden und ein gewisses Mass Lebendigkeit vermittelt wird, die auch durch das von aussen einfallende Licht noch bestärkt wird. Die mit Goldfäden durchzogenen Haare betonen die Übernatur und erinnern an das Leuchten des im Taborlicht verklärten Christus. Die Farbgebung ist stark auf dekorative Wirkung gestellt: vorherrschend sind rote Tönungen (Karminrot und Zinnober) und Goldornamentik, aus welchem Grunde auch die Ikone der kretischen Schule zugeschrieben wird. Auffallend ist die fast die halbe Höhe des Kopfes einnehmende gewölbte Stirn mit den darunterliegenden, stark vergrösserten Augen, die durch breite schwarze Schatten noch gewaltiger wirken. In den Augen ist die Welt der Übernatur gefasst, in ihnen sammelt sich das geistige Sein des Portraits, hier die Göttlichkeit des zeitlos bestehenden zweiten trinitarischen Prinzips, aber schon in Hinblick auf seine Inkarnation, was durch das « Kindsein » ausgedrückt wird.

Dieser Typus des Emanuel taucht bereits in Denkmälern des Mittelalters auf, allerdings mit Einbusse des stark vergeistigten Ausdrucks.

⁹⁰ KONDAKOV, *Russkaja Ikona*, Bd. I, Taf. XXIV.

⁹¹ Z. B. die Muttergottes (Blacherniotissa (des Spaso-Preobaženskijklosters in Jaroslavl; vgl. SCHWEINFURTH, *Geschichte*, p. 135, Abb. 54, und p. 137.

⁹² Vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, pp. 142-143, Abb. 58. Die Inschrift links: IC O EMA und rechts XC NOVHA. PETROV, *Album* [vgl. Anm. 30], p. 12; KONDAKOV N. P., *Ikony Sinajskoj i Afonskoj kolekcii Preosv. Porfirija...*, S. Petersburg, 1902, p. 5. Kondakov und Wulff schreiben die Ikone dem 15. Jh. zu als Beispiel kretischer Schule. Die Annahme ist richtig, was sich aus der weichen Gesamtkomposition, die im Malerischem von venezianischem Einfluss nicht frei ist, ergibt. Der idealistische Gestaltungsinhalt ist noch ganz im Bann mittelalterlicher Formgesetze, während aus den leichten Ansätzen zur Bewegung sich die kommende neue Auffassung erraten lässt. Verschiedene Details, etwa Mund und Kinn, sind von abendländischen Formgesetzen stark beeinflusst. Aus malerisch graphischen Einzelzügen und der Ornamentik der Kreuzbalken erkennt Wulff-Alpatoff die Zugehörigkeit zur kretischen Schule. Dieser Typus des Emanuel taucht bereits in Denkmälern des Mittelalters auf, allerdings mit Einbusse des stark vergeistigten Ausdrucks. Als ikonographisches Vorbild steht die Mosaikdarstellung der Kaxrie-Džami am nächsten. Vgl. ŠMIR, *Kaxrie Džami*, Taf. LIV-LV, Nr. 118 (Zu erinnern ist auch noch an das Fresko der Erlöserkirche in Neredica (1195) und das Brustbild des Blacherniotissa in der gleichen Kirche; vgl. SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, pp. 89 u. 87, Abb. 35 u. 34).

Als ikonographisches Vorbild steht die Mosaik-Darstellung der Kaxriedzami am nächsten.⁹³ Zu erinnern ist auch noch an das Fresko der Erlöserkirche in Neredica (1198) und das Brustbild der Blacherniotissa in der gleichen Kirche.⁹⁴

Der ideelle Gehalt des Emanuel-Bildes ist seinem Wesen nach platonisch. In der Ikone ist der Wunsch, das Göttliche in seiner Übernatur darzustellen im Glauben an die Offenbarungstatsache zur Erscheinung geworden. Abgebildet werden sollte das supernaturale Wesen des Gottessohnes. Der Künstler wusste das durch Kindheitscharakter, Ablehnung menschlich-männlicher Prädikate, stark hervortretender Stirn- und vergrößerter Augenbildung als Elemente des Geistig-Pneumatischen zu formen. Es handelt sich hierbei nicht um ein blosses Urbild-Abbild-Verhältnis, denn das Abbild will immer in einer Menschheitsform das Original realisieren, will eine bestimmte historische Daseinsweise, vielleicht nur einen Moment daraus festhalten. Hier geht es um das Bildwerden von etwas nie « Menschsein-Könnendem », um etwas streng Methaphysisches, für das menschliche Zeit- und Formbegriffe nicht ausreichen; um dasselbe Bestreben geht es bei den Sophia-Darstellungen. Es soll nicht nur das Abbild des göttlichen Logos dargestellt werden, sondern der Logos selbst in seinem « Ewigkeitsbilde ».

Plato in seiner « Bildidee » des Göttlichen hat auch hierzu den Weg bereitet, — aussprechen konnte er das Wort noch nicht, das wurde erst durch die christliche Offenbarung möglich. Es lässt sich auf diesem Gebiete kein historischer Nachweis führen, aber der Geist des grossen Philosophen weht entgegen. Die pneumatische Seinsweise der Emanuelikone kommt dem Begriff der platonischen Weltseele nahe. Der christliche Gottesbegriff und der platonische des Göttlichen, der Idee, treffen bei dem Versuche der Darstellung in einem gleichen Moment zusammen: sie wollen ihr methaphysisches Sein durch etwas in sich übernatürlich Seiendes der Menschheit vermitteln, indem sie nicht eine leicht fassbare, volle anthropologische Erscheinungsweise annehmen, sondern das Anthropomorphe durch die Form des « Kindseins » weitgehendst einschränken.

⁹³ Vgl. ŠMIT, *loc. cit.*

⁹⁴ Vgl. SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, pp. 89 u. 87, Abb. 35 u. 34.

C. Die Ikone der hl. Sophia

« Als vollendete Einheit des Alls in Gott wird die Sophia zur Einigung zwischen Gott und aussergöttlichem Dasein. Sie ist also die wahre Ursache der Schöpfung und ihr Ziel das principium ... die schöpferische Idee der absoluten Einheit, die alleinigende Macht, Regnum Dei in seiner Vollendung und Verwirklichung durch die Einheit des Schöpfers mit der Schöpfung ». In diesen Worten Solowjeffs⁹⁵ ist die ideelle Vorstellung des Sophiabegriffes enthalten, wie ihn die Kunst darzustellen versuchte.

Die bekannteste Sophiadarstellung ist aus Novgorod (Abb. 11), wo die göttliche Weisheit auf dem Thron sitzend und ihr zur Seite stehend Johannes und Maria, hier als Sinnbilder der Ekklesia und der Synagoge des neuen und des alten Bundes, abgebildet sind. Paul Florenskij sagt über die Sophia-Ikone: « Die Flügel der Hagia Sophia deuten auf ihre geheimnisvolle, besondere Beziehung zum Himmelreich. Die Flamme der Flügel und die Gestalt ist ein Hinweis auf die Fülle der Geistigkeit. Der Caducäus der rechten Hand [...] — er symbolisiert gleichzeitig auch die pneumatische Macht der Sophia — weist auf die theurgische Macht über die Seelen, die Psychopompie hin. Die Rolle der linken Hand, welche sie an das Herz drückt, wie an das Organ der höchsten Weisheit, ist eine Hindeutung auf die verborgendsten Mysterien. Das königliche Gewand und der Thron deutet auf die königliche Macht. Die Krone in der Form einer Stadtmauer — das übliche Attribut der Mutter Erde in ihren verschiedenen Modifikationen, bedeutet ihren Schutz für die gesamte Menschheit als civitas. Der Stein unter den Füßen ist eine Hindeutung auf die unerschütterliche Grundfeste [...]. Endlich deuten die himmlischen Sphären, welche die Sophia umgeben und voller Sterne sind, auf die kosmische Macht der Sophia, auf die Herrschaft über das ganze Universum, ihre Kosmokratie. Die türkisblaue Farbe von diesen Sphären symbolisiert die Luft und den Himmel, noch mehr den geistigen Himmel, die höchste Welt, in deren Mittelpunkt die Hagia Sophia wohnt [...] Blau ist die Farbe, welche natürlicherweise zur Hagia Sophia gehört und durch sie zur Trägerin der Sophia, zur heiligen Jungfrau ».⁹⁶

Über der Sophia ist ein Altar dargestellt, an dem sechs Engel die heilige Opferhandlung feiern, als Symbol des Gottesreiches — die

⁹⁵ *La Russie et l'Eglise universelle*, deutsch von Ratschinskij, pp. 146 f.

⁹⁶ *Der Pfeiler und die Grundfeste der Wahrheit*, Moskau, 1914, pp. 375 f.

Sophia ist das visionär erschaute Bild desselben —, das in der ständigen Vollziehung der himmlischen Liturgie sich verwirklicht. Die Sophia wird hier wohl als Erfüllung des gesamten kosmischen und heilsgeschichtlichen Prozesses geschaut,⁹⁷ und da der unmittelbare göttliche Schöpfungsakt (*primo creatio*) ein naturhaft-demiurgischer Akt sein kann, ist sie *ἐν καὶ πάν* des wahrhaft Seienden.

1) In den alttestamentlichen Schriften tritt die Sophia als sublimes Wesen auf, das dem Gott-Schöpfer zur Seite gestellt, *Job* 12, 13; 28, 12 ff.; *Baruch* 3, 15, 27 ff.; *Ps.* 154, 24; *Eccli.* 1, 1 f., und Abglanz seines ewigen Lichtes und Abbild seiner Güte ist. Als solche ist sie Person und lebendig-konkretes Jenseitswesen in allen Formen und auf allen Stufen des Seins.

2) Indem sie als kosmische Hypostase erscheint, *Eccli.* 24, 1-12, treten die Begriffsreihen Logos und Sophia in ein identisches Verhältnis, wobei die Sophia in ihrer menschlichen Beziehung eine ähnliche soteriologische Funktion wie derinkar nierte Logos ausübt: « *sapientia tua constituisti hominem, ut dominaretur creaturae* » (*Sap.* 9, 2) und mit der Menschwerdung des Logos durch diese abgelöst wird.

Die von Athanasius begründete Sophiologie der Ostkirche sieht die Sophia unter drei Aspekten; die aus der alttestamentlichen Sophiaauffassung hervorgegangen sind:

a) als *sophia increata*, d. h. als wesenhafte Weisheit Gottes, als die in Gott seiende Ideenwelt, in Identität mit dem Logos;

b) als *sophia creata*, d. h. als Abbild dieser in Gott seienden Logos-Weisheit, und als ideeller Kosmos;

c) als Vermittlungsmedium zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre. Als solche hat sie ihren Sitz am Thron Gottes und ist umgeben von der himmlischen Glorie. In ihrer sichtbaren Erscheinung hat sie a) die Funktion des Schutzengels der Welt, der die Geschöpfe mit seinen Flügeln umgibt und sie allmählich zum wahren göttlichen Dasein emporhebt, und b) ist sie als seelisch-mystische Peripherie Christi, die *Παναγία*, die verherrlichte ewige Natur der Theotokos.

Die Kunst sieht die Sophia stets als Mittelwesen zwischen Gott und Schöpfung, und führt sie als solches in der Gestalt der Maria mit den Flügeln des Engels aus, ohne jedoch die ihr zukommenden himmlischen Attribute wegzulassen. Diese Dartellungsweise schliesst in sich den engsten Zusammenhang mit den beiden anderen Aspekten, so dass im Sophiabilde sowohl die Gott latente Idee, wie ihr Abbild gefasst ist. Das ist platonische Geisteshaltung. Das höchste Ziel Platons, die

⁹⁷ Vgl. TYCIAK JUL., *Die Liturgie als Quelle östlicher Frömmigkeit*, p. 134.

Vereinigung des menschlichen Strebens nach der Seinsweise des Ideals mit der Idee selbst, ist in der Sophia erreicht.

Demnach bedeutet die Sophia für die ostkirchliche Bilddarstellung die Verpersönlichung der göttlichen Weisheit im Logos. Als die aus Gott hervorgehende Weisheit offenbart und teilt sie sich stufenweise der Welt mit, am allerhöchsten in der Theotokos, die den Sohn Gottes als Kind besitzen durfte. Auch sie, die in einem alle Grade der Geschöpflichkeit übersteigenden Masse an der göttlichen Weisheit teilnahm, hat in ihrer jungfräulichen Mutterschaft die Weisheit geboren und sie der Welt mitgeteilt. So kann die Welt, indem sie sich ihr zuwendet, am Göttlichen teilnehmend das Göttliche ausstrahlen. Das ist christlicher Platonismus.

D. Die *Ikone der Muttergottes-Orantin*

Die Muttergottes-Orantin — meistens in der Monumentalmalerei vorkommend — findet im Typus der Blacherniotissa (Znamenie) ihre ikonale Gestaltung. Die Ikone der russischen Znamenie (Abb. 12) zeigt Maria auf dem Omphalos stehend mit ausgebreiteten Armen, das Christuskind im Emanueltypus vor der Brust, in strenger hieratischer Haltung. Die scharf umrissene Figur vor dem neutralen goldenen Hintergrund erinnert durch die Anlage mit grossen Zügen und monumentalen Formen an die Mosaikmalerei. Auffallend ist die labile Haltung: Die Muttergottes steht auf dem rechten Bein, während das linke schräg nach rechts gedreht ist. Das rotbraune Omophorion und das dunkelblaue Untergewand sind mit Goldstreifen bedeckt, und von mächtigen, breiten Falten durchzogen. Das Marienmonogramm $\overline{MP} \overline{\Theta V}$ ist fast verschwunden. Die Farbe ist in breiten Massen aufgetragen, eine feinere Konturenbehandlung ist zu vermissen. Umrisslinien sind nur zur Detailausführung verwendet (Hände).

Der Emanuel des Brustbildes zeigt die gleichen stilistischen Elemente. Die emporgehobenen Hände bilden mit denen der Muttergottes einen schwingenden Halbbogen. Durch die beiden Medaillons mit den Engelsköpfen wird ein Anklang an Bilder der makedonischen Renaissance erweckt (vgl. die Ikone Johannes des Täufers, Abb. 9).

Die Orantin in streng frontaler Haltung, wie sie schon im Katakombentypus, dem der Goldgläser der Mitte des 3. Jh. oder dem der Himmelfahrtbilder (Rabulas-Evangeliar), oder in den Absidendarstellungen

der byzantinischen Kirchen erscheint (z. B. Kiew), ist die allgemeinste Art der Ausführung. Sie kommt ebensogut auch ohne Kind vor.

In der Orantin sieht die Ostkirche die Idee des königlichen Priestertums durch Maria symbolisiert, indem in ihren ausgebreiteten Armen die Gebetshaltung der verklärten Kirche und das Symbol des Opfermysteriums zu stetem Ausdruck kommt.

In der Geste der die Welt umspannenden Arme liegt ein tiefer Platonismus: sie stellt in erhabener Weise die Verbindung mit der übernatürlichen Idee her. So ist sie Mittlerin zwischen der abstrakten und Erscheinungswelt: sie ist ein wesentliches Glied des stufenweisen Aufstiegs der sich treppenförmig aufgipfelnden Hierarchie. Das ist auch ihre hervortretende Bedeutung im Kirchenraum, im Pantokratorsystem. Indem sie in nächster Nähe des Altars thront, weist sie auf Christus hin, dessen Opferfeier dort vollzogen wird, und somit auch auf das übernatürliche Ziel, die göttliche Idee des Platonismus.

E. Die Ikone des Styliten

Die höchste Stufe mönchischer Selbstentäußerung ist im Bilde des Styliten gegeben, des Heiligen, der weit über dem Anachoreten stehend, durch härteste Askese im steten Gebet sich Gott zuwendet und schon äusserlich den Abstand zwischen Himmel und Erde verringert, indem er auf eine Säule steigt.

Die Darstellung des Styliten Daniel (Abb. 13) vom Berge Athos ist ein Bruchstück, die Hälfte einer Ikone, wo auf der rechten Seite die Muttergottes abgebildet war, zu der sich der Heilige in fürbittender Haltung wendet. Wulff-Alpatoff schildert Daniel als Asketen des Mittelalters, ein « grünlichbraunes Fell... über dem helleren Mönchskleide und unter der rotbraunen Pänula ». ⁹⁸ Die Ausführung ist in Temperatechnik auf Goldgrund. Die Darstellung ist im Gegensatz zu Wulff-Alpatoff, der sie ins 11./12. Jh. setzt, dem Anfang des 14. Jh. zuzuschreiben.

Auffallend sind die überschlanken Proportionen, die durch senkrechte Steilfalten zum Übermasse gesteigert werden und an den unteren Partien jäh abbrechen. Dieselbe Gradlinigkeit findet in der langen, scharfen Nase und in der zwar weichen Haar- und Bartbehandlung ihre Fortsetzung. Der Ausdruck der Körperlosigkeit ist bis ins höchste gesteigert durch anatomisch unwirkliche Verhältnisse, durch stilisie-

⁹⁸ *Denkmäler*, p. 52.

rende Steigerungsmomente, durch den asketischen Ausdruck des Gesichtes und der Körperhaltung. Es ist das Bild des völlig vom Realen, Natürlichen losgelösten Geistmenschen.

Interessant ist dabei, dass der Heilige schon zu Lebzeiten abgebildet wird und man seinem Bilde Verehrung erweist. Karl Holl⁹⁹ sieht daher das « am Leben-sein » des Heiligen als alleinige Voraussetzung für die Wunderkraft des Bildes, denn je höher er steige, desto weiter reiche seine Kraft auch dorthin, wo er nur ideell vertreten sei, und so strahle das Bild seine Heiligkeit nach allen Seiten aus. Mit dem Tode höre also jede Wunderkraft auf; und mit der Abnahme des Stylitentums verschwinde die bildl. Darstellung derselben. Und er glaubt darin einen Rückfall ins Heidentum zu erkennen. Aus den Kunstdenkmälern zeigt sich die Ungenauigkeit dieser Annahme. Es ist wahrscheinlicher, dass in den Bildern der Styliten die allen Ikonen grundlegende Idee vom Urbild und Abbild, die platonische Haltung, wirksam ist. Zwar ist gerade dem Stylitentum eine Ähnlichkeit mit syrischen Kultformen, etwa dem *φαλλοβαταις* bei Lucian de Dea syra¹⁰⁰ naheliegend, aber noch keine Beeinflussung damit bewiesen. Und die Vita des Thaumastoriten spricht deutlich aus, dass der dem Styliten innewohnende Geist das Bild « überschattete », dass also eine Niederkunft der vergöttlichten Seele des Heiligen das Bild belebe, und dass es sich hier um eine christlich-platonische Grundhaltung handelt.

Die ideelle Stellung des Styliten der Ikone ist die einer Art von Mittelwesen. Er ist über die Menschheit erhöht, äusserlich wie seelisch, sein Ruheort ist bei Gott (Sophia !), er ist aber gleichzeitig Verkünder des Göttlichen (Logos) in menschlicher Gestalt. In dem Wunsche, Abbild und Ausdruck des Übernatürlichen zu sein, durch die Ruhe in ein Ähnlichkeitsverhältnis mit dem Göttlichen zu treten, zeigt sich die Idee Platons von der Anschauung des Göttlichen der Seele durch mystische Erhebung. Medium des göttlichen Mitteilungswollens zu sein ist nichts anderes als die Idee vom *ἔκτυπος*. In der vom Irdischen gereinigten menschlichen Natur das Abbild des Göttlichen zu sein, ist der Inhalt der Darstellung des Styliten, die Hypostase des verklärten Heiligen.

Vielleicht ist gerade im Bilde des Styliten, das die höchste Stufe menschlicher Verbindung mit dem Göttlichen zeigt, die platonisch-ideelle Geisteshaltung am sichtbarsten veranschaulicht.

⁹⁹ *Urchristentum und Religionsgeschichte*, Bd. 2, Freiburg, 1928, p. 395.

¹⁰⁰ MÜNTER F. C., *Miscellanea Hafniensia theologici et philosophici argumenti*, Bd. II, 1824, p. 244.

Der platonisch Gott-Liebende und der christlich Gott-Liebende, der Philosoph und der Heilige sind in ihrem Streben, ihrem Seinsausdruck, in ihrer Geisteshaltung nächstverwandt.

Es ergibt sich wieder, dass die Heiligenikone ein «platonisches» Leben hat, das nicht weniger stark und leuchtend ist wie jenes der Christus- oder Muttergottesikonen. Es lässt sich also eindeutig sagen, dass die byzantinischen Heiligenbilder, die porträtartigen Darstellungen einer oder mehrerer Personen unter Ausschluss dramatischer Szenen vor einem abstrakt-neutralen Hintergrund eine künstlerisch-platonische Ausdrucksform aufweisen, dass die griechisch-platonische Geisteshaltung die malerische Ausführung als ihre Ursache bestimmt und trägt. Gleichzeitig wird durch sie das Platonische der Ikonen in anschaulicher Form wiedergegeben.

F. Die Ikone der Visions des hl. Johannes Klimakus

Die Ikone (Abb. 14) ist eine Darstellung der scala paradisi des Johannes Klimakus (525-etwa 600), der mittels einer Leiter von 30 Stufen seine sinaitischen Mönche zum geistigen Aufstieg anleiten wollte.

Das Bild zerfällt in zwei Hälften: die senkrechten, ruhigen Linien der Klosterkirche, davor die des predigenden Johannes und die Schar der Gerechten im Himmel; die andere Seite wirkt unruhig durch die diagonal schneidende Leiter mit heraufsteigenden und herabfallenden Mönchen, fliegenden Engeln und Dämonen. Der Gegensatz zwischen mönchischem Lebensideal und den Hindernissen und Lastern der Welt ist durch diese Zweiteilung und den allgemein bewegten Charakter in sprechenden Farben zu Ausdruck gekommen.

Ausserst wirksam sind die lebensvollen Mönchsgestalten, etwa die mit kühner Phantasie gezeichneten Herabstürzenden oder die durch willensstarke Askese charakterisierten Heraufsteigenden. Im Gegensatz zu dem in sich geschlossenen, strengen Ikonentypus des 15. Jh. haben wir es hier mit einer freien, willkürlichen Bewegungsdarstellung zu tun, und anstatt der regelmässigen, äquivalenten Schematisierung des Bildaufbaus tritt eine gelockerte Komponente, die Einzelfiguren und Gruppen ohne bestimmte Ordnung verteilt.

Zu fragen ist nun nach dem ideellen Inhalt der Himmelsleiter-Darstellung. Bei Plato findet sich immer wieder der Hinweis, dass die Beschäftigung mit den göttlichen Dingen bei Gott beginnen müsse. Das konnte nach seiner Theorie nur durch Absage und Verzicht auf

das Materiell-Irdische geschehen, indem er in der Ruhe des Philosophen zur Erkenntnis des Urgottes kommt. Die Neuplatoniker, etwa Proklus, sehen den Weg zur Philosophie als den der Askese; ihnen sind die natürlich-realistischen Begriffe nichts als Perversion. Die κλίμαξ τοῦ παραδίστου des Johannes¹⁰¹ ist der durch Askese vorgeschriebene Weg zum Aufstieg, die Uebung der übernatürlichen Fähigkeiten, um den verderbten Menschen dem leuchtenden paradiesischen Zustand zurückzugewinnen. Das Ziel ist ihm die ἀπάθεια, die Seelenruhe, in der Engel und Liebe erkannt werden, die nichts anderes als Gott bedeutet. Die Ikone veranschaulicht diesen Weg: der unruhige Gesamtcharakter, die Laster der Welt, aber gleichzeitig die Ruhe des erreichten Zieles, die Glückseligkeit des auf der letzten Stufe stehenden Mönches, dem der Heiland zur Erkenntnis des wahrhaft Göttlichen durch seine Liebe hilft. Die Himmelsleiter ist die Veranschaulichung der Theorie des christlichen Frömmigkeitsstrebens, des geistigen Aufstieges des Heiligen, sie ist aber auch nichts anderes als die erweiterte platonische Idee des Philosophen, des sich mit göttlichen Dingen beschäftigenden, vom Eros zum Übernatürlichen erfüllten, Ewigkeit suchenden Menschen.

Die Bilder sind also Zeugnis der Welt des Unvergänglichen und Geistigen, die sie der zeitlich-materiellen Erscheinungswelt vermitteln wollen. Dieser Gedanke, Medium des Göttlichen zu sein, führt zum Platonismus. Grundlegend in den Bildern ist die Lehre vom Prototypus und Ektypus. Ektypus ist die Ikone, die so notwendigerweise auf das Urbild hinweist. Die Ikone ist die sinnliche Vermittlerin zum Aufstieg des Geistes. Das Urbild ist aber die ἰδέα τῶν ἰδεῶν des platonischen Systems. So ist das byzantinische Heiligenbild Symbol einer ewigen himmlischen Welt und wesentlich übernatürlich. Die stoffliche Komponente wird durch die beherrschende Geistigkeit, das immanente göttliche Prinzip, in das Reich der Übernatur einbezogen. Diese Vergeistigung und übernatürliche Schönheit der Ikonendarstellungen führt ins Reich der Ideen, in die transzendenten Lehren des Platonismus.

¹⁰¹ MG, 88, 631-1164.

V

DAS GEHEIMNIS DER HEILIGEN IKONEN

Wie offenbart sich nun die platonische Seele des ostkirchlichen Heiligenbildes? Die byzantinische Malerei hat verschiedene formale Möglichkeiten, um das verklärte, Gott-schauende Wesen der heiligen Ikonen auszudrücken.

Die Ikonenmalerei ist abstrakte Kunst, ist Flächenkunst. Sehr viele Ikonen, besonders wenn es sich um Kopf- oder Brustbild-darstellungen handelt, haben einen neutralen, abstrakten Hintergrund. Der Bildaufbau ist nie willkürlich, sondern unterliegt einer strengen Symmetrie. Bevorzugt wird eine Betonung der Mittelachse des Bildes (vgl. die Ikone des hl. Gregor Thaumaturgos, Abb. 7) oder eine Dreieckskomposition angewendet. Eine andere Möglichkeit ist z. B. in der Ikone des Acheiropoieten Christi (Abb. 10) gegeben, wo in die fast quadratische Bildfläche der kreisrunde Nimbus mit den Kreuzbalken so eingelassen ist, dass die Peripherie des Kreises den Bildrand an fast allen 4 Seiten berührt: Mittelachse bildet der Nasenrücken. Die seitlichen Partien (Haare, Ohren, Backenknochen, Augenbrauen etc.) entsprechen sich mit schematischer Genauigkeit, wobei leichte Abwendungen natürlich der gestaltenden Phantasie des Künstlers zuzuschreiben sind.

Bei ganzfigurigen Darstellungen kann die Person von einem Oval umschlossen werden. Bei der Moskauer Muttergottes-Ikone (Abb. 12) läuft die Linie von ihrem rechten Fuss, berührt beiderseits ansteigend die äusserste Faltenbiegung des weiten Mantels und die Fingerspitzen der ausgebreiteten Arme und endet in der oberen, abschliessenden Rundung des den Kopf bedeckenden Maphorium. Oder die Figur wird als rechteckiger Komplex aufgefasst, bei der Kopf, Füße und anderes Zubehör (z. B. bei Engelsikonen die Flügel) herausragen.

Als Grundsatz gilt im allgemeinen ein ausgesprochener Vertikalismus der Figurenkomposition, der besonders im mehrfigurigen Repräsentationsbild zum Ausdruck kommt. In der Ikone der hl. Athanasius, Cyrillus und Ignatius (Abb. 8) sind die drei Kirchenväter einander ganz gleichwertig dargestellt. Eine akzentuierende Wirkung ist durchaus zu vermissen. Diese friesartige Auffassung fusst auf antikem Erbe.

Auch in der Ikone der heiligsten Dreifaltigkeit (Abb. 5) ist eine Person-akzentuierende Wirkung ausgeschaltet. Die drei Figuren sind in

einem Kreis eingeschlossen, und werden gleichzeitig durch ein gleichschenkeliges Dreieck verbunden. Die Kreisbewegung beginnt mit dem Fuss des rechten Engels, läuft an dessen geneigten Rücken entlang, berührt den Kopf der mittleren Figur, senkt sich zum Rücken des linken Engels und führt an dessen Füßen vorbei zu ihrem Ausgangspunkt. Das Dreieck wird aus der vorderen Tischkante als Grundlinie und den die steigende Bewegung der Flügel durchschneidenden Seiten gebildet und hat seine Spitze über dem Kopf der mittleren Figur.

Ähnlich verhält es sich mit dem Raumproblem der Ikonen. Nur dekorativ, fast silhouettenhaft wird die Landschaft behandelt, die nur als Hilfsmittel und nicht organisch notwendig erscheint. Ein Beispiel hierfür bietet die Ikone der Verklärung Christi (Abb. 2). Zweidrittel der Bildfläche nimmt die bizarre Form des Berges ein, wobei nicht die geringste Spur einer realistisch-naturalistischen Behandlung zu finden ist. Einige dekorativ aufgefasste Bäume in der unteren Partie erhöhen die illusionistische Wirkung. Der Hintergrund der oberen Partie und der Seitenszenen erscheint als abstrakte Goldfläche. Jegliche Perspektive ist ausgeschaltet. Die Szenerie ist lediglich ornamental empfundene Kulisse um der historischen Tatsache zu genügen.

Die gleiche flächige Raumauffassung beweist die Ikone der Allerheiligsten Trinität von Rublev (Abb. 5). Es fehlt der Hintergrundslandschaft jede eigene Funktion, sie ist nur zart und andeutend wiedergegeben, so dass die figürliche Darstellung sich scharf abhebt. Das Verhältnis von Figur und Raum ist durchaus *unorganisch*, d. h., die Figuren sind völlig unabhängig von der Raumkomposition. Die Landschaftswiedergabe ist *unwirklich*, idealistisch und expressionistisch. Berg- und Architekturbildungen haben eine rein idealistische Ausführung und sind in dieser Form in der Natur undenkbar.

Die Raumkomposition will den symmetrischen und schematischen Bildaufbau unterstützen: bei einer Figurenkomposition erwecken die Gestalten, auch wenn sie hintereinander stehen, den Eindruck des *Nebeneinander*, eines *scheibenartigen* Aufbaues.

Die Bedeutung des Linearen, der Umrisslinien, ist in einer dynamischen Straffheit und strengen Gebundenheit als Ausdruck einer inneren Spannung zu sehen. In der Ikone des hl. Gregor Thaumaturgos (Abb. 7) erweckt sie unbedingt den Eindruck einer scharfen Begrenzung. Dadurch bekommt die Darstellung den Charakter des Feierlichen, Repräsentativen, — die Ikonen sind unbedingte « Repräsentationsbilder »; — durch die graphische Linie wirken die einzelnen Partien nie



Abb. 1. — Deesis (Kiew).



Abb. 2. — Verklärung Christi (Moskau)



Abb. 3. — Christus Pantokrator (Moskau)



Abb. 4. — Die «Vladimirskaja» (Moskau)



Abb. 5. — Die allerheiligste Dreifaltigkeit [von Rublev]
(Sergiev-Troitzkaja-Lavra)



Abb. 6. Erzengel Michael (Moskau)



Abb. 7. — Der heilige Gregor Thaumaturgos (Petrograd)



Abb. 8. — Die heiligen Athanasius, Cyrillus, Ignatius (Novgorod)



Abb. 9. — Iohannes der Täufer (Kiew)



Abb. 10. — Acheiropoiet Christi (Moskau)



Abb. 11. — Ikona der hl. Sophia (Novgorodor Perevod)



Abb. 12. — Die Muttergottes - Orantin (Moskau)



Abb. 13. — Der Stylit Daniel (Kiew)



Abb. 14. — Die Vision des heiligen Johannes Klimakus (Petrograd)

allein betont, sondern sie ordnen sich immer dem Ganzen, der Gesamtkomposition unter.

Auch die Anwendung antikisierender Details unterstützt den Idealismus der Ikonenmalerei. Antike Gewand- und Architekturmomente finden sich bei vielen Bildern. Besonders anschaulich zeigen das Engelsdarstellungen (z. B. in Abb. 5). Da die Engel als geistige Potenzen an keine reale Vorstellung gebunden sind, erscheinen sie als hellenistische Jünglinge. Es entspricht auch das Gewand des Priesters oder Bischofs antiken Darstellungen (vgl. Abb. 8), wo allerdings noch eine Bereicherung des Gewandes im Sinne des byzantinischen Kaiserornates hinzukommt. Gerade hier tritt durch die Anwendung gewisser hellenistischer Kompositionsmomente der Idealismus der Ikonen deutlich hervor. Sie sollen gewissermassen ein Medium für die Idealvorstellung bilden, wobei zu bemerken ist, dass «antikisierend» zwar ein äusseres Zurückgreifen auf das Antike, aber dennoch ein inneres Umformen desselben bedeutet, um eine bewusste Ablehnung der natürlich-wirklichen Erscheinungsform zu unterstreichen.

Hervorzuheben ist ferner die unproportionierte Komposition des Körpers. Die Figur des Styliten (Abb. 13) zeigt einen langen, schmalen Körper mit in anatomisch falschem Verhältnis zu kurzen Armen und kleinen Händen. Diese Auffassung will das aszetisch-vergeistigte Sein des Säulenheiligen wiedergeben, es will dem Gedanken der Entmaterialisierung dienen. Besonders konkret kommt dieses bei der Behandlung des Gesichtes zum Ausdruck. Oft beherrscht eine breit und hoch ausgeführte Stirn mit einer stilisierenden Faltenbildung das Gesicht (vgl. Abb. 8, die Gesichter der drei Kirchenlehrer). Eingefallene Wangen und ein weit herunterfallender Bart gliedern das Antlitz in einen bewussten Dreiecksaufbau. Der Grundgedanke dieser Kopfbehandlung ist: durch Askese (die untere, abgehärmte Partie) zur Vergeistigung (der vorspringende Stirnkomplex).

Auch die Gewandpartien mit ihrer stilisierten Faltenbehandlung wirken in ihrer starren Ausführung unnaturalistisch. Die Epitrachelien der drei Kirchenväter der Novgoroder Ikone (Abb. 8) fallen brettartig steif, ohne geringste Bewegung herab. Das Muster des Gewandes des hl. Athanasius verrät auch nicht die leiseste Anpassung an die Körperform. Es wirkt als unbewegliche Fläche und verliert dadurch den Stoffcharakter. Diese Umdeutung der Materie ist als formales Mittel zur Wiedergabe der ideellen Absicht der Ikone angewendet worden. Auch die stilisierten Falten passen sich keineswegs der Körperform an, sondern sie sind einzig Möglichkeit das Geistige, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.

Ein weiteres Mittel, um ihre ideellen Absichten realisieren zu können, hat die Ikonenmalerei in ihrer Farbkomposition gefunden. Bei einer Analyse der Farbverteilung im Verhältnis zur Bildfläche ist zwischen der Intensitätswirkung der einzelnen Farbkomplexe und ihrer betonenden Wirkung durch Lichter zu unterscheiden. Alle im Bilde vorkommenden Farben stehen entsprechend ihrem koloristischen Ausdruck, ihrer Quantität und ihrer Verteilung in bestimmten Verhältnissen zu einander und zum Ganzen. Es berühren sich immer Farben-, Linien- und Formenkomposition, d. h., dass die Komplexe oder Konstellationen durch eine Gruppierung um den entscheidenden Mittelpunkt, durch gleiche Tönung oder Hell-Dunkel-Kontraste oder Gegeneinanderstellung von Komplementärfarben als zusammengehörig betont werden.

Bei der Ikonenmalerei ist die Anwendung von Komplementärfarben zur Harmonisierung der Werte hervorzuheben. Das Verhältnis der komplementären Begegnungen zur Bildfläche bewirkt zunächst, dass das Auge mit Notwendigkeit zu ihrer Ergänzung gezogen wird, und dann dass der Zwischenraum überbrückt und die entfernten Partien in ihrer Zusammengehörigkeit gezeichnet werden.

Daneben ist die Symmetrie der Farbverteilung wichtig, die vielleicht in der Trinitätsikone (Abb. 5) besonders hervortritt. Die Verteilung der Einzelfarbe der Figuren, die infolge der Wiederholung der drei Grundfarben eine starke Intensität haben, bildet eine Triade, so dass bei der Person des Vaters eine rötliche, des Sohnes eine grünliche, des hl. Geistes eine bläuliche Tönung vorherrscht. Dominierende Farbe ist das Gelb der Flügel als göttliches Licht. Gegenüber dem Hintergrund und der Dekoration haben die Farben der Figuren eine vortretende Wirkung, so dass die Untergrundfarbe lediglich als neutrale Fläche empfunden wird. Die Vorstellung des Kreises wird also durch die Farbenkomposition stark unterstrichen, wodurch zugleich auch die symbolische Deutung hervorgehoben wird.

Die Fläche wird durch die Verteilung der Farben bestimmt. So bewirkt z. B. eine umgekehrte Entsprechung von Rot- und Grünkomplexen in ihrer symmetrischen Verteilung eine starke Hervorhebung der Mittelachse und des Bildzentrums. Derartige Farbsteigerungen zeigen viele Ikonen.

Im allgemeinen hat die byzantinische Malerei eine ruhige und gleichmässige Farbwirkung, wobei möglichst alle Farben angewendet werden. Von der Art der unmittelbaren und entfernten Kontraste hängt es ab, ob ein Farbton Übergewicht hat. Auch ihre Ausbreitung und Zahl ist

dabei entscheidend. Durch volle, leuchtende, reife Farben soll der Charakter abgeklärter Ruhe und heiliger Feierlichkeit wiedergegeben werden. Nur um Symbole des Heiligen — des göttlichen Lichtes, wie in der Ikone der hl. Kirchenväter die Epitrachelien (Abb. 8) oder das Gewand Christi in der Verklärungskone (Abb. 2) hervorzuheben, — wird durch einen kälteren, abstechenden Ton der Gegensatz betont. Aber auch diese Wirkung steht im Dienst des Ideellen.

Die Farbe des Hintergrundes, die meist als eintönige Fläche weniger intensiv ist, bewirkt die Betonung der Figurenkomposition. Sie hat zumeist auch eine symbolische Funktion: so verkörpert die Assistfarbe das ewige göttliche Licht, im Purpurleuchten ist die Glut des Heiligen Geistes und die aufgehende Morgenröte ausgedrückt, die weisse Farbe kündigt das abstrakte Reich des reinen Geistes, etc.

Von Bedeutung ist die Licht-Schattenwirkung. Die «Lichter» bedeuten das «Welt-entrückt-sein» des östlichen Heiligen, sie sind das Symbol seiner Vergöttlichung, seines Zustandes der Verklärung. Da Lichtfarbe ein Weiss mit hellem Gelb durchsetzt ist, bleibt stets dabei der Farbcharakter bewahrt. Besonders stark ist die Lichtwirkung bei der Darstellung des Taborlichtes (Abb. 2), wo das Licht die ganze Szene beherrscht und so leuchtend ist, dass die Apostel von der Fülle des Lichtes getroffen im Schatten versinken.

Lichtmodellation des Antlitzes, die Aufsetzung gewisser Lichter zur Betonung der Nase, Stirn und Wangen (vgl. die Ikone der Muttergottes von Wladimir, Abb. 4) will ein Ausdruck des innewohnenden göttlichen Lichtes, ein Zeugnis der geistigen Schau, der Gottgeeinheit, sein. Die heilige Ikone will ja nur das Symbol einer ewigen, übernatürlichen Welt sein. Das Prinzip ihrer Schönheit ist transzendent, liegt im rein Geistigen.

Eine weitere Möglichkeit um das Übernatürliche zu veranschaulichen hat die Ikonenmalerei in einer betonten Anwendung symbolischer Elemente gefunden.

Die Ostkirche lebt in einer fast unmittelbaren Beziehung zum Geheimnis der allerheiligsten Dreifaltigkeit, im Vater, im Sohn, im heiligen Pneuma. Die griechischen Väter sahen in dem Ineinander von drei Kreisen mit einem Punkt in der Mitte das metaphysische Sein der drei göttlichen Hypostasen versinnbildlicht, wobei der äusserste Kreis den heiligen Geist bedeutet. Der dreifache Kreis findet bei Ikonendarstellungen wie der Verklärung (Abb. 2) seine Anwendung, um dadurch den «übersinnlichen, verklärten» Leib Christi zu veranschaulichen.

Bei Bildern des Herrn bedeutet der einfache Kreis-Nimbus die

Einbeziehung in die innertrinitarische Wesenheit. Wenn in den Kreis Kreuzbalken eingelassen sind, so wie in den Ikonen des Acheiropoieten (Abb. 10) oder des Pantokrator (Abb. 3), so soll dadurch auf das Erlösungsleiden des Herrn hingewiesen werden, auf seine heilige Menschheit, die ontologisch in das trinitarische Sein hineingehört.

Die byzantinische Malerei wendet mit Vorliebe eine *attributive* Symbolik an. So sind Bischöfe, Kirchenlehrer, Priester, — um aus der Fülle der Möglichkeiten nur ein Beispiel auszuwählen — stets mit dem Epitrachelion bekleidet und das Evangelienbuch in der Hand haltend abgebildet.

Am vollkommensten aber offenbart sich die platonische Seele, das Geheimnis der heiligen Ikonen in ihrer geistigen Konzeption, in ihrer, aus dem tiefgläubigen Beten der Ostkirche hervorgegangenen *Idee*.

Die heiligen Ikonen sind ein *Spiegel* in dem *Gott wiederstrahlt*. Ein Spiegel, der an sich leer ist, lebt, — genau wie das Wort, das eine Funktion dessen ist, der spricht, — von dem, der hineinschaut. So ist die Ikone in ihrer Selbstvergessenheit, in ihrer Passivität ein *Gefäß*, um das göttliche Prinzip aufzunehmen, ja zu erleiden, sie ist ganz durchdrungen vom Hauch des heiligen Geistes, ihre Seele ist umgeformt, Gott ähnlich geworden — *deificata* — und schaut unmittelbar in die Tiefen des göttlichen Mysteriums, das sie in wunderbarer Weise wieder ausstrahlt. Sie hat « eine Kenntnis von Gott ... die in einer unfassbaren Vereinigung geschenkt wird ». Ihre Seele ist in « die Fluten der göttlichen Herrlichkeit getaucht und in den strahlenden Abgründen der unergründlichen Weisheit erleuchtet », wie es Dionysius von der gottvereinten Seele sagt.¹⁰² In unsagbarer Reinheit und Klarheit, frei von jedem Schatten, « schaut sie die göttlichen Dinge dank des Lichtes von oben, das sie in reicher Fülle erhellt ». ¹⁰³

Die heilige Ikone ist erfüllt von der unmittelbaren *Schau Gottes*, die sie weitergeben, ja vermitteln will. Ihr Leben ist in diesem Sinn höchste, konzentrierteste Aktivität. Und zugleich bewirkt ihre innere Hingabe ein Überströmen göttlicher Gnaden. Indem sich die heilige Ikone der Seele erschliesst, eröffnet sie zugleich das Tor des Himmels zu überwältigender Schau des allein Ewigen. « Über alle Massen war dein Leuchten, das mich traf, und gar herrlich, wie es schien, hast du mich Sehendem dich zu erschaun gegeben. Da ich dich fragte, wer du seiest, Herr, da hast du erst mich Armen deines Wortes wert gehal-

¹⁰² *De divinis nominibus*, VII, 3 (MG, 3 [Garnier], 872).

¹⁰³ BASILIUS M., *Constitutiones monasticae*, prooem., 2 (MG, 31 [Garnier], 1324).

ten. Das streckte mich zu Boden. Staunen, Beben überkam mich. Leise dachte ich in meinem Geiste, sprach es aus : Was will nur solche Herrlichkeit und dieser Pracht Erhabenheit bedeuten? Wie und woher verdien ich solche Seligkeit? Gelind und milde hast du mir erwidert : Gott bin ich, und dir zuliebe bin ich Mensch geworden ».¹⁰⁴

Gott ist wahrhaft in den heiligen Ikonen gegenwärtig. Gilt es der Ostkirche nicht als ein sichtbares Inerscheinungtreten der geheimnisvoll verborgenen göttlichen Herrlichkeit, wenn in Zeiten äusserer Not die heiligen Ikonen in einem wunderbaren, inneren Licht erstrahlen, wenn in ihrem himmlischen Glänzen der heilige Geist unmittelbar aufleuchtet? Sind sie nicht Verkünder der Welt des heiligen Pneuma, Vermittler des ewigen Lebens und Trostbringer der bedrängten Herzen? ¹⁰⁵

Das Geheimnis der heiligen Ikonen offenbart sich in einer ganz tiefen Weltanschauung. Im Erkennen ihres geheiligten Wesens nimmt die Seele Anteil an den grossen Enthüllungen des innergöttlichen Mysteriums. Das Göttliche senkt sich geheimnisvoll in das Menschliche : « Obwohl er sich in der Gestalt Gottes befand... entäusserte er sich... und ward den Menschen gleich » (*Phil.* 2, 6-7). Die Tür des innersten Heiligtums Gottes öffnet sich und der unversiegbare Strom göttlichen Lichtes ergiesst sich : « Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt. Wir haben seine Herrlichkeit gesehen, eine Herrlichkeit, wie die des Eingeborenen des Vaters, voll Gnade und Wahrheit » (*Joh.* 1, 14).

KUNSTHISTORISCHE ERKLÄRUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN

Es muss an dieser Stelle vorausgeschickt werden, dass sämtlich Angaben über den Aufbewahrungsort der Ikonen noch auf den Verhältnissen vor dem letzten Weltkrieg beruhen. Auch die Angaben über russische Literatur entsprechen diesen. Eine Überprüfung konnte bis jetzt noch nicht vorgenommen werden. Ferner ist zu bemerken, dass der ursprüngliche Plan, diese Studie mit einer Sammlung von 33 zum Teil farbigen Bildern zu schmücken, mit Rücksicht auf die hohen Kosten aufgegeben werden musste. Der Leser wird um gütige Nachsicht gebeten.

¹⁰⁴ Aus der 40. Hymne « Licht vom Lichte » von Symeon dem Jüngeren, deutsch von KILIAN KIRCHHOFF, *Symeon der Theologe Licht vom Lichte*, 2. Aufl., München, 1951, p. 265; vgl. *MG*, 120 [Garnier], 599.

¹⁰⁵ Vgl. dazu TRUBETZKOY E., *Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei*.

Abb. 1. — Deesis.

Kiew, Museum der geistl. Akademie, 27-12. — Aufgefrischte Temperatechnik, silberner Hintergrund, der mittels Ölfirnis goldig getönt ist.

PETROV, *Album...* [vgl. Anm. 30], p. 12, und KONDAKOV, *Ikony Sinatskoj i Afonskoj kollekcii Preosv. Porfirija...*, p. 15, setzen die Ikone in das 15./16. Jh., während sie WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, p. 263, dem 11. Jh. zuschreibt, indem er sie mit der Reliefigone aus San Marco (vgl. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Bd. II, Berlin, 1924, pp. 605-606, Abb. 515-516: Marmorrelief) in Verbindung bringt.

Meine Datierung begründet sich wie folgt: Die Gewänder Christi und der Muttergottes sind deutlich Schöpfungen des 14. Jh., was sich aus Stilparallelen ergibt (Ikone der Apostelversammlung, Moskau, Hist. Mus.: WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, p. 115, Abb. 43; der thronende Christus der Deesisreihe einer Bilderwand, Leningrad, Russ. Mus.: SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, p. 270, Abb. 102; der Prophet Ezechiel, Leningrad, Russ. Mus.: *ibid.*, p. 299, Abb. 115; u. a.). Die Annahme einer Zugehörigkeit in die makedonische Renaissance oder in das 11. Jh. ist infolge der organisch schlanken Proportionen (im Gegensatz zu den mehr breit auslandenden, gerundeten Formen der makedon. Renaissance) in ihrem betonten Längsschema und in den unbedeckten Füßen, wie anderen Einzelheiten unmöglich. Auch die Behandlung des Kopfes Christi und des Prodomos, die ihrer Ausführung nach der makedon. Renaissance zugeschrieben werden könnten, sind konstante Erscheinungen der folgenden Jahrhunderte, deren sich nicht nur die Zeit der Daphni-Pantokrator-Darstellungen bedient (vgl. DIEZ E.-DEMUS O., *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas & Daphni*, Cambridge (Mass.), 1931, Pl. I, mit bes. auffälliger Übereinstimmung der Haar- und Barttracht; und Taufe Christi, *loc. cit.*, Pl. XI, wo ausser der gleichen Schwingung der Augenbrauen, Nasenbildung, freien Ohren, Haar- und Bartbehandlung noch eine ähnliche Betonung des Halsansatzes auffällt), sondern die auch noch die Tradition der Kaxrie-Džami übernimmt (vgl. ŠMIT, *Kaxrie-Džami*, Taf. I, Nr. 120, und Taf. XVI, Nnr. 53-56; oder der übereinstimmende Gesichtstypus der Christusdarstellung in der Szene: Theod. Metochitos bringt Christus seine Kirche dar, der Kaxrie-Džami, Taf. LVIII, Nr. 120; vgl. DIEHL, Ch., *La peinture byzantine*, Paris, 1933, Pl. XL/1). Dass diese Zeit auch die Ausführung des frontalen Antlitzes mit seitlich aus dem Bild blickenden Augen kannte, beweisen ebenfalls mehrere Köpfe der Kaxrie-Džami (vgl. ŠMIT, Nr. 137, 147, auf Taf. LXV, Nr. 129, 130 auf Taf. LXIV, u. a.). Der Typus der Ikone ist also gut im 14. Jh. möglich und in dasselbe einzureihen.

Abb. 2. — Die Verklärung Christi

Moskau, Morosov, 110-81, auf Goldgrund. Vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, pp. 167-168 und 282, Anm zu Abb. 70.

Die Ikone ist um die Wende des 14./15. Jh. zu datieren.

Abb. 3. — Christus Pantokrator

Moskau, Kirche des Preobraženskij-Friedhofes.

Die Haarbehandlung mit der eigenartigen Lockenbildung der rechten Seite und die Andeutung der in die Stirn fallenden Haarsträhne, sowie die kalligraphisch feine Behandlung des Gesichts weisen die Ikone in eine nordrussische (Novgoroder) Schule (vgl. z. B. die auffallende Übereinstimmung mit der Ikone « Christus, das grimme Auge [Christos jaroje oko] », bei SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, p. 255, Abb. 91), wie die scharfe graphische Linienführung des Mantels und Chitons, der spitze Halsausschnitt und die maskenförmige Betonung des Halsansatzes.

Für das 15. Jh. ist ausschlaggebend — abgesehen von dem paläographischen Charakter der Monogrammbuchstaben (die Inschrift des geöffneten Evangelienbuches ist später erneuert oder übermalt) — die Modellierung des Antlitzes mit der weichen Bartbehandlung (die an griechische Schule erinnert), die Handformung mit den langen, ausdrucksvoll gebogenen Fingern und die Stoffauffassung des Gewandes in seiner gestrafften Ausführung. KONDAKOV, *Russkaja Ikona*, Bd. III, Prag, 1931, p. 63, und Bd. IV, 1933, p. 253, schreibt irrtümlicherweise die Ikone erst dem 16. Jh. zu.

Abb. 4. — Die Vladimirskaja

Moskau, Hist. Mus., 78-55. Vgl. ALPATOFF-LAZAREFF, in *Jahrbuch für preussische Kunstsammlungen*, 44 (1925), p. 140 ff.; WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, pp. 62 ff. und 262, Anmerk. dazu, und der wichtige Aufsatz ANISIMOV, A. J. *Vladimirskaja Ikona*, Prag, 1928.

Die Ikone mochte ich in den Anfang d. 14. Jh. datieren: Es handelt sich bei der Darstellung um das sog. Eleusa-Motiv, von dessen grundsätzlicher Betrachtung ausgehend allein eine Datierung möglich ist. Die Frühstufen finden sich in der Miniaturmalerei.

a) Pariser Gregor-Kodex, gr. 510, zit. bei ALPATOFF-LAZAREFF, *loc. cit.*

b) Lukas-Evangelium der Bibl. Nat., wo Elisabeth den kleinen Johannes auf dem Arm trägt; vgl. OMONT H., *Évangiles avec peintures byzantines du IXe siècle*, Paris, 1908, Bd. II, Abb. 94.

c) Pantokratoros Nr. 49, von 1084; vgl. BROCKHAUS A., *Die Kunst in den Athösklöstern*, 2. Aufl., Leipzig, 1924, p. 171, ohne Abb.

d) Psalter der Berliner christl. archäolog. Universitätsammlung; vgl. ALPATOFF-LAZAREFF, *loc. cit.*, Abb. 8.

e) Petersburger Gregor-Codex in der Szene des bethlehemitischen Kindermordes (Öff. Bibl., Nr. 334, Fol. 1) Abb. 5.

f) Smyrnäer Physiologos-Kodex; vgl. STRZYGOWSKI J., *Der Smyrnäer Physiologoskodex*, Wien, 1896, p. 151, Abb. 7.

Bei diesen Miniaturen handelt es sich durchweg um Frühstufen, die bis ins 12. Jh. hineinreichen, woraus schon evident ist, dass die Ikone nicht im 11. Jh. entstanden sein kann. Auch in der Monumentalmalerei tritt das Eleusamotiv auf, etwa wie in dem Kloster Studenica (vgl. PETKOVIĆ VL. R., *Ma-*

nastir Studenica, Beograd, 1924, p. 71) oder als Bronzerelief aus dem 12./13. Jh. aus Mihailovo (Bulg.) (vgl. MIATEV KR., in *Seminarium Kondakovianum*, 5 [1932], Taf. II/2 u. p. 45).

Auffallend ist, dass es sich in allen Darstellungen um keine ausgesprochenen Vorstufen handelt, und die Annahme, dass das Motiv aus dem Abendland kommt, zumal es erst in einer Zeit der Berührung mit westlicher Kultur auftritt, und auch inhaltlich für den Byzantiner wesensfremd ist, sich leicht der westlichen Mentalität einfügt, ist sehr naheliegend. Mit dieser Tatsache wäre eine spätere Entstehungszeit auch zugleich gegeben, dass die Ikone nämlich nicht vor Ende 13. Jh./Anfang 14. Jh. entstanden ist. Näher beleuchtet diese Feststellung noch eine stilistische Analyse; vgl. dazu die Moskauer Engelsikone bei AINALOV, *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*, Berlin, 1933, Taf. 296, wo sowohl die malerischtechnische Ausführung, wie die Übereinstimmung zeitcharakterisierender Details auffällt: lineare Behandlung der Augen, Nase, etc., gleiche Lichtmodellierung, übereinstimmende Bildung des kleinen Mundes und der mandelförmigen Augen, u. a. m.

Abb. 5. — Die allerheiligste Dreifaltigkeit

Ikone des Rublev, Sergiev-Troitzkaja-Levra, 141-135. Siehe dazu WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, pp. 278-279, Anm. zu Abb. 64. Starke Übermalungen des Gesichtes und des Mantels des linken Engels.

Wulff-Alpatoff erwähnt, dass im *Klinzower Handbuch* bemerkt ist, dass die Ikone von Rublev für Nikon, den Schüler des hl. Sergius angefertigt wurde und sieht die Bestätigung dieser Angabe in der Stilverwandtschaft mit den Fresken der Uspenskij-Kathedrale von Wladimir, an dessen Ausmalungen Rublev nach dem Zeugnis der Chronik 1408 betätigt war. Stilistisch sind abendländische Einflüsse (Duccio) nicht auszuschliessen (Weichheit, Rhythmus der Bewegung, etc.).

Abb. 6. — Erzengel Michael vor Josua

Moskau, Uspenskij-Kathedrale, 50-35.

Der ikonographische Typus geht auf den des Pariser Gregor Cod. 510 Fol. 226v, (OMONT H., *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902, pl. XL/2); 14. Jh. Bei der Datierung handelt es sich darum, wann in der byzantinischen Kunst der gepanzerte Engel mit dem über dem Kopf geschwungenen Schwert erscheint, ob sich dies noch in der mittelbyzantinischen oder erst in der spätbyzant. Zeit aufzeigen lässt. Alle bekannten Darstellungen bis ins 13. Jh. zeigen den Erzengel in langer byz. Hoftracht, in den Händen Ripidium oder Weltkugel oder beides haltend (vgl. z. B. Michael aus St. Nikitas als Typus: PETKOVIĆ VL. R., *Peinture serbe au moyen âge*, Beograd, 1930, Bd. I, Pl. 36 a). Im 14. Jh. kommt in der serbischen Monumentalmalerei der im kurzen Panzer, mit enganliegenden Hosenbeinen und Schaftstiefeln, wehendem Mantel bekleideten Michael, der in lebhafter Bewegung das Schwert über dem Kopf schwingt, auf, so in Peč, wo sich bei der Darstellung einiger abendländischer Einfluss be-

merkbar macht (PETKOVIĆ, *loc. cit.*, Pl. 78 b). Die Michaelsikone in ihrer mehr hieratischen und feierlichen Haltung trotz des Bewegungsmomentes ist unbedingt eher wie die Freske aus Peć anzusetzen. Es handelt sich also um eine sehr frühe Komposition dieses Typus. Durch eine stilistische Analyse lassen sich folgende Hinweise für die Datierung entnehmen: Für das 14. Jh. spricht: a) die Fussbildung, die gleich der der Figuren in Dečani ist (vgl. PETKOVIĆ, *loc. cit.*, Pl. 111 a, in der Szene des Täufers mit den Pharisäern und Sadducäern [Mth. 3, 7]); b) die kreuzförmige Ornamentik der langen Schaffstiefel, die in der aus dem Jahre 1363 stammenden Freske des Abendmahls auf dem Gewand der rechten Figur wiederkehrt (Volotovo; vgl. GRABAR I., *Istorija rusckago iskusstva*, Bd. V, Moskau O. J., Abb. p. 167). Der geschlossene Umriss und die mächtigen Flügel erscheinen bei einer Michaelsikone des 14. Jh. aus nordrussischer Schule. (vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, p. 185, Abb. 81). Auffallend ist die Bildung der Flügel, die in scharf geknicktem Bogen aus den Schultern wachsen. Ähnliche Formung der Flügel kennen schon die Engel des Sanctuariums in Daphni, (MILLET G., *La collection chrétienne et byzantine des Hautes Études*, Paris, 1903, p. 24, Nr. 326) aber sie sind dort weit und flach ausgeschwungen und die scharfe Biegung ist zu vermissen, die sich aber in den Flügeln einer Michaelfreske in Kučevica (Makedonien), 14. Jh. «S. Spas» wiederfindet. Die Bildung des Kopfes dagegen ist in ihrer Modulation und strengen Frontalität Darstellungen des 12./13. Jh. ähnlich, was Schweinfurth (*Geschichte der russischen Malerei...*, p. 64) und Wulff-Alpatoff (*Denkmäler*, p. 284, Anm. zu Abb. 29) zu einer Datierung in diese Zeit führte. Es dürfte sich jedoch aus dem Vorhergesagten ergeben, dass sich diese Annahme allein nicht halten lässt, zudem es öfters vorkommt, dass die Ikonen auf altertümliche Vorstellungen zurückgreifen. Als letztes lässt sich noch hinzufügen, dass es nicht unmöglich ist, da die Ikone sich von altersher in der Uspenskij-Kathedrale befand, sie gleichzeitig mit der an dieser Stelle 1392 gegründeten Erzengelkirche gemalt wurde.

Abb. 7. — Der heilige Gregor Thaumaturgos

Petrograd, russ. Museum, 75-53.

Die Datierung ergibt sich aus stilistischer Übereinstimmung mit den Fresken der Demetriuskathedrale in Wladimir, besonders mit dem Kopfe des Apostels Johannes (vgl. GRABAR I., *Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Wladimir*, Berlin, O. J., Abb. XXVII) in der Gestaltung des Gesichtstypus und den langen schmalen Proportionen, in der Bartbehandlung, der scharfen Linie der Augenbrauen, der Faltenausführung der Stirn und der überlangen, spitz auslaufenden Nase mit den emporgezogenen Nasenflügeln. Jedoch dürfte die Kompositionsweise in der Demetriuskathedrale (wahrscheinlich erst 13. Jh.) schon eine weitere Stufe, wie sie die Ikone zeigt, aufweisen, womit gesagt werden soll, dass die Ikone eine vorangehende Stufe vertritt. Ähnlichkeiten der Portraitzüge sind in Daphni (MILLET G., *Le monastère de Daphni* [Monuments de l'art byzantin, Bd. I], Paris, 1899, Pl. X), in Hosios Lukas (SCHULTZ R. W. - BARNSELY S. H., *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis...*, London, 1901, Pl. 45) und in den Darstellungen Gregors von Neocäsarea in den Mosaiken der Kiewer Sophien-Kathedrale (TH. SCHMITT, *Die Kunst der Ukraine*, Berlin, 1919,

p. 55, Abb. 6) zu erkennen. Im Gegensatz zu Wulff-Alpatoff (*Denkmäler*, p. 262, Anm. zu Abb. 24) ist zu bemerken, das der paläographische Charakter der Inschrift nicht ins 12. Jh., sondern ins 14. Jahrhundert zu setzen ist. Es handelt sich um eine Neuerung und Auffrischung der Buchstaben, die sich mit der Übermalung der Ikone deckt. Einzelheiten lassen sich nur am Original aufzeigen.

Abb. 8. — Die heiligen Athanasius, Cyrillus und Ignatius

Novgorod, Museum, 14. Jh.

Von dem streng hieratischen Prinzip des 14. Jh. unterscheiden sich besonders Cyrillus und Ignatius durch ihr feierliches Schreiten, die Gewichtslegung auf das linke Bein und Vorstreckung des rechten und ihre gewisse Leichtigkeit. Die Modellierung der im Verhältnis sehr klein gebliebenen Gesichter spricht für das 14. Jh. Als Parallele wäre z. B. die Darstellung des hl. Gregor bei OKUNEV N. I., *Izūstija imperatorskago russkago Arxeologičeskago Obsčestva*, Bd. 39, 1911, Taf. XVII/1, zu nennen oder auf die Fresken des Snětogorski-Klosters hinzuweisen, MACULEWIČ [vgl. Anm. 56], Taf. X.

Abb. 9. — Der heilige Johannes der Tauffer

Kiew, Museum der geistl. Akademie, 46-5. Die Ikone stammt van Sinai-Kloster. Enkaustik ohne Gipsgrund. Inschrift: I(ω Ἰδε) O A(μνο)C (τοῦ) Θ(εο)Υ O (ἀιφω)N (τήν) A(μαρ)TΙ(αν) ΤΟΥ (κόσμου). Vgl. ΠΕΤΡΟV, *Album* [vgl. Anm. 30], p. 9; KONDAKOV, *Russkaja Ikona*, Bd. III, 1931, p. 127; WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, pp. 18-24 und 258, Anm. zu Abb. 8.

Dass das Bild aus dem 9. Jh. stammt (abgesehen von verschiedenen späteren Übermalungen) beweist folgendes: Der kompositionelle Aufbau und die stilistischen Ausführungen der Täuferikone zeigen starke Übereinstimmungen mit den Figuren des Kosmas Indicopleustes (vgl. STORNAIOLO C., *Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleuste, codice Vaticano greco 699*, Milano, 1908). Fast in allen Figuren zeigt sich eine breite, körperliche Darstellung mit wechselnder Betonung des Stand- und Spielbeins, ein über den Unterarm geschlagenes und herabhängendes Ende des Himations, das, unter dem Knie in weichen Bogen verlaufend, unmittelbar heraufgeführt wird. Auch Übereinstimmungen in den Details (vgl. etwa Taf. 22, *loc. cit.*, die Gestalt Abrahams) in Bezug auf den Kopftypus, in der Bewegung der Hände, der wirren Haartracht, etc. Der Codex des Kosmas Indicopleustes ist in das 9. Jh. zu datieren. (vgl. BEES N., *Kunstgeschichte. Untersuchungen über die Eulalia-Frage*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIX, p. 243, und STRZYGOWSKI J., *Der Bilderkreis des griech. Physiologos* (Byz. Archiv, Heft 2), Leipzig, 1899, p. 54). Bereits Montfaucon setzt das Manuscript ins 9. Jh.: « In Vaticana vero bibliotheca elegantissimus eiusdem codex habetur unciali caractere noni circiter saeculi, cum figuris ex vetustiori exemplari ». (*MG*, 88, 29).

Die Annahme Diehls (*Manuel d'art byzantin*, Bd. 1, Paris, 1925², p. 240) den Codex ins 7. Jh. zu datieren, ist unwahrscheinlich, da sich sonst stilistische Übereinstimmungen zeigen müssten. Dass das nicht der Fall ist, soll folgende Parallele zeigen: Eine Christusfigur des Rossano-Codex (vgl. MUÑOZ A., *Il*

Codice Purpureo di Rossano e il Frammento Sinopense, Rom, 1907, Taf. II) soll verglichen werden mit einer Christusfigur des letzten Gerichtes aus dem Kosmas Indicopleustes (STORNAIOLO, *loc. cit.*, Taf. 49). Vorauszusetzen ist, dass jede dieser beiden Typen durchlaufend zu finden ist. Die Rossano-Figuren sind durchwegs mit *aus* dem Bilde schauenden Augen in Halbwendung gegeben, während im Kosmas die Pantokratordarstellungen in frontaler Haltung erscheinen. Obwohl hier beide sitzend und die Rechte zur Segensgeste erhoben dargestellt sind, ist die Einzelbehandlung stark unterschiedlich. Als Beispiel die Kopfausführung: Im Kosmas lassen die Haare das Ohr frei und liegen im Nacken an, während sie im Rossano-Codex das Ohr bedecken und in offenen Locken ausfallen. Der Bart der Kosmasfigur ist kleiner und bedeckt nicht das Kinn, dagegen ist im Rossano-Manuscript ein Schnurrbart und ein starker Bart, der von der Unterlippe ausgehend die ganze untere Partie bedeckt. Die Augen im Kosmas sind ausgesprochen weit geöffnet, während sie in der Rossanofigur nicht besonders auffallen. Ebenfalls sind Unterschiede in der Gewandbehandlung zu erkennen. Die Gewandbehandlung beim Kosmas-Christus ist plastischer, perspektivisch wirkend, während die Rossano-Figur von dem weiten Mantel so eingehüllt ist, dass die Waden-Partie als Fläche erscheint und sich die Formen der sitzenden Stellung *kaum* abheben. Dementsprechend verläuft die Faltenkomposition. Im Kosmas sind sie realistisch und dem natürlichen Gewandwurf entsprechend. Beim Rossano-Christus zeigt sich eine nur andeutende, stilisierte Behandlung. Es ergibt sich daraus, dass das Manuscript des Kosmas *nicht* in die von Diehl angenommene Periode hineingehört. Es ist vielmehr dem 9. Jh. einzureihen.

Ein Vergleich der Pantokratorfigur des letzten Gerichtes des Kosmas mit dem thronenden Christus des Manuscript Gregors von Nazianz, Bibl. Nat. gr. 510, etwa von 880-886 (vgl. OMONT, *Fac-similés* [vgl. Abb. 6], p. 12 — danach die Abbildung Pl. XV —; BORDIER H. C., *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883, pp. 62 ff.), ergibt eine auffallende Übereinstimmung, nicht nur des Gesamtbildes, sondern auch in den Details. In beiden Darstellungen sitzt der Pantokrator auf genau demselben Thron mit dem gleichen Schemel und dem gerollten Kissen (Attribut byz. Kaiser). Eine derartige Thronbildung ist im 7. Jh. noch undenkbar. Entsprechend ist auch die in den Einzelheiten übereinstimmende Behandlung des Gesichtes (Haare, Nase, Augen und Augenbrauen), woraus sich ergibt, dass die Datierung des Kosmas in das 9. Jh. richtig ist.

Die Möglichkeit, die Miniaturen des Kosmas auf alexandrinische Vorbilder zurückgehen zu lassen, muss offen gelassen werden. Die stilistische Analyse der Figurenbehandlung ergibt allerdings eine Kompositionsweise im Sinne der makedonischen Renaissance. Es handelt sich also in jedem Fall um eine Umkomponierung im Sinne des 9. Jh., dieser Darstellungsweise ist eine neue formale Konzeption zugrunde gelegt.

Abb. 10. — Acheiropoiet Christi

Moskau, Mariä Himmelfahrts-Kathedrale. Vgl. ALPATOV-BRUNOV, *Geschichte der altrussischen Kunst*, p. 256; AINALOV, *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*, p. 64; GRABAR A. N., *Neru-*

hotvorennij Spas Lanskago sobora, Prag, 1930, p. 18; SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, p. 134, Abb. 53.

Der Typus des Moskauer Acheir. weist starke Übereinstimmung mit den Fresken aus Neredica (1198) (Vgl. SCHWEINFURTH, *loc. cit.*, pp. 89-90, Abb. 35 und 36; GRABAR, *loc. cit.*, Taf. III/1-2). Die malerische Behandlung deutet auf die Nikolausikone im Novodevižij-kloster, 13. Jh. (Abb. bei ALPATOV-BRUNOV, *loc. cit.*, Tafelband, Abb. 170), wenn auch die Unregelmäßigkeiten und zerrissene Liniendynamik der systematisch-schematischen Auffassung des Acheiropoieten zu widersprechen scheinen. Die Ausführung der Haar- und Barttracht und der Gabel über der Nasenwurzel weist auf Neredica hin, der Bart und Gabel auf die Ikone des hl. Demetrius von Thessalonich (vgl. KONDAKOV, *Russkaja Ikona*, Bd. II, 1929, Taf. 1) aus dem 13. Jh. Ainalov (*loc. cit.* und Taf. 29 a-b) spricht von enger stilistischer Anlehnung an die Engelsikone in Moskau (vgl. SCHWEINFURTH, *loc. cit.*, p. 133, Abb. 52); beide will er zu einer Gruppe vereinen. Die Annahme ist bedingt richtig. Die feine ausgeglichene Gesamtbearbeitung mit ihren schwungvollen Biegungen macht die Annahme Schweinfurths, das Bild in das 12. Jh. zu setzen, unmöglich.

Abb. 11. — Die heilige Sophia

Novgoroder Perevod; Abb. aus: *Gedichte von Wladimir Solowjeff*, deutsch von KNIES R.-KOBILINSKI-ELLIS L., Mainz, 1925, p. 90.

Da zur Zeit die Beschaffung einer Abbildung der Ikone unmöglich ist, kann hier nur ein Perevod (die der Vorstellung zugrunde liegende Zeichnung) beigefügt werden, wahrscheinlich aus einem der « bizevye podlinniki » stammend.

Abb. 12. — Die Muttergottes-Orantin

Moskau, Restaurationswerkstätten, 192-121; Holzbrett. Vgl. SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, p. 137; AINALOV, *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*, pp. 57 ff.

Der Typus zeigt einige Ähnlichkeit mit der Orantin der Kiewer Sophienkathedrale (antik-hellenistische Züge), unterscheidet sich aber von deren mächtigen Schultern und den an makedonische Kompositionsprinzipien erinnernden Körperformen, indem sie feiner, zarter, mit verkürzten Armen und auffallend kleinen Händen gebildet ist. Letztere Merkmale stimmen überein mit den Apostelfiguren der Eucharistie im Michaelskloster (vgl. AINALOV, in *Belvedere* 1926, pp. 201 ff., Taf. 6, bes. Markus und Andreas). Die Bildung des Gesichtes erinnert an den hl. Stephanus in den Mosaiken des Zlatovercho-Michaïlovskij-Klosters (leicht verdrehte Augen, die vom Lid halb verdeckt sind, längliches Gesichtsoval, tiefe Innerlichkeit des Ausdrucks) (vgl. *loc. cit.*, Taf. 14).

Ainalovs Annahme (*Geschichte*, p. 60), dass die Ikone am Anfang des 12. Jh. entstanden ist, erscheint unwahrscheinlich. Gerade die stilistische Parallele und die Loslösung von der Orantin der Sophienkathedrale, führt zur Annahme, dass die Ikone am Ende des 12. oder Anf. 13. Jh. entstanden ist.

Abb. 13. — Der Stylit Daniel

Kiew, Museum der geistlichen Akademie. Vgl. WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler*, pp. 51-52 und 260, Anm. zu Abb. 16 (dort Angaben über das Format: 22-20, die Inschrift: O OČIOC ΔANIHA; PETROV, *Album* [vgl. Anm. 30], p. 10 und Taf. 9; KONDAKOV, *Ikony* [vgl. Anm. 92], p. 17.

Die starke Augenumrandung und die Gradlinigkeit der streng gebildeten Nase erinnern an Darrstellung wie des Daphni Pantokrator (Taf. I bei DIEZ E. - DEMUS O., *Byz. Mosaics in Greece Hosios Lucas & Daphni*) oder des Basilius vom Naos in Hosios Lukas (Abb. 14, *loc. cit.*), oder der Ikone des Joh. Chrysost. aus Tver, 14. Jh. (Taf. 45 a bei AINALOV, *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*). Eine ähnliche Nasenbehandlung tritt erst im 13. Jh. auf (vgl. eines der frühesten Beispiele: Engelsikone aus Moskau (Taf. 29 b bei AINALOV, *loc. cit.*). Die Weichheit der Haar- und Bartbehandlung spricht ebenfalls für das 14. Jh., wo sich die strenge Herbheit durch weiche Elemente zu ersetzen beginnt. Halbgewendete Körperdarstellungen treffen wir im 11./12. Jh. nicht an. Die Behandlung der Hände erinnert an die des Joh. Bapt. der Deesis in Moskau aus dem 15. Jh. (Taf. XXIII bei KONDAKOV, *Russkaja Ikona*, Bd. I, 1929, Farbbild). Dagegen lässt sich noch anführen, dass eine Bekleidung der Füße durch das Gewand im 14. Jh. beginnt seltener zu werden. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Übermalung der Ikone.

Abb. 14. — Die Vision des heiligen Johannes Klimakus

Petrograd, Russisches Museum. 16. Jhd.

SR. JOHANNA MARIA VOM KREUZ, O. C. D.