

Zbigniew Stokłosa

Das heilige Bild. Anmerkungen zu einer christlichen Tradition der angemessenen Verehrung Gottes

Wrocławski Przegląd Teologiczny 17/2, 141-159

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. ZBIGNIEW STOKŁOSA

DAS HEILIGE BILD. ANMERKUNGEN ZU EINER CHRISTLICHEN TRADITION DER ANGEMESSENEN VEREHRUNG GOTTES

I. DAS BILD ALS PHÄNOMEN DER RELIGIONEN

Bildliche Darstellungen begleiten die Menschheit seit Anfang ihres Daseins. Die Höhlenmalereien geben davon Zeugnis und zeigen die Verehrung der numinösen Wirklichkeit im religiösen Sinn. In den schriftlosen Kulturen ist das Verständnis von Bildern eher magisch. Es besteht darin, daß durch die Darstellung Macht und Einfluß über die dargestellte Realität gewonnen werden soll. Die Abbildung wird oft identifiziert mit der Gottheit, die das Bild repräsentiert. Diese Identifizierung bewirkt eine kultische Verehrung z.B. durch Darbringung von Opfern, durch Salbung oder Kleidung. Die Haltung gegenüber dem religiösen Bild war ein wesentlicher Faktor, der die Geschichte der Religionen mitgeprägt hat.

So sind im Buddhismus, der am Anfang nur Symbole für Buddha verwendet hat, in der späteren Entwicklung, besonders im tibetischen Buddhismus, bildliche Darstellungen vorhanden, die auch als Meditationshilfe dienen.

Im Hinduismus bildete sich eine reiche Ikonographie aus.¹ Im Judentum und im Islam ist das Verbot, Gott bildlich darzustellen, stark ausgeprägt. Es geht auf die Einsicht zurück: Gott ist so unfafßbar, daß kein menschliches Bild ihm gerecht werden könnte. Aus diesem Grund gab es im Allerheiligsten des Tempels in Jerusalem kein Bild von Gott. Aus diesem Grund ist auch die Kaaba in Mekka bis heute leer.

¹ Vgl. J. FIGL, *Art. Bild. I. Religionsgeschichte*. In: LThK Bd. II, Frankfurt im Breisgau 2006, 440f.

Die Christen glauben, daß Jesus Christus Gottes Bild ist. Im NT heißt es, er sei das „Abbild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15). Christen haben sich daher von Anfang an nicht gescheut, Christus darzustellen.

1. Das Bild in Judentum

Für die Menschen im alten Israel war das Anfertigen von Kultbildern von Jahwe völlig unvereinbar mit ihrem Glauben. Dafür gibt es zwei Gründe. Im AT finden sich Texte, die sich mit dem heidnischen Kult befassen und die eine zunehmende scharfe Feindschaft gegen die heidnische Gottesverehrung in Bildern bei den benachbarten Nationen Israels zeigen. Für die Israeliten ist Jahwe das einzige und alles umfassende Subjekt des Göttlichen; darum ist die Bilderverehrung der Heiden sinnlos, denn die heidnischen Gottheiten sind für das Volk Israel bloß Luft, Eitelkeit, falsche Vorstellungen. Der Spott darüber, daß der heidnische Gottesverehrer eine Vorstellung von seinem Gott habe, die sich mit dem physischen Gegenstand, der ein beschmierter Holzklötzchen oder eine behauene Steinmasse ist, vor ihm deckt, enthält ein Großteil Karrikatur. Selbst Horaz spottet in den Satiren: „Einst war ich ein Feigenbaum, nutzloses Holz, als der Tischler, nach einigem Zögern, ob er einen Stuhl oder einen Priapus aus mir machen sollte, sich für den Gott entschied.“² Das isrealitische Bilderverbot findet seine Festschreibung im Dekalog; Zentrum bildet das zweite der Zehn Gebote. Die meisten Kommentatoren behaupten, daß das Bilderverbot auf die veränderten Bedingungen und bedrohenden, unkontrollierten Synkretismen durch die Kultur von Kanaan in Palästina und den Küstenstädten des Mittelmeeres zurückzuführen ist.³ In der späteren Entwicklung konnten die jüdischen Gemeinden so bei kultischen Verehrungen selbst beurteilen, was zu einem Fremdkult gehörte oder religiös als neutral gelten konnte. Nur plastische zweidimensionale Darstellungen wurden immer als problematisch empfunden. Die Konfrontationen mit der hellenistischen Umwelt und der römischen Herrschaft begünstigten eine rigorose Auffassung.

Erst das rabbinische Judentum hat ab dem 2. Jh. n. Chr. in einer entspannteren Atmosphäre großzügiger geurteilt, indem die Mode gewordene Mosaikfußbodenkunst außer im privaten Bereich auch im Synagogenbau Palästinas zwischen dem 3. und 6. Jh. Anwendung fand. Im 6./7. Jh. kam es z. Zt. der schroffen Konfrontation mit Byzanz, eventuell auch beeinflusst vom Bilderstreit in der Umgebung, zu einer bilderfeindlichen Reaktion.

Für die Juden im islamischen Bereich wurde die strenge Auffassung aktualisiert und mit wenigen Ausnahmen dem extrem bilderfeindlichen Islam angeglichen. Im christlichen Raum ist der Befund regional und zeitlich unterschiedlich. Im privaten Bereich und zu repräsentativen Zwecken, auch innerhalb von Gemeinden, wurde die Buchillustration recht intensiv gepflegt. Auch im Buch-

² A. NICHOLS, *Israels Bilder*, In: *IKaZ* 18 (1989), 541. Literatur: Horaz, Satiren I, 8, 1.

³ Vgl. *abd.*, 540f.

druck der Spätrenaissance und der Barockzeit machte man die Mode der Zeit mit, natürlich mit jüdischen Symbolen. Im synagogalen Bereich wurde meist restriktiv verfahren, indem teils die alte Götzendienst-Halacha weitergeführt wurde, animiert durch den visuellen Eindruck öffentlich christlicher Kultdemonstration, teils die Befürchtung einer Ablenkung von der Gebetskonzentration geäußert wurde. In diesem Sinn zieht sich die Diskussion bis ins 20. Jh. hinein. Im 19. Jh. stellte sich für das Reformjudentum die Frage neu, wobei u.a. Glasfenster zur Debatte standen.⁴

Die alten Synagogen waren reich mit der Darstellung biblischer Szenen ausgeschmückt. Sie galten keineswegs bloß als Bilder vergangener Ereignisse, als eine Art von bildhaftem Geschichtsunterricht, sondern als ein Erzählen (Haggada), das erinnernd Gegenwart schuf, in der liturgischen Vergegenwärtigung beteiligt.⁵

II. DAS BILD IN CHRISTENTUM

Die ersten christlichen Bilder finden sich in den Katakomben. Sie greifen weithin einfach den von der Synagoge geschaffenen Bilderkanon auf, geben ihm aber eine neue Art von Gegenwart. Einzelne biblische Ereignisse werden den christlichen Sakramenten und Christus selbst zugeordnet, z. B. die Arche Noach und der Durchzug durch das Rote Meer werden zu Hinweisen auf die Taufe, die Opferung Isaaks und das Mahl der drei Engel mit Abraham weisen auf das Opfer Christi und die Eucharistie hin. Ereignisse der Rettung, wie die der Jünglinge im Feuerofen und Daniels in der Löwengrube, erinnern an die Auferstehung Christi und unsere eigene Auferstehung.⁶

1. Was ist ein religiöses Bild?

Das Bild ist eine Gestalt, die durch ihr Gefüge eine andere Wirklichkeit vergegenwärtigt. Der Begriff des Bildes ist also nicht identisch mit dem des Kunstwerks, vielmehr ist er philosophisch umfassender. In seiner theologischen Prägung ist der Begriff des Bildes dem Sakrament verwandt, da das Sakrament durch ein äußeres Zeichen ebenfalls eine andere Wirklichkeit – die Gnade – gegenwärtig setzt.

Die metaphysische Bedeutung des Bildes zeigt die heidnische Kultur sehr deutlich. Die Bibel antwortet darauf mit einem Bilderverbot: „Du sollst dir kein Gottesbild anfertigen noch irgendein Abbild von dem, was oben im Himmel oder unten auf Erden oder im Wasser unter der Erde ist; du sollst dich vor ihnen nicht niederwerfen und sie nicht anbeten“ (Ex 20,4f.). Sie sagt jedoch auch: „Und Gott

⁴ Vgl. J. MAIER, *Art. Bild. Im Judentum*, In: ³LThK Bd. II, 443,3f.

⁵ Vgl. J. RATZINGER, *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*, Freiburg i Br. ²2007, 100.

⁶ Vgl. ebd., 100f.

schuf den Menschen als sein Bild. Als Gottes Bild schuf er ihn“ (Gn 1,17). Paulus schreibt: Christus „ist das Abbild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1, 15; 2 Kor 4,4).

Je nachdem, was das Bild zeigt, verändern sich Charakter und Bedeutung des Bildes. Das Götzenbild trägt seinen Wert in sich (es ist „ad se ipsum“). Das christliche Bild weist auf etwas anderes hin („ad aliquid“). Diese unterschiedliche Auffassung von Bildern hat einen Streit mit sich gebracht, der bis zur Gegenwart dauert.⁷

III. GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG

Eine erste Phase des Streites setzte mit dem Bilderverbot des AT ein. Dieses verbot nicht Kunstwerke zu schaffen, sondern nur monumentale Plastiken, da Schöpfung, Mensch und Himmel als Abbild Gottes immer die primäre Wirklichkeit sind im Gegensatz zur sekundären Wirklichkeit des Kunstwerkes. Auch Platon und Plotin haben mit dem Bild nicht das Kunstwerk, sondern den Kosmos, besonders den Himmel gemeint. Das „Schattenbild“ der Maler war ihnen verdächtig. Diese Auffassung behielten die früheren Theologen grundsätzlich bei.

Durch die Christologie, besonders die Menschwerdung Gottes, hat die religiöse Kunst eine Grundlage gewonnen, vor allem in der Malerei. So ist der Sohn „das völlig gleiche Bild Gottes“ (...) das Bild des Sohnes ist der Heilige Geist (...) Ebenbild Gottes ist der Mensch; Bild eines Gedankens ist das Wort; Bild ist die Erinnerung an Vergangenes und die Vorausdarstellung der Zukunft. Alles ist ein Bild, und das Bild ist Alles. Bei dieser Spekulation werden Ähnlichkeit (ὁμοίωμα), Ursprungsbeziehung (ἐχτύπω) und offenbaren der Charakter als Bildelemente unterschieden.“⁸

1. Verständnis und Anwendung bildlicher Darstellungen im Westen.

Im 3. Jh. entstand, vor allem im Bereich italienischer Grabkunst in den Katakomben, ein erster Bild-Kreis. Mit dem Bau der ersten Kirchen im 4. Jh. bildet sich ein Kirchendekorations-Programm heraus, das in der Apsis den herrschenden Christus, im Langhaus biblische Geschichte zeigt. Im Jahre 600 schrieb P. Gregor d. Gr. den Brief „Litterarum tuarum primordia“ an Bischof Serenus von Marseille, indem er die „adoratio“ der Bilder ablehnte, ohne jedoch zwischen δουλεία und λατρεία Bilderverehrung und Anbetung Gottes selbst zu unterscheiden. „Uns war ... berichtet worden, Du habest ... Heiligenbilder mit der vorgeblichen Entschuldigung, sie dürften nicht angebetet werden, zerbrochen. Und zwar heißen wir durchaus für gut, daß Du verboten hast, daß sie angebetet werden; daß Du sie aber zerbrochen hast, tadeln wir. ... Es ist nämlich

⁷ Vgl. H. SCHADE, *Art. Bild, Bilderverehrung, Bilderstreit*, In: Rahner, Karl (Hg.), *Herders Theologisches Taschenlexikon*, Bd. I, Freiburg 1972, 336.

⁸ Ebd., 336.

etwas anderes, ein Bild anzubeten, als durch das, was das Bild erzählt, zu lernen, was anzubeten ist. Denn was für die, die lesen können, Schrift ist, das leistet für die schauenden Ungebildeten das Bild, weil in ihm Unkundige sehen, wonach sie trachten sollen, in ihm lesen, die die Buchstaben nicht kennen; daher steht auch vornehmlich für die Völker anstelle des Lesens das Bild. ...Wenn einer Bilder herstellen will, untersage es keinesfalls; Bilder anzubeten, aber vermeide in jeder Weise. Vielmehr soll Deine Brüderlichkeit angelegentlich dazu ermahnen, daß sie aufgrund des Anschauens der Begebenheit die Glut der Reue empfangen und sich in der Anbetung der alleinigen, allmächtigen, heiligen Dreifaltigkeit demütig niederwerfen“ (DH 477).

In diesem Brief hebt P. Gregor vor allem nur den pädagogischen Wert der Bilder hervor, die als *biblia pauperum* bekannt wurden. Dieses Verständnis von Bildern wurde auf der Frankfurter Synode von 794 bestätigt.⁹

Am Ende des 10. Jh. kommen plastische Kult-Bilder auf, deren Verehrung zumeist durch eingeschlossene Reliquien legitimiert wird. Seit dem 13. Jh findet man in den Kirchen ein Kreuz, das zuerst den triumphierenden Christus darstellt, der vom Kreuz herab regiert und auf diese Weise augenfällig macht, was im Johannesevangelium steht: „Wenn ich erhöht sein werde, werde ich alle an mich ziehen“ (12, 32). In der Zeit der Verbreitung der Pest werden bei dem Triumphkruzifix immer mehr die blutenden Wunden und die schreckliche Marter der verrenkten Glieder betont. So soll der Gläubige, der unter einem solchen Kruzifix kniet, die Skulptur des Gekreuzigten mit dem Messopfer, das dargebracht wird, verbinden. Durch diese Zusammenschau soll der Gläubige fähig werden, seine persönlichen Leiden mit den Leiden des Heilandes zu vereinen.¹⁰

Die Sinnlichkeit der Gotik führte seit dem 12./13. Jh. zu einer neuen Vergewärtigung von Kindheit und Passion Christi im Bild. Die zunächst unter östlichen Einfluß entstehenden Tafelmalereien (*maniera greca*) bekamen besondere Bedeutung sowohl als Andachts-Bilder wie auch als Altarbilder. Ein klassisches Beispiel ist der Altar von Grünewald in Colmar, den er für die Krankenhauskirche angefertigt hat. Der neugegründete Servitenorden, aber auch andere Gemeinschaften verbreiteten das Madonnen-Bild, das in der Folgezeit auch den größten Anteil unter wunderwirkenden und verehrten Bildern stellt.

Die Reformation im 16. Jh. verhielt sich der Bilderverehrung gegenüber ablehnend. Während das Luthertum Bilder duldete, führte die radikale Verwerfung von Bildern im Calvinismus zur Zerstörung des Vorhandenen. Dem gegenüber förderte die Gegenreformation das Bild als Gegenstand der Frömmigkeit. Die Vielzahl der Wallfahrten zu wundertätigen Bildern ist für die Barockzeit bezeichnend. Das kleine Andachts-Bild, oft in Form eines billigen Druckes,

⁹ M. KUNZLER, *Liturge sein. Entwurf einer Ars celebrandi*, Paderborn 2007, 302.

¹⁰ Vgl. H. PFEIFFER, *Der pädagogische Aspekte der christlichen Architektur und bildenden Kunst*, In: *IKaZ* 18 (1989), 561.

ist seit der Spätgotik weit verbreitet. Zu einem Bildersturm größeren Ausmaßes kam es im Gefolge der Französische Revolution.¹¹

Die Aufklärung hat zu neuem Ikonoklasmus geführt, der nach Ratzinger vielfach geradezu als Auftrag des II. Vatikanischen Konzils angesehen wurde.¹²

Bis heute sind Bilder im Westen in erster Linie Ausdruck des künstlerisch begabten Menschen. Seine Aufgabe ist es, würdige Räume für den Kult zu schaffen und Bilder, die den Glauben illustrieren. Solche heiligen Bilder wurden für Katechese und Liturgie aus pädagogischen Gründen eingesetzt.¹³

2. Verständnis und Anwendung bildlicher Darstellungen im Osten

Seit dem 6. Jh. bricht sich das verehrte Bild, die Ikone, im Osten Bahn. Heiligenviten berichten von Bild-Wundern. Zu den verehrten und Hilfe spendenden Bildern gehörten vor allem Wandmalereien, Mosaiken, amulettartige Anhänger, in mittelbyzantinischer Zeit auch Stein-, Elfenbein- und Steatitreliefs (keramischer Werkstoff, der aus 80-85 % Speckstein, 5-15 % Ton u. bis 5 % Feldspat bei einer Temperatur von 1380-1410 °C gebrannt wird), seit dem 13. Jh. auch die Tafelmalerei. Die Zahl der Bilder insgesamt ist zunächst relativ gering gewesen. In Kleinasien und Armenien kam es zum großen Bilderstreit, als sich seit 726, verstärkt seit 730, das byzantinische Kaisertum gegen die Bilder wandte. Auf dem sich ökumenisch verstehenden Konzil (Synode von Hieria) wurde 754 die Abschaffung der Bilder sanktioniert.¹⁴

Für Joseph Ratzinger stellt Ikonoklasmus eine Antwort auf die falsche Sakramentalisierung des Bildes dar. „Der Ikonoklasmus bezog seine Leidenschaft zum einen aus wirklich religiösen Motiven, aus den unleugbaren Gefährdungen einer Art Anbetung des Bildes, zugleich aber auch aus einer politischen Konstellation. Für die byzantinischen Kaiser war es wichtig, Moslems und Juden nicht unnötig herauszufordern. Die Unterdrückung der Bilder konnte der Einheit des Reiches und der Beziehung zu den moslemischen Nachbarn förderlich sein. Christus dürfe nicht abgebildet werden, so war die These. Nur das Zeichen des (bildlosen) Kreuzes könne sozusagen sein Siegel sein. Kreuz oder Bild wurde die Alternative.“¹⁵

Doch wurde 787 durch Kaiserin Irene und Patriarch Tarasios auf dem 7. Ökumenischen Konzil in Nizäa die Bilderverehrung nicht nur wiederhergestellt, sondern geradezu verbindlich gemacht mit folgendem Beschluss: „... beschließen wir mit aller Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, in den heiligen Kirchen Gottes, auf den heiligen Geräten und Gewändern, Wänden und Tafeln, Häusern und Wegen, ebenso wie die Darstellung des kostbaren und lebendigmachenden

¹¹ Vgl. H.G. THÜMMEL, *Art. Bild. Historisch-theologisch*, In: ³LThK Bd. II, 445.

¹² Vgl. J. RATZINGER, *Der Geist der Liturgie*, 112.

¹³ Vgl. H. PFEIFFER, *Der pädagogische Aspekte der christlichen Architektur und bildenden Kunst*, In: *IKaZ* 18 (1989), 560f.

¹⁴ Vgl. H.G. THÜMMEL, *Art. Bild. Historisch-theologisch*, 444.

¹⁵ J. RATZINGER, *Der Geist der Liturgie*, 103.

Kreuzes die ehrwürdigen und heiligen Bilder – seien sie aus Farben, Stein oder sonst einem geeigneten Material – anzubringen; (dies gilt) für das Bild unseres Herrn und Gottes und Erlösers Jesus Christus, unserer unbefleckten Herrin, der heiligen Gottesgebälerin, der ehrwürdigen Engel und aller heiligen und frommen Menschen.

Je häufiger sie nämlich durch eine bildliche Darstellung angeschaut werden, desto häufiger werden auch diejenigen, die diese betrachten, emporgerichtet zur Erinnerung an die Urbilder und zur Sehnsucht nach ihnen, und dazu, daß sie diesen einen Gruß und achtungsvolle Verehrung zuwenden, nicht jedoch die nach unserem Glauben wahre Anbetung, die allein der göttlichen Natur zukommt, sondern so, wie man der Darstellung des kostbaren und lebendigmachenden Kreuzes, den heiligen Evangelien und den übrigen heiligen geweihten Gegenständen Weihrauch und Lichter zu ihrer Verehrung darbringt, wie es auch bei den Alten fromme Gewohnheit gewesen ist. „Denn die Verehrung des Bildes geht über auf das Urbild“, und wer das Bild verehrt, verehrt in ihm die Person des darin Abgebildeten“ (DH 600 – 601).

Im christlichen Osten wurde das Bild niemals nur den Armen zugedacht, die nicht lesen und schreiben konnten. Es wurde viel mehr betont, dass das Bild des Glaubens für alle Gläubigen bestimmt wäre, für die Gebildeten und die Ungebildeten. Dadurch wurde für den christlichen Osten und für das gesamte christliche Morgenland das Bild oder die Ikone zu einer sinnhaften Anregung des gläubigen Menschen, genauso wie der Gesang für das Hören oder der Weihrauch für das Riechen. „Je strenger im Osten das Bild Christi, seiner heiligen Mutter, der Engel und der Heiligen sowie aller Ereignisse des Heilsgeschehens auf seinen innersten Kern zurückgeführt wurde, ohne jedes Schweifen vordergründiger Fabulierlust, desto deutlicher blieb das Bild, die Ikone, Wegführung jedes Auges vom vordergründig Sinnlichen zur Ahnung jener Übersinnlichkeit, in der auch die irdischen Sinne des Menschen zu einer neuen ihrer übersinnlichen Möglichkeiten gelangen können.“¹⁶

Von 815 – 843 gab es eine 2. Phase der Bilderfeindschaft, in der es häufiger zu Verbannungen gekommen ist. Eine weitere Ausbreitung des Bildes folgte erst seit dem 10. Jh., vor allem in den Kuppeln der Kirchen. Von einem Christus-Bild in der Mitte geht eine hierarchische Ordnung im Bild-System aus. Zu neuen Auseinandersetzungen kam es in Russland seit dem 16. Jh., als einerseits die Vorstellung von der Abbildlichkeit der Ikone im strengen Kopieren auch am alten Stil festhielt, andererseits neue Themen entstanden und die Stilentwicklung zu naturalistischer Darstellung führte.

Nach Ratzinger wird es in der Kirche „immer ein Auf und Ab der Zeiten geben, Aufsteigen und Absteigen, also auch Zeiten einer gewissen Kargheit in

¹⁶ W. NYSSEN, *Zur Herkunft des Bildes im Christentum*, In: *IKaZ* 18 (1989), 551f.

den Bildern. Aber ganz können sie nie fehlen. Ikonoklasmus ist keine christliche Option.¹⁷

IV. DIE IKONE

„Ikone“ kommt von dem altgriechischen Wort eikōn, d.h. „Bild“ und „Abbild“ im weitesten Sinne. Das dazugehörige Verb éikō bedeutet „ähnlich sein, gleichen, scheinen“. Im Bereich der Ostkirche wurde eikōn zum Fachwort für das „heilige Bild“.¹⁸

Von der Ikonentheologie her muss ein Bild viele Kennzeichen haben, um als Ikone gelten zu können: „Es muß als Kultbild verstanden werden und den Charakter der Heiligkeit haben; es muß das gültige Dogma der Ostkirche abbilden; es muß dem Bildkanon der Ostkirche entsprechen; es muß nach definierten Regeln hergestellt und nach einem bestimmten Ritus geweiht sein.“¹⁹

1. Sinn und Sprache der Ikone

Sinn und Berechtigung hat die Ikone vom Geheimnis der Menschwerdung Gottes. „Die Stunde der Geburt Christi ist die Geburtstunde der Ikone.“²⁰ Das fleischgewordene Wort ermöglichte die Ikonendarstellung und darum ist Jesus Christus abbildbar. Er ist die „Urikone“ des Vaters, denn er selbst gesagt hat: „Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen“ (Joh 14,9).²¹ Die orthodoxen Theologen halten die westliche Trinitätsdarstellung, auf der Gottvater als alter Mann den gekreuzigten Christus in Händen hält, über dem der Heilige Geist in Gestalt einer Taube schwebt, für häretisch, weil Gottvater niemals Mensch geworden ist und darum nicht abbildbar ist. Abbildbar kann nur die alttestamentliche Dreifaltigkeit sein, die bei Abraham als drei Personen in Gestalt dreier Engel erschienen ist.²²

In der Menschwerdung seines eingeborenen Sohnes hat Gott sich sichtbar gemacht, obwohl er unter dem Zeichen des Menschlichen immer der Geheimnisvolle bleibt. In seiner Menschlichkeit wurde Gott jedoch auch darstellbar, aber nicht als solcher, sondern als Transparent des Göttlichen. Dafür hat die östliche Kirche die Malerei als angemessen ausgewählt, nicht die menschlich-realistischere Darstellung als Skulptur. Die Malerei ohne Tiefenperspektive geht auf das Wesentliche, auf das Göttliche. „Die Ikone ist das Himmelsfenster, aus dem das Göttliche uns entgegenleuchtet.“²³

¹⁷ J. RATZINGER, *Der Geist der Liturgie*, 113.

¹⁸ H. FISCHER, *Die Ikone. Ursprung-Sinn-Gestalt*, Freiburg 1989, 129.

¹⁹ Ebd., 130.

²⁰ R. ERNI, *Das Christusbild der Ostkirche*, Luzern-Stuttgart 1963, 23.

²¹ Vgl. M. KUNZLER, *Liturge sein*, 301.

²² Vgl. Ebd., 301f.

²³ R. ERNI, *Das Christusbild der Ostkirche*, 23.

Von daher liegt der eigentliche Sinn der Ikone darin, „daß sie von frühester Zeit an als Mysterienbild betrachtet werden will. „Sie ist niemals nur Schmuck, auch kein an einen Menschen erinnerndes Bildnis, sondern ein Medium der Begegnung mit dem lebenden Christus und den mit ihm lebenden Heiligen, über das der Betrachter mit dem Abgebildeten, jedoch unsichtbar Gegenwärtigen, in Beziehung tritt.“²⁴

In jeder Ikone soll die Gesamtheit der Erlösung in jedem Einzelereignis nahe gebracht und dem Betrachter erschlossen werden. Schon die Darstellungen der Errettung im Alten Bund, wie sie in römischen Katakomben zu finden sind, weisen auf den verborgenen Mysteriencharakter des Bildes im Christentum: Z. B. Jonas als Bild der Errettung aus dem Dunkel des Todes, Daniel in der Löwengrube, Noach in der Arche, Mose, der das Wasser aus dem Felsen schlägt.

Eines der ersten Bilder des Menschensohnes zeigt ihn in der Gestalt des Guten Hirten als Inbegriff der Erlösung. Er ist oft nur im Zusammenhang eines Heilsereignisses dargestellt, etwa im Bild der Menschwerdung, der Anbetung der Magier, der Taufe im Jordan, der Wunder am kranken Menschen, der Verklärung auf dem Berg Tabor, der Auferweckung des Lazarus, des Einzugs in Jerusalem, des Abendmahls, der Kreuzigung, des Abstiegs in den Hades, des Engels der Auferstehung und des Heimanges des Sohnes zum Vater sowie auch sein Bild als der Wiederkehrende und Allherrscher (Pantokrator), wie er von den Gläubigen ersehnt wird. Jedes Einzelereignis schließt dabei die Gesamtheit seines Kommens ein, so wie es in allen liturgischen Texten der Frühzeit an den Festen der Kirche zum Ausdruck kommt. „Bild kann im Christentum als Bild Christi immer nur Mysterienbild sein, und wenn die Gestalten Mariens, der Engel und der Heiligen hinzutreten, dann gehören sie als solche unmittelbar zum Bild Christi, gleichsam wie der Chor des himmlischen Jerusalem zum Pantokrator, dem Allherrscher, dessen Wiederkunft die Kirche gerade in der Feier der Liturgie herbeiruft.“²⁵

Die orthodoxe Kirche sieht in der Ikone nicht nur ein Kunstwerk, das, die Heilige Schrift illustriert, sondern eine Darstellung, die dieser Schrift vollkommen entspricht. Deshalb schreibt sie der Ikone gleich wie der Heiligen Schrift dogmatische, liturgische und erzieherische Bedeutung zu. „Was das Wort durch das Gehör mitteilt, das zeigt die Malerei schweigend durch die Darstellung“ sagte schon der heilige Basilius der Große. Also enthält die Ikone dieselbe Wahrheit wie das Evangelium. So wird die Ikone der Heiligen Schrift gleichgestellt als eine Form der Offenbarung und der Erkenntnis Gottes. Das Bild wie das Wort sind ein Abglanz der göttlichen Welt. Folglich sind auch beider Bedeutung und Rolle gleich, genau wie ihr Inhalt gleich ist.²⁶

²⁴ M. KUNZLER, *Liturge sein*, 302.

²⁵ W. NYSSEN, *Zur Herkunft des Bildes im Christentum*, 555.

²⁶ L. OUSPENSKY, *Sinn und Sprache der Ikonen*, In: L. OUSPENSKY, W. LOSSKY, *Wladimir, Der Sinn der Ikonen*, Bern-Olten 1952, 30.

2. Herstellung der Ikone

Bei der Herstellung der Ikone sollen die subjektiven Empfindungen oder Wahrnehmungen nicht in Erscheinung treten. Um als Maler anonym bleiben zu können und seine persönlichen Vorstellungen zurückstellen zu können, muss der Künstler sich an strenge Vorschriften halten. Der Maler versteht sein Werk als Schreiben eines Evangeliums aus Farben. „Er hat die Vorschriften über die symbolischen Aussagen der Handhaltung, der Gewandfarben, der Hintergrundgestaltung, der Aufschrift genau einzuhalten. Diese Vorschriften und Zeichnungsmuster finden sich in so genannten Malerhandbüchern. Bevor eine Ikone kultisch verehrt werden darf, wird sie von einem Priester feierlich geweiht.“²⁷

Als Beweis dafür, daß die Ikone nicht irgendein Bild ist, dient die Person des Malers. Er gilt selbst als Gefäß der göttlichen Wahrheit, der sich jeweils durch Fasten und Beten auf seine Arbeit vorbereiten muß. Über ihn wird ein Weihegebet ausgesprochen: „... Herr Jesus Christus, unser Gott, unbegreiflich in deiner göttlichen Natur... bist du greifbar geworden durch deine Menschwerdung um unseres Heiles willen... Du hast die heiligen Züge deines Antlitzes dem heiligen Tucho eingepägt und dadurch den König Abgar von seiner Krankheit geheilt und seine Seele mit der wahren Gotteserkenntnis erleuchtet... Erleuchte ebenso, o Gott und Herr aller Dinge, deinen Diener N., erfülle seine Seele, sein Herz und seinen Geist mit Weisheit und lenke diese Hände, damit sie lauter und klar die Gestalt deiner Person und deiner makellosen Mutter und aller Heiligen malen, zur Ehre und zum Glanz und zur Verherrlichung deiner heiligen Kirche.“²⁸

3. Funktion der Ikone

Konsekrierte Bilder erfüllten als Sitz der Gottheit schon in vorchristlichen Kulturen Erwartungen an ihre übernatürliche Macht und ihre wunderbare Heilskraft.²⁹ Diese Vorstellung vom Bild „als dem Sitz des göttlichen Wesens führten zu der Überzeugung, daß dem Bild die gleichen Kräfte eigneten wie dem Urbild und daß es auch dessen Empfindungsfähigkeit besäße. Im Kultbild war das göttliche Numen gegenwärtig und wirksam, so daß man vor es trat, wenn man eine Bitte vorzubringen hatte... In öffentlichen oder privaten Notlagen war der Wunsch nach der Präsenz eines himmlischen Helfers an seinem Kultort und in seinem Bild nur zu verständlich.“³⁰

Bei der Ikone dachte man geradezu an eine Art Realpräsenz des Abgebildeten im Bild, und Bild, im vollen Sinne wie dieses nicht von Menschen geschaffene, ist Teilhabe an der Wirklichkeit selbst, Ausstrahlung und so Gegenwart dessen, der im Bild sich schenkt. „In der Ikone zählen gerade nicht die Gesichtszüge, in ihr geht es um ein neues Sehen.“³¹

²⁷ M. KUNZLER, *Liturge sein*, 302f.

²⁸ W. NYSSEN, *Zur Herkunft des Bildes im Christentum*, 556.

²⁹ H. BELTING, *Bild und Kult*, München 1990, 49.

³⁰ Ebd., 50.

³¹ J. RATZINGER, *Der Geist der Liturgie*, 104.

So musste die Ikone „förmlich die Stufe eines Sakramentes einnehmen. Sie gestattete eine Kommunion, die nicht geringer war als die Eucharistie“.³² Sie soll niemals als Gegenwart des Herrn im Sinne des eucharistischen Brotes verstanden werden, sondern nur als ein in irdischer Gestalt verweisendes Zeichen auf die unfassbare Gegenwart des Sohnes beim Vater.³³

Das göttliche Entgegenleuchten der Ikone gilt nicht nur von der Christus-Ikone, sondern auch von der Ikone der Gottesmutter. Sie ist mit ihrem Kind dargestellt und im griechischen Raum als Theotokos Hodigitria, Maria-Führerin, im slawischen Raum als Theotokos Eleusa, die Gottesmutter des Erbarmens bekannt, in dem das Menschliche in Erscheinung tritt. „So wird in der Ikone der Jungfrau, die das Jesuskind hält, nicht das Bild der Jungfrau, sondern das der Inkarnation aufgezeigt – die Vereinigung des Göttlichen und des Menschlichen! Die Inkarnation bestimmt den Platz und die Rolle der Frau, die zur Theotokos, zur Mutter Gottes, gemacht wurde, und auch des Heilandskindes.“³⁴

4. Verschiedene Arten von Ikonen

Die Ikonen sind meistens auf Holztafeln gemalt, aber es gibt auch Ikonen als Freskomalerei und als Mosaik sowie als Teppiche und Vorhänge. Sie können in vergoldetem Silberblech getrieben oder ganz in Metall gegossen und dabei oft mit wertvollen Steinen besetzt sein. Die Malerei der Tafelbilder ist oft mit Perlen oder mit Edelsteinen geschmückt, mit kostbaren Stoffen bekleidet oder mit Beschlägen aus Silberblech bedeckt. Diese Tradition findet sich seit dem 13. Jh. besonders im slawischen Bereich.³⁵

Die Ikonen sind meistens als Einzelikonen in Rechteckform hergestellt, gelegentlich aber auch in der Form eines Medaillons. Daneben gibt es aber auch den Verbund mehrerer Ikonen als klappbaren Diptychon (von gr. *ptýssō* = falten, zusammenklappen), als Triptychon mit Mittelbild und zwei Seitenbildern, die für Privatandacht und als Reiseikone sehr beliebt waren. Später entwickelten sich sogar die Formen des Quadriptychons (vierteilig), des Pentaptychons (fünfteilig) und des Hexaptychons (sechsteilig). Für die Prozessionen wurden Ikonenbretter doppelseitig bemalt. In Russland wurden ab dem 16. Jh. Ikonen auch in der Gestalt des orthodoxen Kreuzes hergestellt (Segenskreuze). Reliquiare für Kreuzpartikel führten im 17. Jh. zu der Herstellung von Staurothekikonen (von gr. *staurós* = Kreuz und *thēkē* = Behältnis). Bei der Staurothekikone wird im Ikonenbrett eine Vertiefung in Kreuzform ausgehoben, die ein entsprechend geformtes Kreuz aufnehmen kann. Im Mittelmeerraum und in Russland wurden auf unterschiedliche Weise Ikonenwände (Ikonostasen) mit festen Bildprogrammen ausgebildet. Die Ikonostaße (von gr. *eikōn* und gr. *stásis* = Standplatz), die im Laufe des 11. bis 14. Jh. aus den frühchristlichen Chorschranken

³² Ebd., 103.

³³ Vgl. W. NYSSEN, *Zur Herkunft des Bildes im Christentum*, 551.

³⁴ R. ERNI, *Das Christusbild der Ostkirche*, 24.

³⁵ Vgl. H. FISCHER, *Die Ikone. Ursprung-Sinn-Gestalt*, Freiburg: Herder 1989, 131.

entstanden ist, trennt das Allerheiligste vom Kirchenschiff und drückt sowohl als Baukörper innerhalb des Kirchenraums als auch in ihrem Bildprogramm zentrale theologische Dogmen der orthodoxen Kirche aus.³⁶

Ikonen können aus allen Materialien hergestellt werden. Sie durften nur niemals rundplastisch sein. Das hat seinen Grund in den griechischen Darstellungen der Götter, die vollkörperlich d. h. rundplastisch dargestellt waren und denen mehr Macht als den Menschen zugeschrieben wurde.³⁷

Im Unterschied zur dreidimensionalen Plastik hat die zweidimensionale Malerei keinen realen Raum, weil er durch den Wechsel von der Räumlichkeit zur Fläche preisgegeben wurde, dafür aber die Dimension der Transzendenz neu gewonnen hat. Die zweidimensionale Darstellungsweise bot sich für christliche Themen und für die Darstellungen von Christus und von den Heiligen geradezu an. Christliche Bilder waren ja nicht darauf aus, die vordergründige Weltwirklichkeit abzubilden, sondern Göttliches auszusagen, d.h. Inhalte, Bedeutungen und Sinngehalte ins Bild zu setzen, die die faktische Weltwirklichkeit transzendieren. So wird auch verständlich, daß die Rundplastik als Darstellungsmittel für das christliche Bild ausscheiden mußte.³⁸

5. Ausdruckselemente der Ikonen

a. Farben

Zu den bedeutendsten Elementen der Ikonen gehören Farben, die in einer Gesamtkonzeption eine dogmatische Aussage darstellen. „Wer die Aussage der polychromen Ikonenmalerei verstehen will, muß das „Vokabular“ ihrer Farben und Formen verstehen lernen und die „Syntax“, nach der eine Ikone gestaltet wird.“³⁹

Neben dem ästhetischen Wert haben die Farben in der Malerei einen Symbolwert, weil die Ikone als Kultbild verstanden sein will. Es gibt keine naturgegebene universale Farbensymbolik. Eine Farbe ist als Symbol verstanden, wenn sie im Bewußtsein des Betrachters „für etwas anderes“ steht oder dieses andere selbst verkörpert. Nicht die Farbe als solche ist das Symbol, sondern wird es durch den deutenden Zusammenhang, in den es durch eine Glaubens-, Gesinnungs- oder Kulturgemeinschaft gebracht wird. Diesen Deutungszusammenhang muß man als Betrachter kennen. Anderenfalls bleiben die Farbwerte stumm, oder man mißdeutet sie, weil man ihnen unbewußt jene Symbolwerte unterstellt, die sie im eigenen, aber inhaltlich anderen Deutungszusammenhang haben. So wird z.B. im Westen Schwarz als die Farbe der Trauer, der Verzweigung, der Dunkelheit, der Nacht und des Todes erlebt und bei Trauer auch getragen. Im Orient und im alten Griechenland wurde bei Trauer Weiß getragen. Im christlichen Abendland gibt es keine einheitliche Farbensymbolik.

³⁶ Vgl. Ebd., 132.

³⁷ Vgl. Ebd., 133.

³⁸ Vgl. Ebd., 134f.

³⁹ Ebd., 146.

Den Grundfarben lassen sich folgende Aussagen zuschreiben:

Purpur verweist auf göttliche und königliche Macht und Würde. Daher trugen die byzantinischen Kaiser Gewänder, Mäntel und ein Diadem aus Purpur. Den Purpurmantel trugen auch die Cäsaren im Alten Rom. Im gleichen Sinne von Herrschaft, Macht und Würde zeigen auch die Ikonen Christus und Maria in purpurnen Gewändern. Die Bezeichnung „Purpur“ umfaßt die Farbtöne von Rosa über reines Rot bis zu Blauviolett. Die Purpurnuance von dunklem Violett signalisiert neben Herrschaft auch Demut. Dies finden wir oft bei Christusdarstellungen. In diesem Sinn schreibt auch das Malerbuch vom Athos für die Gottesmutter „rote“ Gewänder vor.

Rot (sofern es nicht als Purpur zu verstehen ist) gilt als Symbolfarbe für Leben und für Blut, für Feuer, Krieg und Gewalt. Es bringt also das Erlösungsoffer Christi und das Blutopfer der Märtyrer zum Ausdruck. Wieder andere Bedeutung hat das Rot der Gesichter, Hände und Füße von Engeln, als deren Heimat der Äther galt, und dessen Farbe war nach antiker Vorstellung das Rot. Vielleicht sind auch die „Purpurwangen Christi“ dieser Vorstellung zuzuordnen.

Blau ist eine geheimnisvolle, tiefe und schwebende Farbe. Es ist die Farbe des Himmels, des Himmlischen und der Unendlichkeit. Blau transzendiert alles Irdische, Sinnliche, Körperhafte und Erdschwere und weckt die Sehnsucht nach dem Reinen und Absoluten. Es steht für Wahrheit und Treue, beides Prädikate Gottes. Reines Blau findet man bei Christus, bei der Gottesmutter, bei den Erzengeln, bei den Aposteln und bei anderen heiligen Personen.

Grün, die Komplementärfarbe zu Rot, hält die Mitte zwischen Gelb und Blau, ist also eine mittlere und eine vermittelnde Farbe. Sie verkörpert das grüne Kleid der Erde nach Trockenheit oder Winter, das Jugendlich-Vitale, das Wachsen und den Triumph über den Tod, damit aber auch die Hoffnung auf neues Leben und Auferstehung. In der westlichen Tradition weisen die Farben Grün, Blau und Rot auf die Trinität, wobei Grün für den Heiligen Geist steht. Da Grün bei allen heiligen Personen verwendet werden kann, ist ein spezifischer Symbolwert nicht zu erkennen. Möglich wäre es aber, Grün als Hinweis darauf zu verstehen, dass Göttliches zum Menschen hin „vermittelt“ und so Hoffnung geschaffen und neues Leben gewirkt wird.

Braun wird im Osten als die Gegenfarbe zu Blau verstanden. Dem Immateriellen, Schwebenden, Geistigen und Transzendenten des Blau ist im Braun das körperliche Dichte, das erdhafte Diesseitige, das irdisch Menschliche entgegengestellt. Bei Christus und Gottesmutterikonen tritt das Braun allerdings oft in einer Mischung mit dem Purpur auf.

Dunkelbraun / Schwarzbraun deutet Absage an die Welt, Entsagung, Buße und Askese an. Es ist deshalb die Gewandfarbe vieler Mönche und Asketen.

Weiß ist Ausdruck für Licht, Reinheit, Unschuld, Glück, Heiterkeit, Freude, Güte, Demut und Buße. In der christlichen Tradition werden diese Sinnhorizonte zugespitzt auf Gottes Herrlichkeit und auf seine Wahrheit, wie sie in Jesus als dem Licht der Welt erschienen ist. In diesem Sinn repräsentiert Weiß auch auf

den Ikonen die überirdische Lichtwelt. Weiß kann daher sein: das Untergewand des Jesuskindes auf Muttergottes-Ikonen, das Lendentuch und das Leichentuch Jesu, sein Lichtgewand bei der Verklärung sowie Bart und Haar des Christus-Emmanuel. Es erscheint auch in den Gewändern der Engel. Nach Offb 6,2 erscheint Christus auf einem weißen Pferd, und nach 19,11 – 14 folgt ihm ein ganzes himmlisches Heer auf weißen Pferden, angetan mit reinem weißem Leinen. Die himmlische Macht, die den heiligen Gregor in seinem siegreichen Kampf gegen den satanischen Drachen trägt, ist ebenfalls als weißes Pferd dargestellt. An hohen kirchlichen Feiertagen trugen selbst die byzantinischen Kaiser Weiß. Weiß wird also als die Farbe jener Macht erlebt, die aus der überirdischen Welt in unsere Welt einströmt, alles Irdische überwindet und sich hier im Menschen als real und als wirkkünftig erweist. Weiß sind daher bis heute die Taufgewänder. Einzelne Kleidungsstücke vieler Bekenner und Heiliger, insbesondere solcher, die nicht Blutzügen werden mußten, sind weiß.

Schwarz ist das absolute Dunkel, der Gegensatz zum Licht und zur Farbe weiß. Es wird verstanden als das Gottesfeindliche, als ewige Finsternis, als endgültiger Tod und Dunkelheit. Der auferweckte Lazarus tritt in weißen Tüchern aus der schwarzen Gruft hervor. Schwarz ist die Höhle des Hades, die mystische Höhle unterm Kreuz mit dem Schädel Adams und die Höhle, in der, mit dem Kind in der Krippe, die Finsternis dieser Welt erhellt wird. Das Schwarze im Asketengewand kann auch ausdrücken, dass der Heilige die höchste Stufe der skese erreicht hat und allem Irdischen abgestorben ist.⁴⁰

b. Gold

Gold repräsentiert göttlichen Lichtglanz und Gotteswirklichkeit. Licht des Goldes ist damit als ein unstoffliches, abstraktes Licht ausgewiesen. Es ist ein Licht, das nicht von dieser Welt ist, sondern das Leuchten des Göttlichen in die Welt hinein bedeutet. Wie Gott als das ungeschaffene Licht verstanden wird, so das Gold als dessen irdischer Reflex.

Das Gold, das auf den Gewändern Christi reichlich erscheint, bringt seine Gottmenschlichkeit zum Ausdruck. Die Jungfrauensterne und der Goldschmuck auf den Gewändern der Gottesmutter symbolisieren das Wunder, das Gott an ihr und durch sie gewirkt hat. Goldschmuck kennzeichnet den Thron Christi als den himmlischen Thron. Das Gold der Bibel weist auf die göttliche Dimension des Wortes hin. Gold hat wie die Sonne einen ausgesprochen herrscherlichen Symbolwert. Die Goldfläche ist abstrakt und raumlos. Gold rostet nicht und ist insofern der Vergänglichkeit nicht ausgesetzt. Damit wird es zum Symbol auch der Zeitlosigkeit. So steht die Goldfläche für das, was jenseits von Raum und Zeit ist: das Unbegrenzte, das Unendliche, das Zeitlose, das Ewige, das transzendente. In dieser Dimension des Göttlichen ist alles Licht. Deshalb gibt es dort weder eine Lichtquelle noch Schatten. Weil Gold als teures Material nicht von

⁴⁰ Vgl. Ebd., 146ff.

Anfang an und auch später nicht allen zur Verfügung stand, wurden Hintergründe, Nimben und Aureolen ersatzweise auch in gelb, in weiß, in blau und in grün gemalt. Das plakative Rot, das als Hintergrundfarbe ebenfalls oft eingesetzt wird, ist als Nimbusfarbe selten.⁴¹

c. Licht

Mit dem Goldhintergrund ist die Malerei bereits in einen irreal raumlosen Bereich entrückt, der selbst nichts anderes als Lichtglanz ist. Farben gibt es nicht ohne Licht. Aber die Farben der Ikone müssen dem im Goldgrund verkörperten Licht entsprechen. Gegenstände und Personen auf einer Ikone erscheinen gerade nicht von einer Lichtquelle angestrahlt, sondern von Licht durchstrahlt. Sie sind nicht von außen beleuchtet, sondern wie von innen erleuchtet. Es ist, als ob das ewige Licht durch Farben und Körper hindurchscheint und diese aus sich selbst zum Leuchten bringt. Was nicht von dieser Welt ist, soll durch das Eigenlicht der Farben in unsere Welt hereinleuchten und sie erleuchten. Wie von mittelalterlichen Kathedraalfenstern, so kommen auch von der Ikone Licht und Farben auf den Betrachter zu. So entsteht eine Realität, die nicht unserer Erfahrungswelt angehört.⁴²

d. Nimbus und Himmelssegmente

Auf vielen Ikonen ist hinter dem Haupt einer Person ein „kleiner“ Nimbus (lat. „Wolke“, „Nebel“), eine kreisrunde Scheibe, die golden oder auch blau, grün oder weiß ist. Sie symbolisiert, dass hier ein Mensch aus der Kraft des Göttlichen lebt, handelt oder redet und Göttliches ausstrahlt. Bereits um 200 wurde um das Haupt Jesu ein Nimbus gemalt. Ab dem 5. Jahrhundert wird bei der Christusgestalt der Kreuznimbus ausgebildet, der in den Kreuzbalken die griechischen Worte $O \omega N$ ($ho \omega n =$ der Seiende) trägt. Dies ist in der Septuaginta die Formel der Selbstoffenbarung Gottes nach Ex 3,14, die man im Deutschen mit „Ich werde sein, der ich sein werde“ wiedergeben kann.

Ein „großer“ Nimbus – Gloriole – ist ein Lichthof oder Strahlenkranz, der die gesamte Person umgibt. Die Gloriole wird in konzentrischen Ringen gemalt, und zwar bevorzugt in abgestuften Blautönen, aber auch in anderen Farben. Wenn die Gloriole golden ist, wird sie „Aureole“ (von lat. Aureolus = goldfarbig) genannt. Die Gloriole um den Pantokrator wird oft von zwei gegeneinander verschobenen konkaven Vierecken überlagert, die alle Enden des Kosmos ausdrücken und ein zusätzlicher Hinweis auf die Allmacht des Pantokrators sind. Ein „achtzackiger“ Nimbus von gleicher Art kennzeichnet häufig auch die Personen der Trinität.

Eine Abkürzung für den Himmel ist das Himmelssegment, das sich als Stück eines Kreisrandes oder als nahezu vollständiger Kreis vom oberen Iko-

⁴¹ Vgl. Ebd., 150f.

⁴² Vgl. Ebd., 151f.

nenrand her in die Bildfläche schiebt. Von diesem Himmelssegment geht meist ein Strahl nach unten hin aus, der zu einem Medaillon führt, in dem die Taube des Geistes schwebt. Vom Medaillon aus verteilen sich drei Strahlen (für die Trinität) in das Bild: Der dreieinige Gott wirkt durch den Heiligen Geist in unsere Welt hinein. Eine entsprechende Symbolik zeigt auch der Himmelsquadrant. Das ist ein Himmelssegment, das in eine der oberen Bildecken verlagert ist und aus dem die Hand Gottes erscheint.⁴³

e. Formen, Gesten u.a.

Neben den Farben sind die Formen tragende Ausdruckselemente der Ikone. Da Ikonen nicht subjektive Eindrücke dieser Welt wiedergeben, sondern objektiver Ausdruck einer transrealen Welt sein möchten, müssen auch die Formen als eine Art Sprache, die Botschaft der Ikonen verkünden. Alles, was auf einer Ikone erscheint, ist Aussage: Körperhaltung, Physiognomie und Mimik, Gesten und Gebärden, Kleidung, Kopfbedeckung, Kultgegenstände, Landschaft, Pflanzen, Tiere Architektur. Manches ist universal verständlich wie Schlafen oder weit geöffnete Augen, aber es gibt auch Gesten, die nicht unmittelbar verständlich sind, wie z.B. verhüllte Hände.⁴⁴

Bedeutende Personen werden auf der Ikone durchweg frontal dargestellt. Halbprofil oder Profil gibt es nur auf szenischen Ikonen. Hauptpersonen dürfen von anderen, weniger bedeutenden, nicht verdeckt werden. „Vorn“ und „hinten“ sind hier nicht räumlich, sondern im Sinne von Bedeutung gemeint. In szenischen Darstellungen überragen deshalb Christus, Maria oder einzelne Heilige als die bedeutenderen Personen die Nebenfiguren.⁴⁵

6. Die Beschriftung der Ikone

Jede Ikone muß beschriftet sein. Das ist keine formale Forderung, sondern ergibt sich aus dem orthodoxen Bildverständnis, wonach im Abbild das Urbild präsent ist. Das, was die Ikone darstellt, ist in ihr so gegenwärtig, wie im Schatten die Person gegenwärtig ist, die diesen Schatten wirft. Der Zusammenhang zwischen dem Urbild und dem Abbild wird durch die Beschriftung gesichert. Eine nicht beschriftete Ikone würde auch zur Weihe nicht zugelassen, ohne die wiederum eine Ikone nicht als liturgischer Gegenstand gelten kann.

Es gibt viele Arten von Beschriftung. Nicht alle sind gleich verbindlich. Dogmatisch unerlässlich ist es, die Personen durch ihre Namen klar zu identifizieren. Das gilt in erster Linie für Christus und für die Gottesmutter, aber auch für die Engel, für heilige Propheten und Apostel.

In frontalen Christusdarstellungen steht außer dem O ωN im Nimbus links und rechts daneben der Name „Jesus Christus“, immer abgekürzt in griechi-

⁴³ Vgl. Ebd., 152ff.

⁴⁴ Vgl. Ebd., 156.

⁴⁵ Vgl. Ebd., 168.

schen Buchstaben, links vom Nimbus also IC (von IHCOYC) und rechts XC (von XPICTOC). Bei szenischen Ikonen, auf denen Christus im Halbprofil oder im Profil dargestellt ist, wird sein Name nicht beidseitig des Nimbus angebracht, sondern darüber oder nur an einer Seite. Außer dieser Namensbezeichnung können, je nach Ikonentyp, zusätzliche Hinweise stehen, wie z. B. „Pantokrator“, „Hoherpriester“.

Für die Gottesmutterikonen gilt das gleiche Prinzip. Neben dem Nimbus sind die griechischen Abkürzungen für „Mutter Gottes“ angebracht. Links neben dem Nimbus steht MP (von MHTHP) und rechts steht ΘΥ (von ΘΕΟΥ). Dazu können auch noch zusätzliche Bezeichnungen treten.

Alle Beschriftungen sind in der jeweiligen Landessprache möglich. Die meisten Ikonen sind Altgriechisch oder in Kirchenslawisch beschriftet.⁴⁶

7. Ikonen in der Liturgie

Ähnlich wie das Symbol sind Ikonen nicht nur eine schöne Ergänzung der Liturgie, sondern sie gehören zu ihrem Wesen. „Die heilige Ikone ist nicht in erster Linie Kunst, sondern ein Bestandteil der göttlichen Liturgie... Sie ist die Verlängerung der heiligen Liturgie über Ort und Zeit des kirchlichen Kultes hinaus in alle Breiten und Zeiten, in alle Familien hinein. Kult und Bild sind in der rechtgläubigen Kirche eins. Sie verkünden dieselbe Idee, offenbaren dasselbe Bild Christi und durch dieses das Bild Gottes, denn im innergöttlichen Leben ist der Sohn das Bild, die vollkommene Ikone des Vaters.“⁴⁷

Die Ikonen der orthodoxen Kirche, die auf der Bilderwand, die den Altarraum vom Gemeinderaum trennt und nach einem bestimmten Programm aufgebaut ist, sind zum Vollzug der Liturgie und der meisten Riten notwendig. Sie bilden „mit den Mosaiken und Malereien in der Kuppel, an den Gewölben, Wänden und Säulen eine liturgische Funktionseinheit, die dem Grundgedanken gottesdienstlichen Handelns dient: Vergegenwärtigung des durch Christus vollzogenen Heilsgeschehens. Ähnlich wie die Ikonostase sind auch die Kirchenmalereien nach einem genau durchdachten Bildprogramm angelegt. Die Bilder zusammen mit liturgischen Texten und Gesängen führen den Menschen in die überirdische und ewige „Wahrheit und Freiheit“ hinüber. Der liturgische Raum erzeugt durch seine Gestaltung eine Form des Illusionismus, „indem er alles Sinnhafte, Gegenständliche und Materielle transitorisch versteht, als uneigentliche Übergangserscheinungen zu einem höheren, eigentlichen Verständnis. Der mit den Sinnen erfahrbare irdische Raum, das was die Griechen „aisthesis“ nannten, wird zur Begegnungsstätte mit dem Unsinnlich-Geistigen. Der Heilige Paulus hat dieses Erlebnis geschildert: „Wir schauen nicht auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare. Denn das Sichtbare ist zeitlich, das Unsichtbare aber ewig“ (2 Kor 4, 18). Und: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel wie in ei-

⁴⁶ Vgl. Ebd., 171f.

⁴⁷ R. ERNI, *Das Christusbild der Ostkirche*, 22.

nem Rätsel, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt ist mein Erkennen Stückwerk, dann aber werde ich erkennen, wie auch ich ganz erkannt worden bin“ (1 Kor 13,12).⁴⁸

Die orthodoxe Ikonographie als eine liturgische Kunst hat als Ziel, dem Gläubigen den erhabenen Inhalt der göttlichen Liturgie und besonders der höchsten liturgischen Handlung, der Heiligen Eucharistie, bewußt und verständlich zu machen.⁴⁹

„Es gibt keinen Ort in der gesamten Schöpfung, wo Christus nicht ist, Christus „der überall ist und alles erfüllt“, wie es ein Priestergebet der byzantinischen Liturgie sagt: Die Ikone erschließt den unsichtbar gegenwärtigen Christus dem Betrachter, indem sie dem unsichtbar Gegenwärtigen eine Gegenwartsweise gibt, in der er als Gegenwärtiger wahrgenommen, verehrt, geküsst und angebetet wird. Niemals verehren Menschen das Holz, die Farben oder das Gold, sondern ihm selbst begegnen sie, der anwesend ist und sich – statt über Fleisch, Haare und Knochen – ihnen im Bildnis mitteilt. Daher gilt die Verehrung einer Ikone durch Kuss, Kerze und Weihrauch niemals dem Material von Holz, Farbe und Gold, sondern über das Medium des materiellen Bildes der anwesend geglaubten Person des auf dem Bild Dargestellten.“⁵⁰

8. Ikonen im christlichen Alltag

Die Ikone wird niemals als Imageobjekt verstanden. Sie ist mehr als ein sekundärer Brauch der orthodoxen Religion, vergleichbar etwa dem römisch-katholischen Rosenkranz. Vielmehr steht die Ikone für den orthodoxen Christen neben dem liturgisch-gottesdienstlichen Leben in fester Verbindung und auch im Mittelpunkt seines religiösen Tuns und all seiner Glaubensvollzüge. Der Gläubige verrichtet seine häuslichen Gebete vor der Ikone. Sie wird geküsst und durch Verneigung verehrt. Mit ihr segnen die Eltern ihre Kinder, mit ihr wird das Brautpaar bei der Eheschließung gesegnet sowie alle vor Antritt einer Reise oder bei sonstigen Gefahren. Die Ikone findet ihren Platz auch im kleinsten Gepäck und wird von Generation zu Generation vererbt. Auch wenn sie sehr abgenutzt ist, wird sie nicht etwa weggeworfen, sondern – wenn irgend möglich – sorgfältig restauriert und notfalls übermalt. Sie wird bei den verschiedensten Prozessionen über Land getragen, zu ihr werden Wallfahrten gemacht. Nach Sergij Bulgakow, einem orthodoxen Theologen, erscheint ein Gebäude ohne Ikonen dem orthodoxen Gläubigen als leer, weil die Ikone ihm das Gefühl der wirklichen Gegenwart Gottes gibt.⁵¹

Das heilige Bild hatte und hat immer einen bedeutenden Platz in den Kirchen und den Häusern der Christen in aller Welt. Der Gläubige spürt, dass Bilder mit Darstellungen von Christus, Maria und den Heiligen etwas Besonderes

⁴⁸ K. ONASCH, *Ikone-Kirche-Gesellschaft*, Paderborn 1996, 11f.

⁴⁹ Vgl. K. KALOKYRIS, *Der Inhalt der Ikonographie der Ostkirchen*, In: *Concilium* 16 (1980), 88.

⁵⁰ M. KUNZLER, *Liturge sein*, 302.

⁵¹ Vgl. N. THON, *Ikone und Liturgie*, Trier: Paulinus Verlag 1979, 16.

sind. Das wird sichtbar beim Umgang mit diesen Bildern. Sie hängen zu Hause an einem würdigen Platz. Sollten sie schwer beschädigt sein, werden sie nicht in den Abfall geworfen, sondern in der Erde vergraben oder verbrannt. Heilige Bilder werden immer hochgeschätzt, weil sie ein materielles Medium darstellen, das eine Kommunikation zwischen Mensch und Gott ermöglicht.⁵²

STRESZCZENIE

Święty obraz.

Uwagi do chrześcijańskiej tradycji właściwego czczenia Boga

Tworzenie obrazów bóstw towarzyszy człowiekowi od najdawniejszych czasów, czego dowodem są chociażby malowidła na ścianach jaskiń. Takie wyobrażenie otaczano kultem poprzez składanie ofiary. Znaczenie tej formy przejawu religijności przechodziło różne przeobrażenia. W religiach wschodu obraz służył jako pomoc w medytacji. Wczesny Judaizm zabraniał przedstawiania wyobrażenia Boga, czego podstawą było drugie przykazanie Dekalogu oraz, jak twierdzą niektórzy komentatorzy, zagrożenie niekontrolowanym synkretyzmem. Później stopniowo pojawiają się judaistyczne symbole aż do bogatych przedstawień scen biblijnych zdobiących Synagogi.

W chrześcijaństwie obraz rozumiany był różnie, co doprowadziło w pewnych okresie do sporu. Dla zachodniego Chrześcijaństwa był to przedmiot pomagający w modlitwie, przede wszystkim tym, którzy nie umieli czytać, a więc miał charakter pedagogiczny. Wschodnie chrześcijaństwo, rozumiejąc obraz jako przedstawienie innej rzeczywistości, rozwinęło teologię Ikony przypisując obrazowi charakter świętości, a więc jednocześnie uprawniając do oddawania mu czci. Tworzeniu ikony towarzyszył pewien rytuał i określone zasady malowania. Malujący przygotowywał się poprzez post i modlitwę, a finałem jego przygotowania, który stanowił zarazem początek jego pracy, było wypowiedzenie nad nim modlitwy poświęcenia. Zasady malowania obejmowały między innymi - dobór kolorów, które posiadały odpowiednią symbolikę, brak cienia, aureola, gesty przedstawianych osób. Ważnym, formalnym elementem Ikony, jest jej opis składający się, w zależności od przedstawianej postaci, z pierwszych liter imienia w języku greckim. Opis ikony wyraża związek z rzeczywistością, którą przedstawia. Ikona bez opisu nie może zostać poświęcona i tym samym nie może być używana jako przedmiot liturgiczny.

Ikonografia, jako sztuka liturgiczna, ma za cel umożliwić zrozumienie treści boskiej liturgii, a szczególnie Eucharystii. Ikona umożliwia spotkanie z Chrystusem, który jest w niej uczczony przez pocałunek, adorację. Obraz umożliwia komunikację pomiędzy człowiekiem a Bogiem, dlatego posiada w życiu religijnym tak znamiennej wartość.

Słowa kluczowe

Obraz, ikona, judaizm, chrześcijaństwo, liturgia, architektura sakralna
Image, icon, Judaism, Christianity, liturgy, church architecture

⁵² Vgl. M. KUNZLER, *Liturge sein*, 302.