

Der Weg vom Bild zum Urbild im Lichte der orthodoxen Theologie

von Erzpriester Vladimir Ivanov, Berlin/München

1. Die Frage nach dem Ende der Kunst und folglich der Kunstgeschichte ist in unserer Zeit zu einem ernsthaften, wenn auch nicht sonderlich aufregenden akademischen Thema geworden, weil schon lange der moderne Mensch auf seine Kunst und ihren Stil verzichtet und in eigentümlicher Selbstbescheidung mit Zitatsurrogaten auszukommen gelernt hat. Jeder Betrachtungsversuch in einer anderen geistigen Perspektive mag archaisch anmuten, als ob romantische Utopien von einem »neuen Mittelalter« wieder erstünden.

In der Tat, welchen lebendigen Sinn soll eine im 8. und zu Beginn des 9. Jahrhunderts entstandene Theologie des Bildes für eine Zeit haben, die sich von der »normalen« europäischen Geschichte gewissermaßen absetzt? Immerhin kann, macht man sich frei vom exotischen Beiwerk jener fernen Zeit, festgestellt werden, daß eben damals eine Frage gestellt wurde, von deren Beantwortung in nicht geringem Grade das Geschick der europäischen Kultur abhängt, nämlich ob das Bewußtsein verurteilt ist zu einer ausgeweglosen Verschllossenheit im Immanenten oder ob es in einem Akt des Transzendierens die von dem abstrahierenden Intellekt gezogenen Erkenntnisgrenzen (im Kantschen Sinne) zu überschreiten imstande ist. In diesem Kontext darf an eine bereits 1955 formulierte und von den Zeitgenossen wenig beachtete Warnung Martin Heideggers erinnert werden, daß aus schöpferischem Denken gezogene Lehren wesentlich den allgemeinen Entwicklungsgang beeinflussen.

Heidegger empfahl, über die Existenz zweier Denkweisen nachzusinnen: Die eine nannte er das »rechnende Denken«, die andere das »besinnende Nachdenken«¹. Sobald der erste Typ endgültig das besinnende Nachdenken verdrängt habe und als einziger triumphal übrigbleiben würde, habe das weit katastrophalere Folgen für die ferneren Schicksale der Menschheit als ein dritter Weltkrieg unter Anwendung der Atomwaffe².

Ihren gefährlichsten Ausdruck fände diese Tendenz in einer wachsenden Gleichgültigkeit gegenüber dem Nachdenken und ende schließlich in totaler Gedankenlosigkeit³.

Seit dieser berühmten Rede sind mehrere Jahrzehnte ins Land gegangen. In vollem Umfang bestätigen sie die prophetische Warnung des großen Philosophen. Allerdings wäre es unter christlichem Aspekt sündhaft, wollte man – in passiver Resignation – verzichten auf die schöpferische Suche nach einer Alternative zu diesem Triumph des rechnenden Denkens. Daher erheischen jene Erscheinungen besondere Aufmerksamkeit, in denen die Vorherrschaft des »besinnenden Nachdenkens« und das spirituelle Leben als konkret erlebbare Realität auftreten. Daß die am Ende des 20. Jahrhunderts reaktualisier-

¹ Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1992, S. 12–13.

² Martin Heidegger, a.a.O., S. 25.

³ Ebd.

te byzantinische Theologie des Bildes das »rechnende Denken« wesentlich verändern könnte, wäre eine allzu naive Ansicht. Doch fiel diese Schule spiritueller Erfahrung tatsächlich dem Vergessen anheim, ergäbe sich daraus für die europäische, christlich geprägte Kulturlandschaft ein bedrohliches Symptom der Verödung.

Schon zu Beginn unseres von Krisen und Katastrophen so gebeutelten Jahrhunderts ist allmählich erkannt worden, welche Kraft in Theorie und Praxis der orthodoxen Ikonenverehrung (und damit in der Ikonographie selbst) verborgen liegt. Sie vermag dem modernen Bewußtsein effektive Impulse zu vermitteln. Seither hat die Ikone eine ästhetische Umwertung erlitten. Sie wurde zu einem hochinteressanten Phänomen in der Kunstgeschichte der Welt. Zwar blieb der ästhetische Aspekt dominant, ließ aber kaum, nachdem der kommerzielle Marktwert der Ikone gestiegen war, das Verständnis für ihre Bedeutung als einzigartiger Weg zur spirituellen Verklärung des menschlichen Bewußtseins sowohl im Mittelalter wie in unseren Tagen zum Tragen kommen.

Unter diesem Gesichtspunkt wird die Ikone nicht nur Objekt von Sammelleidenschaft und ästhetischem Genuß, sondern ein Bild, dessen Betrachtung den Menschen in die (im byzantinischen Sinne des Begriffes) **energetische** Korrelation zur Welt der göttlichen Urbilder setzt. Um mögliche terminologische Mißverständnisse abzuwehren, muß zunächst das Begriffsfeld geklärt werden, wie es die patristische Theologie verstanden und die russische Sophiologie schließlich konkretisiert hat.

2. Im siebenten Akt des VII. Ökumenischen Konzils, das 787 die sakramentale Bedeutung der Ikonenverehrung bestätigt hat, werden zur Zahl der Urbilder, deren Verehrung in betender Kontemplation geschieht, Jesus Christus, die Gottesmutter, die geistige Welt himmlischer Hierarchien und die Heiligen gezählt. »Je häufiger sie mit Hilfe der Ikonen« – heißt es im siebenten Konzilsakt – »Gegenstand unserer Kontemplation sind, desto stärker werden Betrachter dieser Ikonen zur Erinnerung an die Urbilder selbst erweckt«⁴. Nach dieser Bestimmung sind Urbilder (Archetypen) vor allen Dingen absolut konkrete geistige Wesen, die eine eigene Hypostase haben, sie sind keine gestaltlosen und abstrakt verstandenen Ideen.

Damit kommen wir zu dem ersten und wesentlichsten Kennzeichen des Archetypus in der orthodoxen Theologie. Die hypostatischen, als Urbilder verstandenen Wesen bleiben ihrerseits »nicht in einer teilbaren Vielzahl, sondern gehören zu dem einen, allumfassenden göttlichen Urbild«⁵. Dabei beruhen die Wechselbeziehungen zwischen Bildern und ihren Archetypen auf dem Mysterium des innertrinitarischen Lebens. Die erste Hypostase der allerheiligsten Dreifaltigkeit ist in bezug auf die zweite Hypostase deren Archetyp und die zweite in bezug auf die erste Hypostase, den Vater, das offenbarende Bild. Nach dem Apostel Paulus sind die Christen von »Weisheit und geistigem Verstand« erfüllt (Kol 1,5) und berufen »zur Teilhabe am Erbe der Heiligen im Licht« (1,12); sie werden in »das Reich des Sohnes« eingegliedert, der »gezeugt vor aller Kreatur«, »Abbild des unsichtbaren Gottes« ist (1,15). Im Kommentar des hl. Johannes Damaskenos führt diese Stelle neben einer Reihe anderer Texte der Heiligen Schrift das Ikonenprinzip in die al-

⁴ Mansi, Bd. 13, 730.

⁵ Sergi Bulgakow, *Ikona i ikonopitanie* (Die Ikone und die Ikonenverehrung), Paris 1931, S. 77.

lernerheiligste Dreifaltigkeit Selbst ein: »Das erste natürliche und unveränderte Abbild des unsichtbaren Gottes ist der Sohn des Vaters, der den Vater in sich zeigt«⁶. Im Verhältnis zum Vater offenbart sich der Sohn als Abbild des Archetypus; in bezug auf die Schöpfung wird Er Selbst zum Archetypus der kreatürlichen Abbilder in dem Maße, in dem sie von der schaffenden Kraft des göttlichen Logos gestaltet und strukturiert sind. Allein eine solche Theologie ist reale Alternative zur materialistischen Anschauung, erlaubt sie doch, die Welt nicht in ihrem objektivierten Zustand, verschlossen in ihrer Gegenständlichkeit, zu erkennen, sondern in ihrer Bildhaftigkeit (in ihrer existenziellen Idealität), bezogen auf den Archetypus aller Archetypen. Dies geschieht durch die Kraft des Heiligen Geistes.

3. Der pneumatologische Aspekt der Ikonenverehrung wird häufig vergessen und das Verhältnis von Bild und Urbild dualistisch betrachtet, während in der Wirklichkeit der Aufstieg vom Bild zum Urbild trinitarischen Charakter trägt.

Der Aufstieg zum Urbild ist kein Erkenntnisakt, der durch die Kräfte des Intellekts bewerkstelligt wird, noch läßt er sich auf einen Akt ästhetischer Betrachtung reduzieren. Er geschieht allein in der pneumatologischen Dimension und ist den üblichen erkenntnistheoretischen beziehungsweise anderen seelischen Kräften und Fähigkeiten nicht zugänglich. Der Heilige Geist »vollzieht des Vaters Abbild im Sohn, und daher ist das Abbild des Vaters nicht allein der Sohn in der Gesondertheit, sondern der Sohn, überschattet von dem vom Vater ausgehenden Heiligen Geist«⁷. Allerdings harrt dieser pneumatologische Aspekt, der der Praxis der Ikonenverehrung real innewohnt, noch intensiver theologischer Aufarbeitung, wobei man eine bestimmte Gesetzmäßigkeit, die sich in der Entwicklung der Ikonenverehrung durchgesetzt hat, in Betracht ziehen muß, im weiten Sinne das Prinzip der Sakralität in der darstellenden Kunst. Die Epoche des Alten Testaments wird abgedeckt durch die Offenbarung der ersten Hypostase, selbst Grundlage für das eigentliche Prinzip der Bildhaftigkeit (Ikonozytät), ist aber seinem Wesen nach nicht darstellbar. Die folgende Epoche, die in der Kunst des Mittelalters ihren Ausdruck gefunden hat, verlief unter christologischem Vorzeichen. Im Gedächtnis der Kirche hat sich dieser Kampf um die Bewahrung der Ikonenverehrung gegen die überaus starke ikonoklastische Reaktion des achten und beginnenden neunten Jahrhunderts vor allen Dingen als abschließender Akt der viele Jahrhunderte durchziehenden christologischen Diskussionen niedergeschlagen, ja die Ikonenstürmerei selbst stellte sich als eine Abart der christologischen Häresien dar. Sie schmälerten die Realität der Inkarnation Gottes, was nicht ganz korrekt die dogmatische Ansicht der Ikonoklasten vermittelt, wenn diese die Ikonenverehrer nachdrücklich der Zerstörung der Grundlagen orthodoxer Christologie bezichtigen, denn die Ikone galt ihnen als eine häretische Synthese aus Nestorianismus und Monophysitismus. Nichtsdestoweniger war natürlich die geistigmystische Korrektheit auf Seiten der Ikonenverehrer, die möglicherweise nicht immer erschöpfend argumentierten, aber im wesentlichen – gewissermaßen entgegen ihrer ästhetischen, von der Spätantike beeinflussten Auffassungen – die Möglichkeit des Aufstiegs

⁶ *Johannes Damaskenos*, *De Imaginibus* 3: PG 94, 1338 C – 1340 A.

⁷ *Sergi Bulgakow*, *Ikona i ikonopcitanie*, Paris 1931, S. 79–80.

menschlichen Bewußtseins vom Bild in die Welt der göttlichen Urbilder verteidigt haben.

Die Ikonen-Theologie wurde fast ausschließlich in christologischen Kategorien reflektiert. Symptomatisch zu verstehen ist, daß auf dem VII. Ökumenischen Konzil der Verweis auf die Tradition der nicht mit Händen geschaffenen Ikone des Erlösers keine geringere Bedeutung als die rein theologischen Argumente hatte. Läßt man die historischen, archäologischen und kunsthistorischen Erwägungen über die Entstehung dieses ikonographischen Typs einmal beiseite, so gilt doch, daß die christologische Begründung für die Ikonenverehrung kaum genauer ihrem Kern nach zum Ausdruck gebracht werden kann als durch die bildhafte Form des Kanons. Die Urikone entstand nach dieser Tradition als Abdruck des Antlitzes Christi auf einem Leinentuch. Das ästhetische Moment wurde dabei nicht nur nicht beachtet, sondern ließ unwillkürlich die Legitimation des Naturalismus in der kirchlichen Kunst zu. Das entsprach zwar den Tendenzen jener Epoche, stand aber in einem starken Kontrast zu der mystischen Tradition der Kirche und ihrer Lehre vom Werden des Menschen durch die Gnade Gottes bis hin zur völligen Verklärung »des alten Menschen«.

S. Bulgakow unterstreicht unter Berufung auf den sechsten Akt des VII. Ökumenischen Konzils von dem am Urbild sich orientierenden Abbild »entsprechend der Erinnerung und Ordnung der dargestellten Glieder« nicht ohne Ironie, daß »beide Seiten im Streit über die Ikonenverehrung« die menschliche Gestalt in der Ikonenmalerei als »naturalistische Darstellung einzelner Teile des Körpers in der Gesamtheit, sozusagen wie einen photographischen Atlas der Anatomie oder Physiologie« angesehen haben⁸.

Der weitere Weg der Ikonographie demonstrierte die Bedeutung der pneumatologischen Dimension in ihrer Überwindung der naturalistischen Interpretation des christologischen Mysteriums.

Als später der Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit einen radikalen Strukturwandel des europäischen Bewußtseins mit sich brachte, begann die kirchliche Kunst zurückzukehren zur naturalistisch verstandenen Ästhetik der »Spiegelung«. Das bislang ganzheitliche Bild sakraler Kultur begann sich aufzuspalten. Die Wirkung des Geistes zeigte sich in äußerlich der Kirche fernen Kulturbereichen und umgekehrt. Die Meinung kam auf, »Kirche schließe Kultur aus, Kirchlichkeit müsse außerhalb der Kultur stehen ... Die ganze Schärfe dieses geforderten kirchlichen ›Kulturverzichts‹ bestand nicht in einem Verbot der ›weltlichen‹ Kultur, sondern darin, daß die kirchliche Kultur selbst, die Kultur in der Kirche, abgelehnt wurde«⁹.

Im 19. Jahrhundert erreichte diese Krise ihren Höhepunkt, als man von einem völligen Herausfallen der Kirche aus der Kultur zu sprechen begann. Ein definitiver Fortschritt zeichnete sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ab, als man zurecht die Entdeckung und objektive Bewertung der mittelalterlichen Ikonographie für eines der bedeutendsten Symptome geistlicher Wiedergeburt hielt. Je besser man sie verstehen lernte, desto augenscheinlicher wurde die Nutzlosigkeit aller Versuche, die moderne Kunst abermals in dieser Sprache sprechen zu lassen. Der Sinn des Prozesses hellt sich erst auf, wenn man

⁸ Ebenda.

⁹ *Georgij Florovskij, Puti russkogo bogoslovija (Wege der russischen Theologie)*, Paris 1987, S. 451.

die Radikalität des Schubs im ästhetischen Bewußtsein in einer Größenanordnung bedenkt, die mit dem Übergang der alttestamentlichen Epoche in der Geschichte der Sakralkunst zur mittelalterlichen, vom Prinzip des Vaters zum Prinzip des Sohnes zu vergleichen ist.

Der Aufstieg vom Bild zum Urbild nimmt einen deutlich ausgeprägten pneumatologischen Charakter an, was folglich das gesamte System der darstellenden Kunst und ihrer Ausdrucksmittel jäh verändern mußte. Dem Bewußtwerden dieses Prozesses und seiner Bedeutung stehen in nicht geringem Grade die in der modernen Zeit vorherrschenden stereotypen Vorurteile entgegen, die den Menschen nur für das in der Geschichte rasch ablaufende Moment empfänglich machen. Das angeschlagene Tempo entspricht dabei weder der Natur des geistlichen Lebens überhaupt noch der Kunst im besonderen.

Die Übertragung psychologischer, mit den Mitteln der Bewegung und der Kommunikation erzielter Verhaltensweisen in den Bereich der Ästhetik deformiert erheblich den Charakter der Kunstrezeption. Wenn man daher vom Wechsel des christologischen Paradigmas spricht, gilt es festzuhalten, daß es sich hier um einen Prozeß von Jahrhunderten, mit anderen Worten des »langen Atems« handelt, ehe er voll ausgereift ist.

Bei aller Relativität historischer Analogien vermag die Geschichte der Entstehung einer christologisch orientierten Ikonographie eine Vorstellung vom zeitlichen Ablauf ähnlicher Prozesse in der Welt zu geben. In diesem Fall bedurfte es etlicher Jahrhunderte, bevor man von den ersten, beinahe aufs Geratewohl unternommenen Versuchen, ohne feste Kenntnis der spirituellen Ikonengesetze, zu den Anfängen ihrer theologischen Interpretation kam, um daraufhin gewissermaßen abermals die ganze Kompliziertheit dieser Problematik zu hinterfragen. Der Forscher stößt hier unvermeidlich auf viele vom eigentlichen Impuls sogar wegführende Zwischenformen und -arten in den Phänomenen der mittelalterlichen Kunst, die ihrem Wesen nach Verkörperung des christologischen Bewußtseins war.

4. Im Laufe dieser Genesis lassen sich auch Züge ausmachen, die den Übergang zu der neuen pneumatologischen Epoche vorwegnehmen. Spuren dieses Übergangsprozesses schlagen sich in den Arbeiten von Andrej Rubljow (ca. 1370 – ca. 1430) nieder, dessen von christologischer Ästhetik bestimmte Gestalten in der Tonalität des pneumatologischen Symbolismus zu erklingen beginnen. Gerade dieser Umstand macht seine Dreifaltigkeitsikone für die Interpretation so ungemein schwierig, während die eigentliche trinitarische Ikonographie, deren Variante sie ist, keineswegs größere Schwierigkeiten bei der Aufhellung ihrer theologischen Absichten und ihres Programmes birgt.

Die Ursprünge dieses ikonographischen Kanons gehen bis in das vierte und fünfte Jahrhundert zurück; er hatte kein anderes Ziel als das eines darstellenden Äquivalentes der biblischen Erzählung von der sechsten Gotteserscheinung bei Abraham dem Patriarchen (Gen 18). Bis ins 17. Jahrhundert hinein wurde – ungeachtet stilistischer Unterschiede – diesem ursprünglichen Vorhaben die Treue gehalten. Betont blieb die sakrale Historizität des Ereignisses bei vertretbarer Unterschiedlichkeit der exegetischen Ansätze im Blick auf die Gotteserscheinung.

Ihr Spektrum ist weit gefaßt: Die »drei Männer«, die Abraham unter der Eiche im Hain Mamre erschienen, wurden entweder als drei Engel verstanden oder als der Sohn Gottes

in Begleitung von zwei Engeln. Allmählich setzte sich die Ansicht durch, es handle sich bei dieser Erscheinung um ein Vorbild der allerheiligsten Dreifaltigkeit selbst.

Unterschiede in der Interpretation fanden auch in der Ikonographie bei aller Wahrung der Grundzüge dieses Kanons ihren Ausdruck.

Die kompositionelle Hervorhebung des mittleren Engels wird gewöhnlich mit der biblischen Erzählung in Verbindung gebracht und als eine Offenbarung der zweiten Hypostase interpretiert. Zuweilen gewann die Ikonographie den Charakter einer Illustration des Dogmas von dem einen Wesen der drei göttlichen Hypostasen. In diesem Falle wirkte die Komposition statisch, gleichsam Monotonie atmend. Die Engel wurden sitzend um den Tisch gruppiert. Ihr »Einssein« unterstrichen gleichfarbige Gewänder und gleicher Nimbus. Eine besondere Bedeutung ergab sich, wenn sie mit dem Kreuz innerhalb eines Kreises (dem ikonographischen Attribut Christi) dargestellt wurden oder auf den Gewändern der drei Engel Streifen erschienen, die ebenfalls für ein christologisches Attribut standen.

In jedem Falle, ob nun das Mosaik aus dem sechsten Jahrhundert in der Kirche San Vital zu Ravenna oder einer Pskower-Ikone des 16. Jahrhunderts aus der Kollektion der Tretjakow-Galerie, treten alle Unterschiede hinter der eigentlichen Absicht der Ikonographie zurück: den Beter in die sakrale Dimension der Geschichte einzuführen. (Es bedarf wohl nicht erst des Hinweises, daß sich dieses Geschichtsverständnis von dem modernen unterscheidet, dem größtenteils die Sensibilität für den geistlich-metaphysischen Aspekt der historischen Prozesse und Ereignisse verlorengegangen ist).

Bei Andrej Rubljow beginnt, trotz seiner Verwurzelung in der ikonographischen Tradition, das Bild in einer anderen Tonart zu erklingen. Häufig wird davon geschrieben, er habe unter Verzicht auf alttestamentliche Attribute und bei völliger Aufgabe des illustrativen Bildcharakters den vor aller Zeit gefaßten Ratschluß der allerheiligsten Dreifaltigkeit zur Rettung der Welt durch das künftige Opfer Christi gestalten wollen. Dabei kommt es immer wieder zur Polemik über die Möglichkeit, wie weit die Engel mit den göttlichen Hypostasen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes in eins gesetzt werden können. Es entsteht bei der Vorstellung der allerheiligsten Dreifaltigkeit der Eindruck einer völligen Objektivierung, wenn man diesen Ratschluß tatsächlich in eine historische Szene faßt.

Der Widerspruch wird in der pneumatologischen Dimension bildhafter Verklärung aufgehoben als Symbol. Der Historismus wandelt sich zum Symbolismus. Andrej Rubljow gab keine Darstellung des vor aller Zeit gefaßten Ratschlusses der allerheiligsten Dreifaltigkeit (was grundsätzlich unmöglich ist, denn es führt im Dogmenverständnis zu einer Materialisierung und Objektivierung), sondern schuf, indem er die mystische Tradition seines Lehrers, des ehrwürdigen Sergius von Radonesh, weiterentwickelte, ein **Symbol** dessen, was sich in seiner archetypischen Natur hinter dem Horizont der sakral verstandenen Geschichte bewegt.

5. In seiner Dreifaltigkeitsikone kündigt Andrej Rubljow, noch ganz verhaftet in den von der mittelalterlichen Ästhetik gezogenen Grenzen, die Vorahnung des Eintritts in eine grundsätzlich neue Zeit an. Spätere Ikonographen konnten dieses Gleichgewicht zwischen christologischem und pneumatologischem Verständnis der Korrelation von Bild

und Archetypus nicht halten. Ersteres verband sich mit der Betrachtung des geschichtlich inkarnierten Erstbildes. Diese Richtung ging in der ikonographischen Entwicklung Hand in Hand mit einem historischen Mysterienverständnis, das seit dem vierten Jahrhundert das eschatologische Identitätsgefühl der Kirche ersetzte.

Der neue historisch-mysterielle Gedanke eines Festes wird »in einer besonderen Konzeption zur **Erinnerung** an ein Ereignis der Vergangenheit in seiner heilsamen und heiligenden Kraft« aktualisiert¹⁰.

Es entsteht ein vermehrtes Interesse an der Bildung von Festzyklen, die die Geschehnisse des Evangeliums in vollem Umfang erfassen und im Falle unzureichender Angaben aus den apokryphen Überlieferungen schöpfen, was auf den Zyklus der Gottesmutterfeste eigens zutrifft. Der mysterielle Historismus ließ folgerichtig die Festtags-Ikonographie aufblühen. Die Heilsgeschichte erhielt ihr abgeschlossenes ikonographisches Gepräge. Jedes Ereignis wurde als Verkörperung eines bestimmten geistigen Urbildes behandelt und stellte dessen historische Inkarnation dar.

»In der Mysterien-Theologie«, unterstreicht Schmemann, »ist das in Erinnerung gerufene oder gefeierte Ereignis an sich eine gewisse überzeitliche ewige Realität, und der Sinn der Feier besteht in der geistlichen Betrachtung dieser Realität und Teilhabe an ihr«¹¹.

Nichtsdestoweniger war für die Liturgik wie Ikonographie die Schaffung von Ausdrucksmitteln für diese Archetypen im Augenblick ihrer Inkarnation in der Heilsgeschichte bestimmend. Eine Festlegung wie diese ergab sich als legitime Konsequenz aus der Schaffung eines auf christologischem Fundament beruhenden ikonographischen Systems. Diese Tendenz läßt sich mit Florowski als »hieratischen Realismus in der Ikonenmalerei«¹² bezeichnen.

Nicht nur die auf die Archetypen der Heilsgeschichte bezogenen Kanones, sondern auch die liturgische Ikonenmalerei haben diesen Realismus hervorgehoben.

Charakteristisch dabei ist der Werdegang der eucharistischen Ikonographie und des (von ihr) behandelten Themas der real-mystischen Beteiligung Christi am Vollzug der göttlichen Liturgie. Die Erkenntnis des zu Grunde liegenden Archetyps brachte zwei wichtige ikonographische Kanones hervor: das heilige Abendmahl und die Kommunion der Apostel. Der erste Kanon tendierte stärker zur Eingliederung heilsgeschichtlicher Ereignisse und wurde von der Sache her zum Bild des Kardonnerstags. Nicht von ungefähr haben deshalb Ikonen dieses Typs in der Festtagsreihe der hohen altrussischen Ikonostasen ihren Platz gefunden, während die Ikonographie zur Kommunion der Apostel eine Manifestation eines eigenen liturgischen Archetyps ist.

Die Darstellung des die Eucharistie vollziehenden Christus sollte nicht nur an das Ereignis aller Ereignisse, an ein einmaliges Geschehen in der Geschichte erinnern, sondern an dessen Fortführung in jedem Gottesdienst. Das Bild macht die Gegenwart des Archetyps sichtbar.

¹⁰ Aleksandr Smeman, *Vvedenie v liturgičeskoe bogoslovie* (Einführung in die liturgische Theologie), Paris 1961, S. 204.

¹¹ Aleksandr Smeman, a.a.O., S. 205.

¹² Georgij Florovskij, *Puti russkogo bogoslovija*, Paris 1987, S. 27.

Zugleich wurde der unvergleichliche Realismus des Geschehens unterstrichen, die Orientierung der kirchlichen Kunst am Faktum der Inkarnation Gottes. Die Ikonographie verdeutlicht das Unsichtbare, das als strukturierende und formierende Kraft des liturgischen Geschehens erlebt wird. Dies wiederum verleiht der Komposition den Charakter monumentaler hieratischer Schlichtheit.

Der Anbruch der Neuzeit spiegelte sich symptomatisch in bedeutsamen Wandlungen der liturgischen Ikonenmalerei wider. Die anfangs völlig unbewußte Umsetzung der Korrelation von Bild und Urbild aus dem christologischen in das pneumatologische Verständnis erweckte das Interesse an mystischen Archetypen, die durch den Gottesdienst kundgegeben werden und das Bewußtsein in rein geistliche Sphären emportragen.

Das Eindringen einer neuen ikonographischen Thematik wurde von den Trägern des traditionell mittelalterlichen Bewußtseins als jähe Abkehr von den traditionellen geistigen Säulen empfunden.

»Der Sinn dieses Bruchs«, bemerkte Florowski, »oder des Fortschritts dürfte nicht schwer zu definieren sein. Es war die Abwendung von dem hieratischen Realismus in der Ikonenmalerei und die Hinwendung zum dekorativen Symbolismus, genauer Allegorismus ... Diese entschiedene Vorherrschaft des 'Symbolismus' lief auf den Zerfall der Ikonenmalerei hinaus. Die Ikone wird zu literarisch, sie beginnt eher Ideen als Personen darzustellen ...«¹³.

Man wird freilich diese Charakteristik als etwas vereinfacht beurteilen müssen. Der »Sinn des Bruchs« in der orthodoxen Ikonographie ist beileibe nicht so einfach zu bestimmen. Neben Allegorismus, Didaktik und einem erzählerischen Moment, durch die tatsächlich die im Mittelalter herausgebildete Struktur des Ikonenbildes zerstört werden, tritt auch etwas Positives, Neues, nämlich das Interesse an der im Sinne des christlichen Platonismus verstandenen Welt der Ideen. Durchaus nicht zufällig heben deswegen die Verteidiger der neuen Ikonographie, zu denen der hl. Metropolit Makari von Moskau gehörte – er wurde auf dem Landeskonzil der russischen orthodoxen Kirche aus Anlaß der 1000-Jahrfeier der Taufe Rußlands kanonisiert –, nicht deren Verbindung mit dem illustrativen Allegorismus hervor, sondern mit der Welt der »prophetischen Visionen«, während ihre Opponenten immer wieder auf dem christologischen Realismus im Geiste des Trullanums bestanden, das eine Reihe altchristlicher Symbole verbot, weil es »nach körperlichem Anblick darzustellen« vorschrieb.

Was sich herausbildete, war eine äußerst verworrene Situation: Die Neuerer beschuldigte man des Traditionalismus und die Traditionalisten der Neuerung. Die ganze Polemik hatte Symptomcharakter, der unausweichlich die Krisenerscheinungen in dem radikalen Strukturwandel des christlichen Bewußtseins erkennen läßt. Im Laufe der Geschichte wurden leider Einflüsse negativen Charakters deutlicher. Die mittelalterliche Ikonographie brach zusammen, ohne daß sie durch einen neuen geistlichen Inhalt ersetzt wurde. Offensichtlich triumphierten die Prinzipien des Naturalismus und der äußeren Dekoration.

Verdrängt wurden in nicht geringem Maße wegen der extrem ungünstigen Tendenzen im Ablauf der russischen Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts die Erscheinungen, die

¹³ Ebd.

mit dem erwachten platonischen Verständnis geistiger Konkretheit in der Welt der Ideen verbunden waren.

Das meinte jedoch keineswegs, daß das Problem selbst jede Bedeutung und Aktualität verloren hatte, ganz im Gegenteil. Der äußere Triumph der Ästhetik naturalistischer »Widerspiegelung« offenbarte nur, daß der Übergang in die pneumatologische Dimension in der Ikonenmalerei begleitet werden muß von starken Kräften geistinspirierten Denkens.

In der »Tugendliebe« heißt es: »Das Organ des körperlichen Sehens ist das Auge, das Organ des Sehvermögens der Seele ist der Geist. Wie der Körper ohne Augen blind ist ..., so ist auch die Seele, die des edlen Geistes und guten Lebens entbehrt, blind«¹⁴.

Mithin kann die Welt der göttlichen Archetypen konkret nur geschaut werden unter der Voraussetzung der Verklärung des Geistes in ein Organ geistiger Wahrnehmung.

Blindheit des Geistes verwandelt ihn in abstrahierenden Intellekt. Das Denken erlangt nach einer Formulierung Heideggers instrumentalen Charakter und entfremdet den Menschen vom Leben oder, theologisch gesprochen, verschließt ihm die Möglichkeit konkreter Gotteserkenntnis und hindert ihn infolgedessen am Erreichen seines Zieles: der Vergöttlichung.

6. Gegen diese Entwicklungstendenz des Denkens wandte sich der hauptsächliche Impuls der russischen Sophiologie, wie sie in den Arbeiten von Wladimir Solowjow, Pawel Florenski, Sergi Bulgakow, Jewgeni Trubezkoi und mehreren anderen russischen Religionsphilosophen formuliert wurde. Sie erstrebten einen »konkreten Idealismus«, weil sie erkannt hatten, daß »das Ende der theoretischen Philosophie«, um W. Solowjow zu zitieren, angebrochen war. Innerhalb dieser Richtung kam es zu einer Wiedergeburt auf »einer neuen Stufe des vernünftigen Bewußtseins« im christlichen Platonismus, der die konkrete Erkenntnis der Ideenwelt als geistliche Archetypen der Schöpfung anstrebte.

Daher ist es völlig gesetzmäßig, daß die russischen Sophiologen nicht allein die besten Interpreten der mittelalterlichen Ikonenmalerei wurden, sondern auch das Fundament für eine neue Theologie des sakralen, d. h. des mit dem geistigen Archetypus korrespondierenden Bildes gelegt haben und eben damit den bislang kaum bemerkten Mangel mittelalterlicher Begründung der Ikonenverehrung ergänzten.

In diesem Zusammenhang schrieb S. Bulgakow: »Wie die Ikonenverehrung vor dem VII. Konzil unter der Leitung des Heiligen Geistes Eingang in die Praxis der Kirche fand, wenn auch ohne dogmatische Definition, so blieb sie es in der Sache auch nach dem VII. Konzil, ja, bleibt es bis auf diesen Tag«¹⁵.

Diese Unvollständigkeit bei der Entfaltung der Ikonenlehre und der Ikonenverehrung kommt durchaus nicht von ungefähr und ist keineswegs die Folge einer gewissen theologischen Unachtsamkeit, sondern trägt einen tiefen grundsätzlichen Charakter.

»Bisher wurde das Dogma von der Ikonenverehrung ganz und gar auf dem Hintergrund der Christologie betrachtet als eines ihrer Ergebnisse. Innerhalb der Christologie jedoch ... erwies es sich im wesentlichen als unlösbar, weil es zu ausgewogenen Wider-

¹⁴ *Dobrotolubie (Philokalie)*, Bd. 1, Moskau 1905, S. 85.

¹⁵ *Sergi Bulgakow, Ikona i ikonopčitanie*, Paris 1931, S. 39.

sprüchen führt. Es muß übertragen werden auf den Boden der allgemeinen Theologie und Anthropologie in ihren Wechselbeziehungen (die in gewissem Maße auch die Christologie einschließt). Deshalb muß deutlich gemacht werden, daß seinem Inhalt nach das Dogma der Ikonenverehrung ein sophiologisches Problem ist«¹⁶.

Das Interesse am Problem der Ikone erwuchs bei den russischen Sophiologen völlig organisch als notwendige Konsequenz aus ihrer geistigen, christlich platonischen Bewußtseins- und Denkhaltung. Schon Wladimir Solowjow lenkte als erster in einer Zeit, da die altrussische Ikonenmalerei in ihrer wahren Bedeutung in der gebildeten Gesellschaft noch nicht erkannt worden war, die Aufmerksamkeit auf die Ikonographie der Sophia, der Weisheit Gottes. Er hielt es für eine seiner wichtigsten Aufgaben, jenes sophiologische Mysterium, welches im Bild, in der Form und in den Farben der Betrachtung des altrussischen Ikonenmalers zugänglich war, auf der philosophisch-begrifflichen Ebene auszudrücken. Jewgeni Trubezkoi, ein anderer Sophiologe, Schüler und Freund von W. Solowjow, war der erste, der im beginnenden Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die Entdeckung der altrussischen Ikonenmalerei theologisch interpretierte.

In seinem Buch »Säule und Grundfeste der Wahrheit« (1914) enthüllte Pawel Florenski in systematischer Form den tiefen Sinn der Ikonographie der Sophia, Weisheit Gottes, und begründete später an der Grenze des ersten zum zweiten Jahrzehnt die sophiologischen Grundlagen der Ikonenkunde.

Schließlich veröffentlichte S. Bulgakow, der sich mit Problemen der orthodoxen Ästhetik auseinandergesetzt hatte, 1931 in Paris das Buch »Die Ikone und die Ikonenverehrung«, wo er zum ersten Mal die sophiologischen Grundlagen der Ikonenverehrung im einzelnen beschrieb. Alle diese Denker gingen von der Anerkennung der geistigen Realität einer Welt der Ideen – der göttlichen Archetypen – aus, die hauptsächlich auf dem Wege der Ikonen erkannt werden können.

Wieder führte, wie im 16.–17. Jahrhundert, der extrem ungünstige Verlauf der äußeren Geschichte in Rußland zur Ausrottung der religionsphilosophischen Tradition. Bereits 1947 hatte N. Berdjajew konstatiert: »Die Welt versinkt im Elementaren. Die geistige Bewegung, die am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Rußland und in Europa existierte, wurde verdrängt«¹⁷. Nichtsdestoweniger darf man hoffen, daß am Ende des 20. Jahrhunderts wieder eine Renaissance verlorengegangener Traditionen Platz greift. Ohne sie kann die Welt nur dem Triumph »rechnenden Denkens« entgegensehen, wovor Martin Heidegger bereits 1955 eindeutig gewarnt hat.

¹⁶ Sergi Bulgakow, a.a.O., S. 40.

¹⁷ Nikolai Berdjajew, *Samopoznanie* (Selbsterkenntnis), Moskau 1991, S. 330.