

DIE HEILIGE IKONE DAS KULTBILD DER OSTKIRCHE

Motto:

*„Suchen wir zu begreifen,
was uns ergreift.“*

Erst die neueste Kunstgeschichte hat den seltsamen, für den abendländischen Menschen irgendwie fremden religiösen Bildern des ostkirchlichen Raumes ihr forschendes und wertendes, ja zum Teil bewunderndes Augenmerk zugewendet.

Der Grund mag nach Wendt¹⁾ darin liegen, daß sich früher nur einige mystisch Überschwengliche damit befaßt haben, zwar mit frommem Sinn, aber mit mangelhaftem Rüstzeug an diese eigenartigen Werke herangingen und deshalb glauben machten, daß die Ikonenmalerei überhaupt nicht in den Rahmen kunstwissenschaftlicher Betrachtung hineingehört. Deshalb blieb das ganze Gebiet, das vielleicht volkskundlich einiges Interesse abringen konnte, tief im Schattenwinkel der christlichen Archäologie und der frühchristlich-byzantinischen Kunst verborgen.

Es mag sein, daß, wie Rothemann²⁾ behauptet, die Ikonenkunst im Abendland erst größeres Interesse fand, als nach den beiden Weltkriegen durch die geistesgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem dialektischen Materialismus, verbunden mit der geheimen Angst des Westens vor östlichen Expansionen, das angstdurchtränkte Gefühl des Westens durch intensive Kenntnis des Ostens paralysiert werden sollte; denn im Gefolge dieser Faktoren entstand im westlichen Europa immerhin eine Reihe von Vereinigungen und Gesellschaften, die sich dem Studium Osteuropas und speziell Rußlands widmeten und vor allem der großen kulturellen Vergangenheit, die sich in Literatur, Architektur, Kunstgewerbe und Malerei dokumentiert. Dies kam auch der Ikonenkunst zugute.

Seit dem Weltkrieg jedenfalls sind Ikonen im Westen ein gängiger, fast möchte ich sagen Modeartikel geworden, sei es, daß Emigranten Ikonen mit sich in den Westen flüchteten, sei es, daß auch Kriegsheimkehrer solche mit sich nahmen und leichthin als seltsame Stücke auf den Markt brachten.

Wie dem aber auch sei, gerade die nähere Beschäftigung mit den Ikonen, den religiösen Andachtsmalereien der Ostkirche, hat ergeben, daß sie keineswegs in erster Linie Kunstgegenstände, sondern sakrale Kultgegenstände sind.

Sicher sind Ikonen in ihrer geschichtlichen Entfaltung auch eine durchaus bedeutsame künstlerische Erscheinung, mit all ihrem Auf und Ab, wie wir es auch in der religiösen Kunst des Abendlandes feststellen, aber es wäre trotzdem falsch, etwa mit westlich gefärbten ästhetischen Schulbegriffen an diese eigenartige ostkirchliche Kunst herantreten zu wollen — obwohl sich da und dort interessante Parallelen aufdrängen. Ein Eindringen in das Wesen der Ikone ist in erster Linie eine religiös-theologische Angelegenheit, mit Einschluß der allgemeinen christlichen Geschichte des religiösen Bildes überhaupt und der Besonderheit der öst-

¹⁾ Ausstellungskatalog der Ikonen-Ausstellung Hannover und Göttingen, 1952, S. 18.

²⁾ Ikonenkunst, Slawisches Institut München, 1954, S. 5.

lichen Orthodoxie, mit deren wild bewegter Geschichte das Schicksal der Ikone Hand in Hand geht. Dann erst vermag eine mehr ästhetisch gerichtete Behandlungsweise dieser Bilder auch für unsere Kunstgeschichte bedeutsam werden.

Eine solche Betrachtung ist äußerst fruchtbar. Das christliche Kultbild, obwohl es im Morgenland und im Abendland seit Jahrhunderten getrennte Wege lief, vermag vielleicht eine Art *Trait-d'union* zwischen der Ost- und Westkirche zu werden, eine Brücke, auf der sich der echt religiöse Geist beider begegnen kann.

I.

Geschichtliche Einführung

Wenn wir zuerst einen Blick in die Geschichte tun, so liegen die Ursprünge des christlichen Kultbildes überhaupt im merkwürdigen Dunkel des Legendären. Ein relativ später Bericht will zwar wissen, daß der hl. Lukas, der nach dem Zeugnis des hl. Paulus ein Arzt war, auch der erste Ikonenmaler gewesen sei; er habe ein Bild der Mutter Gottes nach dem Leben gemalt.

Wissenschaftlich einwandfrei steht heute fest, daß die Wiege der Ikone im Osten liegt, in jenen Mittelmeerländern, die, im Schnittpunkt der Begegnung von lebendigem Christentum, antikem Hellenismus und semitisch-iranischer Kultur, eine äußerst reiche Formenwelt schufen. Nach dem Mittelpunkt Byzanz wird diese Formen-Summe als byzantinisch bezeichnet. Es war ein Kompromiß!

Der alten griechischen und der iranischen Kunst eignete eine starke Sinnenfreudigkeit. Auf der anderen Seite aber strebte das neu aufstrebende, vergeistigte Christentum eher nach Entfernung, Lösung von der naturgemäßen sinnlichen Wirklichkeit, um für die Dinge frei zu werden „*quae sursum sunt*“. Sicher stammt die Ikonenmalerei nicht aus apostolischer Zeit, trotz der legendären Berichte und Zueignung gewisser berühmter Ikonen zu Menschen der apostolischen Zeit. Das zu hörende Wort des Evangeliums wurde kaum durch ein zu sehendes Bild erläutert. Die alte heidnisch-klassische Kunst vergegenwärtigte wohl das Göttliche mit Hilfe von stofflichen Mitteln. Aber gerade dies widerstrebte der Religion, die Anbetung Gottes „im Geiste und in der Wahrheit“ verlangen mußte.

Man vergesse dabei nicht, daß schon das alte Judentum bilderfeindlich war auf Grund des strengen Verbotes im Dekalog: „Du sollst dir kein Bildnis machen noch irgendein Gleichnis, weder des, das oben im Himmel ist, noch des, das auf Erden, oder des, das im Wasser unter der Erde ist“ (Exodus 20. 4). Daß man sich von Gott kein geschnittenes Bild machen sollte, wird eigens geboten. Der Neigung zum Götzendienst war damit ein kräftiger Riegel vor die Tür gelegt, aber man weiß, daß die Idololatrie trotzdem verstand, gelegentlich durchs Fenster einzusteigen.

Also Altes und Neues Testament waren der religiösen Bildniskunst keineswegs förderlich.

Daraus wird verständlich, daß auch die christlich-philosophische Spekulation den klaren Standpunkt einnahm: Gott ist überhaupt nicht darstellbar (AGNOSTOS THEOS), das Göttliche kann nicht in sich, sondern nur in uns (immanent) erfaßt werden, während es sich einer Darstellung durch sinnlich-materielle Mittel prinzipiell entzieht.

Diese Auffassung — es scheint die strengere Richtung gewesen zu sein — wurde noch betont, als die religiöse Bildniskunst bereits in besten Anfängen blühte. So Clemens von Alexandrien und Origenes; letzterer bewertete das Aistheton (das Wahrnehmbare) nicht nur als unzureichend, wertlos, sondern sogar als hassenswert.

Starke bilderfeindliche Tendenzen dieser Richtung wirkten noch im vierten Jahrhundert. Epiphanius (367 bis 440), Bischof von Salamis auf Cypern, fand in einer kleinen Kirche in Palästina auf einem Vorhang ein Bild Christi; wutentbrannt zerriß er den Vorhang. Er schrieb mehrere sehr temperamentvolle Schriften gegen die Bilderverehrung, und zwar ging es ihm nicht bloß gegen die Darstellung Gottes, sondern auch der Gottesmutter, der Engel und der Heiligen, sowohl der Apostel als der Märtyrer. Interessant sind seine Gründe: die Bilder sind als solche eine unentschuld bare Torheit, eine Art Menschenvergötterung; die Seele werde durch das Auge verführt, was unvernünftig sei. Ja, die kirchliche Kunst ist ihm eine Schmähung Gottes, er schleudert das Anathema gegen solche, die es wagen, den göttlichen Logos mit irdischen Farben zu malen.

Auch der Kirchenhistoriker Eusebius von Cäsarea (gest. 340, also hundert Jahre vor Epiphanius) war Gegner der Kultbilder. Er erzählt selber, daß er einer Frau Bilder von Christus und dem hl. Paulus ent-rissen habe.

Sicher aber waren Bilder seit dem zweiten Jahrhundert in steigendem Maße in Gebrauch gekommen. In Kirchen und Friedhöfen (Begräbnis-stätten besonders wichtig), aber auch in Privathäusern gab es im dritten und vierten Jahrhundert Mosaiken, Fresken, bemalte Vorhänge, aber auch bewegliche Holztafelbilder. Etwas wie Rache der Geschichte bedeutet es, daß nach dem Tode des Epiphanius von Salamis auch sein Bild in einer Kirche Cyperns angebracht wurde.

Woher nun diese Wendung? Wieso konnte trotzdem das künstlerische Schaffen in die Kirche Eingang finden — und trotz einflußreicher Gegner und eigentlich doch gewichtiger Gründe — sich so rasch und kräftig entwickeln? Dafür lassen sich sehr verschiedene Gründe anführen: Die sogenannte liberale Theologie legte den Hauptakzent auf den Einbruch des heidnischen Wesens in die christliche Frömmigkeit. Das Leben der immer zahlreicheren Christen war nicht mehr derart von den heidnischen Mitmenschen zu trennen, daß sie sich als reine Geistgemeinschaft hätten in ihrer Elite-Isolation halten können. Es kam notwendigerweise zu Kompromissen und Anpassungen an die sinnliche Bildfreudigkeit ihrer Umgebung. Wohl spielte auch die Adaptation an den Charakter und das Brauchtum neuer Völker, die für das Christentum gewonnen werden konnten, eine große Rolle (Rom, Katakomben). Man darf indes sicher auch darauf hinweisen, daß einem einseitigen Spiritualismus des Christentums die Spitze abgebrochen wurde, weil eben die leib-seelische Natur des Menschen geradezu nach Vergegenständlichung drängte, gerade damit dadurch ein echt menschlicher Weg zu besserem Verständnis der heiligen Glaubensgeheimnisse gewiesen wäre.

Interessant ist es, daß der Reliquienkult älter ist als die kirchliche Bildkunst. Denken wir an die Katakomben. Letztere folgte aber der ersteren. Man verehrte vor allem die Gräber der hl. Märtyrer und stellte sie dar mit erhobenen Händen (Orante-Stellung), die nach Justinus (gest. 150) so ihre Bereitschaft zum Martyrium ausdrücken; freilich wurde diese Stellung auch so gedeutet, daß die Heiligen im Himmel für uns Fürbitte

einlegen. Diese Oranten waren zuerst ganz allgemein, typisch gehalten, doch schon in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts wurden sie individualistisch gestaltet, die wurden porträtähnliche Bildnisse.

Diese „Porträts“ — manche waren sicher echt, andere wohl erfunden, erlaubten nun leicht den Schritt zur Ikone mit sakralem Charakter. Es scheint, daß Syrien, resp. die Hauptstadt *Antiochia* mit seiner Neigung zum dinglichen Realismus besonders früh den Gegenstand der religiösen Verehrung im greifbaren Bilde darstellte.

Im 5. Jahrhundert blühte bereits die byzantinische Ikonenkunst in der ganzen christlichen Kirche; auch in Afrika, wie der hl. Augustinus es ausdrücklich schon für das vierte Jahrhundert bezeugt. Dabei wurde bald gemaltes Bild und dargestellte Person mehr oder weniger in eins gesetzt. Man wollte — wie die Ostkirche heute noch von den Ikonen glaubt — möglichst getreue, lebensähnliche Bilder nach Art eines Porträts haben. Man ging vom Bildgebrauch zum Bilderkult über. Die Ikonen entstanden in Massen — zweifellos in edlen Kunstformen — aber sicher sind die Grenzen der guten Bilderverehrung da und dort durch Überwucherung, vor allem beim einfachen und weniger gebildeten Volk, oft und oft überschritten worden. Vielen Bildern wurde *Wundermacht* zugeschrieben. Es fehlte also oft auch nicht der Aberglaube.

So kam es zum *unseligen Bilderstreit* (725 bis 843), der einerseits nicht nur unzählige Bilder von größtem religiösen und künstlerischen Wert vernichtete, sondern auch anderseits blutige Kämpfe auslöste, die viele edle Menschenleben kosteten.

Kaiser Leo III., der Isaurier, und sein Sohn Konstantin Kopronymus (so genannt, weil er bei der Taufe das Taufbecken beschmutzte) waren heftigste *Ikono-klasten*, die Bischöfe und Mönche verfolgten, verbannten und sogar töteten.

Wohl griffen u. a. die Päpste Gregor II. (715 bis 731) und Gregor III. (731 bis 741) nach reiflicher Überlegung energisch ein, aber sie konnten den hundertjährigen Bilderkrieg nicht verhindern.

In *Johannes von Damaskus* (gest. 749) fanden die Bilder den größten wissenschaftlichen Verteidiger. Seine drei Schriften „Über die Ikonen“ bilden bis heute die beste Quellenschrift für eine Theologie des östlichen Kultbildes, des religiösen Kultbildes überhaupt. Auch *Theodor von Studion* (gest. 826, Abt des Klosters Studion in Konstantinopel) ist ein tapferer Vorkämpfer für die Ikone und deren richtigen Gebrauch.

Auf der Synode von 843 in Konstantinopel wurde der Streit zugunsten der Ikone beendet und am 19. Februar des genannten Jahres wurde in Konstantinopel eine solche Siegesprozession gehalten, daß dieser Tag in Griechenland und Rußland bis heute als „Fest der Orthodoxie“ gefeiert wird.

Die Nachwehen des Bilderstreites am Hofe *Karls des Großen* hatten auf den Osten keinen dauernden Einfluß gehabt.

Jetzt war der geläuterte Triumph der Ikone als Kultbild unaufhaltsam.

Die Geschehnisse des Lebens Jesu, der Gottesmutter und der Heiligen gaben der nun frei waltenden *Bildfreudigkeit* der Christen, wofür ja Beste und Heilige gestorben waren, willkommenen Anlaß, mehr oder weniger charakteristische Szenen zu schaffen, wohl auch an Hand von älteren, durch alle Stürme hindurch geretteten Ikonen. Es ist begreiflich, daß schon die vor der Sündflut der Bilderstürmerei entstandenen, selten gewordenen Bilder besonders verehrt wurden. (Parallel zu Gnadenbildern, die

nach dem Bildersturm der Reformationszeit gefunden wurden.) Sicher gab es darunter solche aus dem 4. bis 6. Jahrhundert, doch die Verehrung machte sie oft älter als sie in Wirklichkeit waren und rückte sie bis in die apostolische Zeit hinauf. Man schrieb ihnen sogar authentische Wiedergabe der Gesichtszüge des Herrn und seiner Mutter zu. Diese Bilder wurden Mutterikonen; ihr feststehender „authentischer“ Typus wurde immer getreu kopiert und von diesen, in alle christliche Welt zerstreut, wurden wieder Kopien genommen, so daß berühmte Ikonen einen ganzen Stammbaum aufweisen. Vom 6. bis 10. Jahrhundert entwickelte sich der übliche Figurenkanon mit den stereotypen Szenen aus dem Leben Christi und Mariens, mit den typischen Attributen der Heiligen. Fest und göltig geprägt standen diese Ikonen in großer von Ehrfurcht getragener Tradition. Die Malerschulen standen unter kirchlicher Leitung. Die Periode der Paleologenkaiser in Konstantinopel (1259 bis 1453) brachte indes eine gewisse Lockerung der sonst so hieratisch strengen Abschreibeformen. Sie vermittelte größere Dynamik und reichere Farbigekeit und auch gelöstere Menschlichkeit — denken wir vor allem an die Marienbilder — und gemütlichere Intimität in die Bilder hinein. Es war aber nicht in jeder Beziehung ein Gewinn. Manches wurde aus der Höhe göttlicher Größe zu menschlichem Verstand heruntergesetzt, statt daß der Mensch hinaufgezogen worden wäre; vieles wurde umgekehrt aus unergründlicher Geheimnistiefe heraufgeholt zu sogenannter menschlicher Klarheit und verlor dadurch an Kraft und Intensität (z. B. Madonnabild). Im Orient vollzog sich diese Entwicklung immer noch innerhalb gewisser Grenzen, während sie im Abendland etwa seit Giotto immer mehr, vom späten 15. Jahrhundert an fast völlig, dem individualistisch-subjektivistischen Wirrwarr zutrieb. Welch ein Gegensatz z. B. zwischen den Werken der Renaissance und den Miniaturen etwa um das Jahr 1000! Letztere verhalten sich zu den Ikonen der Ostkirche fast wie eineiige Zwillinge.

Von Byzanz aus, dem Mittelpunkt des östlichen Christentums, gingen die Strahlen der kirchlichen Kunst nach allen Richtungen. Jedes Land im byzantinischen Einflußkreis erhielt mit den christlichen Missionären auch das christliche Kultbild byzantinischer Prägung; dann entstanden im betreffenden Land eigene Künstler, die aus dem christlichen Glaubensgut heraus zu schaffen wußten und je nach dem Grad ihrer künstlerischen Potenz und der schmalen Veränderungsbasis, die die Tradition allenfalls erlaubte, übersetzten sie die byzantinische Kunstschrift in entsprechende Landes-Dialekte. So sprechen wir dann von griechischen Ikonen, von rumänischen Ikonen und vor allem — wegen der Größe des Gebietes und wegen der Intensität der russischen Seele und deren Eigenstand — von russischen Ikonen.

Die ältesten russischen Ikonen gehen ins 12./13. Jahrhundert zurück, also in die Zeit der von Byzanz aus geleiteten Christianisierung des Landes. Die ersten Kultbilder stammten aus Byzanz. Erst im 14. Jahrhundert begann die Übersetzung in den russischen Dialekt, d. h. es beginnt die mehr oder weniger selbständige russische Eigenart. Andrei Rubliow (1370—1430) aus Nowgorod ist der erste große russische uns bekannte Ikonenmaler. Sein bekanntestes Bild sind die drei „Engel“, resp. die Dreifaltigkeit, die Abraham zu Mambré in der Gestalt von drei Männern erschienen ist. — Rubliow war Schüler eines byzantinischen Meisters namens Thropanes. Aber um 1400 herum gelangen ihm

selbständige Werke, die über reiche lyrische Stimmung, kräftig strömende Rhythmik und klares Farbenlicht verfügen. Er leitete eine in mancher Beziehung großartige Entwicklung ein. Verschiedene Schulen teilten sich in sein gewaltiges Erbe. Die berühmtesten sind die nordrussische Schule von Nowgorod, die Moskauer Schule, die Dionysius-Schule.

Im 16. Jahrhundert wird der Ikonostas, die Bildträgerwand, die Chor und Schiff der Kirche trennt, immer reicher (Lettner im Abendland; drei Türen) und die Ikonen, deren ursprünglich aussagende und repräsentierende Bestimmung (wovon gleich zu sprechen sein wird), haben nun einen neuen Sinn; sie sollen die Bilderwand schmücken, an der sie fast wie eine „Ausstellung“ hängen. Gewiß, ihre eigentliche Bedeutung entschwand dem Bewußtsein nie ganz, aber die dekorativen Elemente vermehren sich, das Erzählerische überwuchert gelegentlich. Das Ornamentale zeigte sich auch darin, daß oft die kostbaren Beschläge am Ikonostas als Rahmen dienten und die Kostbarkeit des dekorativen Rahmens ließ die alten Bilder in ihrer Einfachheit und fast Armut zurück; um dem abzuhelpen, wurden die Bilder oft bis zur Unkenntlichkeit mit Silber und Gold überzogen; nur Gesicht und Hände ließ man frei (Risa). Manch eine sehr gute Ikone ist dadurch erstickt worden, da man Gips daraufstrich, um daran die Risa befestigen zu können. Die Entwertung des eigentlichen, gemalten Bildes ging im 19. Jahrhundert oft so weit, daß überhaupt nur Gesicht und Hände gemalt wurden, während die Stellen, die das Silberblech deckte, einfach leer blieben! Und erst als Ikonen gedruckt wurden, da war zunächst dem Kitsch Tür und Tor geöffnet. Es ging den Ikonen nicht besser als dem religiösen Kunstbild des Abendlandes, besonders im 19. Jahrhundert.

Im 17./18. Jahrhundert werden die realistischen Momente gehäuft. Man machte Anleihen aus dem Westen. Später sank der künstlerische Wert überhaupt mit der quantitativ gesteigerten Produktion und dem überhandnehmenden kirchlich-künstlerischen Merkantilismus.

Simon Uschakoff (Mitte 17. Jahrhundert) verband als Eklektiker Altes und Neues.

Im 19. Jahrhundert herrschte ein starker künstlerischer Zerfall.

II.

Der Inhalt der Ikonen

ist in erster Linie geschöpft aus der

1. Heiligen Schrift des Neuen Testaments unter lebhafter Beziehung der symbolischen Bezüge, die es mit dem Alten Testament verbinden.

Ereignisse und Geschehnisse stehen oft im Mittelpunkt, während die Umrahmung das symbolische Geschehen aus dem Alten Bund betrifft. Aber nicht nur die vier authentischen Evangelien, sondern — vor allem später durch besondere Erzähllust gefördert — auch die anekdotenreichen Ausschmückungen der apokryphen Literatur bieten unausschöpfbare Quellen.

Die Apokryphen sind ja voll von abenteuerlichen Schilderungen und oft von primitiven Übertreibungen, von wunderlichen Wundergeschichten, die für bildliche Darstellung besonders geeignet waren und sicher auch dem kindlichen Gemüte der Beschauer, aber auch ihrer Dämonenfurcht

und ihrem Geisterglauben oft mehr als nötig und gut entgegenkamen. Freilich bergen sie auch rührende Züge kindlicher Poesie und Perlen echter religiöser Gemüthaftigkeit.

Großes Wissen ist deshalb nötig, um in den Inhalt der Ikonen einzudringen. Es sind meist gute Theologen und Bibelkenner, die Ikonen malten oder die Maler wenigstens beraten konnten.

2. Auch Märtyrerkarten und die aus ihnen so reich rankenden und wuchernden Legenden sind äußerst beliebte Motivquellen, besonders Lieblingsheilige wie etwa Nikolaus, Demetrius u. a. Aber es kam wenig Blutrünstiges zur Darstellung, im Gegensatz zum Abendland, das in der gotischen und späteren Zeit Quälereien und Hinrichtungen aller Art äußerst gern, fast sadistisch, zur breiten Erzählung brachte.

Wie das Abendland seine große Legendensammlung hatte, so die des berühmten Jakob von Voragnie (1230 bis 1298) — eine unerschöpfliche Quelle künstlerischer Darstellung —, so hatte der Osten eine um drei Jahrhunderte ältere Sammlung, die des Simon Metaphrastes, die in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts zurückreicht. Sie wurde für die Ikonenmalerei hoch bedeutsam.

Die Ikonenmaler schufen indes keineswegs eine Gesamt-Darstellung alles dessen, was diese Quellen so ergiebig darboten, z. B. Evangelienharmonien. Sie wählten vielmehr das zur Darstellung Geeignete aus, und zwar dasjenige, was der Seele des Ostens besonders verkörpernswert und im Dienste der Theologie wichtig schien. Motive, die dem dogmatischen Entwicklungsstand nicht mehr entsprachen, werden langsam fallen gelassen. Z. B. auffällige alt-testamentliche Motive, die in der frühchristlichen Kunst so zahlreich waren, treten später nicht mehr auf. Freilich, der Grundstock blieb traditionstreu mehr oder weniger derselbe; man hielt sich im allgemeinen treu an die sanktionierten Bildtypen.

Man kodifizierte die Richtlinien der geheiligten und bewährten Ikonenmalerei in den sogenannten Malerbüchern, von denen uns einige überliefert sind. Das bekannteste ist das Malerbuch vom Berge Athos, verfaßt vom Priestermonch und Maler Dionysius aus Phurna, einem kleinen Ort im westlichen Mittelgriechenland. Die Entstehung dieses heute bedeutendsten Malerbuches wird in die Jahre 1710 bis 1733 verlegt; es ist jedoch nicht sehr alt in seiner heutigen Redaktion, erfaßte aber wohl viele alte Quellenschriften und Canones. (1855 wurde es von Schäfer ins Deutsche übersetzt; eine Neuübersetzung wäre wohl längst fällig.)

III.

Zur „Technik“ der Ikonenmalerei

Die Malbücher geben genaue Angaben über die Technik der heiligen Malerei.

Für die Holztafel ist schon die Wahl des Holzes bedeutsam. Sicher ist sie oft auch von den örtlichen Gegebenheiten abhängig. Nicht immer konnte das eigentlich vorgeschriebene Holz verwendet werden. Leider ist manche gute Ikone auf sehr schlechtes Holz gemalt.

Viele Tafeln sind aus Lindenholz, aus Birke, Erle, ja sogar Tanne; aber gelegentlich dienten edlere Hölzer, auch die Zeder und die Zypresse. Gut ausgesuchte Bretter sind oft auf der Rückseite noch durch Querhölzer versperrt, damit sie sich nicht biegen und die Farbschicht zerreißen können.

Die Dicke der Tafeln schwankt von 1,5 cm bei dünnen, alten Ikonen bis zu massiven, bis 6 cm dicken Brettern.

Vor allem im holzreichen Rußland sind die Ikonen oft grob, aber sehr solid. Geleimte Holzplatten sind nicht selten. Besonders bei den Nowgoroder Ikonen ist oft die eigentliche Bildfläche durch Vertiefung in der ganzen Fläche herausgehoben, aber gelegentlich trifft man auch die Aufleimung eines Goldrahmens. So entsteht ein natürlicher oder künstlicher Rand, der allerdings meist wieder ins Bildgeschehen hineingezogen wird durch allerhand Rahmendarstellungen. Nebenbei ist durch diese Vertiefung die Farbschicht außerordentlich geschützt.

Oft werden die Holztafeln mit Leinen überspannt, worauf dann (wenn nicht direkt aufs Holz) eine Schicht von Alabaster-Gips (Lewkas) mit einer Leimmischung aufgetragen wird. Darauf wird die Hintergrundfarbe gelegt. Für Goldgrund (Gold=THEU) wird Blattgold entweder auf die ganze Fläche oder auf einzelne Teile mit Leim aufgelegt.

Alle diese Sorgfältigkeiten der Vorbereitung wurden später mit dem Aufkommen der Risa (oder Oklads) mehr oder weniger vernachlässigt; sie verloren ihren Sinn.

Die eigentliche Malerei wurde oft mit Schablonen besorgt, um ja eine getreue Kopie zu erhalten. Öfters aber genügte eine freie Umriss-Disposition durch einen Künstler, der sich je nach seinem Temperament kleinere oder größere Freiheiten erlaubte. — Die Umrißzeichnung erfolgte entweder mit Ocker- oder Zinnoberstrichen oder in Form von Einritzungen in die vorbereitete Gipsschicht. Gelegentlich sind sie auf alten Ikonen heute noch deutlich sichtbar. — Die dann folgende Malarbeit wurde oft nach Taylor-System unter gute Maler-Arbeiter aufgeteilt: es gab Spezialisten für die Heiligengestalten, für Häuser, für Landschaften etc. — Oft waren es ja religiöse Gemeinschaften, die in typischer Gemeinschaftsarbeit Ikonen schufen, wohl unter normativer Führung eines künstlerischen Oberleiters (besonders in Klöstern!). Mönche galten als besonders befähigte Künstler. Denn auch das Leben der Ikonenmaler wurde durch Vorschriften bestimmt. Ein heiliges Werk verlangt auch entsprechende Vorbereitung.

Im Erlasse einer 1550 in Rußland einberufenen Bischofskonferenz (Stoglaw=Hundertkapitel) heißt es:

„Es ziemt dem Maler, friedlich, demütig und fromm zu sein. Kein Schwätzer noch Spaßmacher soll er sein, noch streitsüchtig, noch gehässig... Vielmehr hat er zu seinem Heile seine seelische und körperliche Reinheit zu bewahren und, wenn er nicht imstande ist, unverheiratet zu bleiben, sich wenigstens kirchlich und gesetzlich zu verheirlichen. Er hat seinen Beichtvater zu befragen und nach dessen Belehrung bei Fasten und Gebet und Enthaltsamkeit und Demut ohne jede Ungehörigkeit und Schande zu leben und mit großem Eifer und Hingebung die Abbilder unseres Herrn Jesu Christi — darzustellen.“

Man benützte geweihtes Wasser und mischte den Farben sogar Reliquien von Heiligen bei, damit und weil sie „heilige Ikonen“ malen. Das Ikonen-Malen ist geradezu gottesdienstliche Handlung. Das Ikonenmalen ist geradezu gottesdienstliche Handlung. Der Ikonenmaler muß von höchstem religiösem Berufsethos durchglüht sein.

Die ältesten Ikonen sind in der von der Antike übernommenen Enkaustik ausgeführt. Später griff man zur weniger komplizierten Technik der Eiweißtempera (mit Variationen). Erst viel später benützte man Öl.

Als Bindemittel für die Temperafarben dienten: Eigelb, Honig, Feigenmilch, Leim und Mastix; als Lösungsmittel: Wasser, Essig, gegorener Getreideaufguß usw. (Kretische Malweise; so wurde die Temperatechnik genannt.)

Die Farben sind ausdrücklich durch die Tradition vorgeschrieben. Oft sind sie indes durch Weihrauch und Kerzenruß im Laufe der Jahrhunderte nachgedunkelt, so daß sie schwer erkennbar sind.

Die Beschriftung wurde oft von späterer Hand hinzugefügt oder wenigstens ergänzt und ausgebessert. Sie hatte in roter oder schwarzer oder wenigstens in zum Grunde kontrastierender Farbe zu geschehen.

IV.

Die Seele der Ikonen

Aus dem Gesagten geht klar hervor, daß die Ikone als Kultbild in keiner Weise nur profaner Gegenstand mit religiösem Inhalt ist, eine Schautafel, ein geschwätziges Erzählen frommer Ereignisse mit religiösem Interesse für die Sinnlichkeit des Menschen, bloß bestimmt für ein äußeres Anschauen, für Lesen oder Vernehmen eines religiösen Sachverhaltes. Sie ist nicht — wie im Großteil der späteren westlichen Kunst — ein einfaches Hilfsmittel zur Belehrung und Schilderung bloß. Die Ikone soll nicht nur zur Verehrung des Dargestellten führen, ein Wegweiser zum Heiligen sein. Sie ist vielmehr selber heilig. Sie ist heiliges Bild, das selber Verehrung genießt. Die Ikone ist mehr als ein Kunstbild, mehr als ein Kunstwerk. Das Unvorstellbare wird im Bild lebendige Wirklichkeit. Chomjakow sagt mit Recht von der Ikone: „Ihr Wesen ist der mit Farbe gemalte Name Gottes.“

Die Ikone ist „Transparent der göttlichen Welt“ (Wunderle: Um die Seele der hl. Ikonen, S. 33). Sie ist eine Art vollkommener Parallele zur Heiligen Schrift. In der Heiligen Schrift ist der Logos ENBIBLOS, das Wort, Wort Gottes enthalten, in der religiösen Bildmalerei aber das Bild Gottes. Deshalb das Bemühen, auch die Ikonen als vom Heiligen Geist inspiriert anzusehen.

Die Ikonenmalerei löst sich nicht von ihrem Früherbe, „der platonischen Verklärung des Diesseitigen und dem geschehenslosen Mystizismus des Orients“. Die Bilder der hl. Personen haben als „EIDOS“ Teil an ihrem Vorbild; sie sind der Abdruck ihres Prototyps. Nicht die Beschaffenheit des Bildes, seine Porträtähnlichkeit, ist maßgebend, sondern ausschließlich die durch das Bild ausgelöste Beziehung zum Betrachter. „... Eine religiöse Vorstellung einer historischen Gestalt und Persönlichkeit gewinnt beseelte Bildgestalt.“ Alles steht in der „ewigen Geltungssphäre des Glaubens“.

Die sekundäre künstlerische Arbeit ist damit nicht gering geschätzt, sondern gerade die Verklärung der menschlich-künstlerischen Arbeit, ihre Erhebung in heilige Bezirke, ihre Apotheose. Merkwürdig genug, daß der Niedergang der Ikonenkunst mit einer Verflachung und Unterhöhnung des christlichen Lebens — im Morgenland wie im Abendland — Hand in Hand ging.

Heute ist viel Kunst nur von außen her religiös und deshalb keine rechte religiöse Kunst. Sie ist zu subjektivistisch! Ob nicht in der „Seele

der Ikone“ auch für uns nötige Heilmittel der christlichen Kunst sich fänden?

Das Heilige eröffnet sich nicht bei Gelegenheit der Ikonenschaffung oder -betrachtung, sondern das Heilige wird durch die heilige Ikone selber existent durch gläubige Erfassung.

Nach Theodor von Studion (759 bis 826) ist das Abbild (Bild) im Urbild eben der Kraft nach (DYNAMIEI), virtute, enthalten; so wie zum Siegelstempel der Siegel-Abdruck, so wie zu jedem Körper der Schatten, so gehört die Ikone zum Prototyp, den sie darstellt. Der Siegelabdruck ist aber kein bloßes Symbol des Siegelstockes.

In der Ikone offenbart sich die strahlende Kraft des göttlichen Wirkens.

Ikone ist Gnadenbild per se, nicht bloß gewöhnliches Bild. Deswegen wurden sie auch durch eigene Segnung dem rein profanen Bereich entzogen. Die Segnung bedeutet offizielle Annahme durch die hl. Kirche.

Die guten Ikonen strahlen etwas von göttlicher Ruhe und Kraft aus. Die mystische HESYCHIA (= Ruhe) des Ostens ist über sie verbreitet. Alles Wilde und Ungezügelter ist gebannt. Der unruhige Mensch, der sie gläubig, hingehend betrachtet, wird in ihre göttliche Ruhe suggestiv und mystisch hineingezogen.

Das Erfülltsein mit göttlicher Kraft und Gnade (Joh. Damascenus) mit Magie einfach gleichzusetzen, wäre grober Unverstand; wenn auch gerne zugegeben sei, daß gelegentlich Aberglaube und Magie im Ikonendenken nicht gefehlt haben. Aber davon sind ja weit modernere Dinge auch nicht geschützt. — Vieles in der Ikonenkunst übersteigt das Kunsthandwerkliche nicht. Aber: psychologisch ganz richtig sagten sich diese Menschen, die vor den Ikonen beteten: „Der Heilige ist da, wo sein Bild ist; man kann kräftiger auf ihn einwirken, wenn man ihm Auge in Auge gegenübersteht“ (Karl Holl: „Der Anteil der Styliten, S. 388).

Ikonen-Malen und Ikonen-Verehren, beides war Gottesdienst. Beides hat seine erhöhte Existenzberechtigung im Kreuzpunkt der Begegnung Gottes mit dem Menschen und des Menschen mit Gott. Deshalb gehört die hl. Ikone, das Kultbild der Ostkirche, zu den hinanziehenden Kräften, die unserer gnadenlosen Zeit besonders notwendig sind.

Salzburg/Maria Einsiedeln Univ.-Prof. Dr. P. Ildefons Betschart OSB.