

Arnulf Rieber

Ikone und Altarbild

Das Bild der Heiligen in der Ost- und in der Westkirche

Zum Unterschied vom Tier weiß der Mensch von sich. Er bezieht sich auf sich selbst. Aber er tut dies erst, nachdem er andere Beziehungen aufgenommen und die dabei gewonnenen Erfahrungen hinreichend verarbeitet hat.

So tritt er zur ihn umgebenden Natur in mannigfaltige Beziehungen, um sie in Kultur zu verwandeln und so sich selbst zu erhalten.

Intensiver noch nimmt er zu den ihn umgebenden Menschen Beziehungen auf und wird, vorgängig dazu, immer schon von den Beziehungen seiner Mitmenschen aufgenommen und getragen, weil er nur so sein Leben erhalten und seine menschlichen, seelischen und geistigen Anlagen entfalten und vollenden kann.

Die Natur und die Menschen jedoch erschöpfen seine Fähigkeit, ja seine Anlagen, in Beziehung zu treten, noch nicht ganz. Immer schon spürt und ahnt der Mensch, daß die Wirklichkeit größer und tiefer ist, als die sinnenfälligen Erscheinungen es anzeigen. Immer schon sehnt er sich danach, zu dieser letzten Tiefe der Wirklichkeit, zum letzten Grund des Seins vorzustoßen und mit ihm in Beziehung treten zu können.

Dabei treibt ihn einerseits sein Erkenntnisdrang, das tief in ihm eingesenkte Streben nach Wahrheit danach, bei keiner vorletzten Grundlage oder Ursache der wechselnden, bunten Erscheinungsmannigfaltigkeiten stehen zu bleiben, bis er am eigentlichen Quell und Grund des Seins für sein Streben einen letzten Halt und ein oberstes Maß erreicht; andererseits aber bewegt ihn nicht nur sein Verlangen nach vollendeter Schau, sondern zentraler sein Wunsch, zu sein, sein Streben nach Vollendung seiner selbst, das sich verwandelt oder besser entwickelt zum Streben nach Vollendung und nach dem vollkommenen Sein selbst. Um ganz Mensch sein zu können, um sich selbst in seinem menschlichen Sein vollenden zu können, sucht er - Gott.

Wie er mit der Natur, mit Stein, Pflanze, Tier, und vor allem, wie er mit seinen Mitmenschen in Kontakt kommt, und in dem Maße, in dem er diesen Kontakt lebendiger und voller, vielseitiger und inniger schließt und so sein Leben reicher gestaltet, versucht er dies auch mit Gott. Daher kann er Gott nicht als abstraktes, unpersönliches Weltprin-

zip auffassen. Mag auch die konkrete Gestalt der Gottesverstellung z.B. in den polytheistischen Religionen in unübersehbarer Vielfalt abgewandelt werden, so liegt ihr doch immer die Einsicht in die notwendig personale Struktur des göttlichen Seins zugrunde.

Daher strebt der Mensch danach, diese seine Ahnung, seine Erkenntnis über die Personalität Gottes nach außen sichtbar werden zu lassen und sie nicht nur in Worten, sondern auch in Handlungen zu vollziehen, gewissermaßen so zu vollbringen, was er als Erfüllung seines tiefsten seelischen und geistigen Lebens ersehnt: die Gemeinschaft mit Gott, von dem er sich als Abkömmling fühlt und dem er im Tode entgegenzugehen erwartet.

Schon immer versucht der Mensch, durch Feier und Kulthandlung in unmittelbare, lebendige Beziehung zu Gott zu treten, seinem letzten und unendlichen Gegenüber.

Kult und Bild

Oft reicht jedoch unsere menschliche Vorstellungskraft nicht aus, einem unsichtbar bleibenden Gott rückhaltlos und vertrauend gegenüberzustehen. Ein Ausweg aus dieser Unsicherheit und Angst erzeugenden Situation besteht darin, daß sich der Mensch ein Bild seines Gottes, seiner Götter formt und nun für seine Sinne einen konkreten Bezugspunkt, für seine Gebete einen Ausrichtungspol besitzt.

Aber für die monotheistischen Hochreligionen mußte hier ein schwieriges Problem entspringen. Für sie ist ja Gott ein reiner Geist, körperlos und daher auch unsichtbar. Wie kann nun dieser unkörperliche, grenzen- und konturlose Gott dargestellt werden in einem materiellen, begrenzten, notwendigerweise leblosen Bildnis?

Die großen monotheistischen Religionen handelten daher letztlich folgerichtig, wenn sie das Anfertigen von Bildnissen Gottes verboten. Wie an dem Kampf Moses' und der Propheten abzulesen ist, bestand z.B. für das israelitische Volk dauernd die Versuchung, überzulaufen zu der bequemen Verehrung der sichtbaren Götter der umliegenden polytheistischen Völker. Das Bilderverbot besitzt daher für den bewußten Monotheismus eine zentrale unterscheidende und abgrenzende Funktion.

Ein grundlegender Wechsel dieser religionspsychologischen Situation ereignete sich erst durch das Auftreten Jesu und das Entstehen des Christentums. Jesus versteht sich als der verheißene Menschensohn, d.h. als der Sohn Gottes (Mk. 14,61-64). Gerade wegen seines messianischen Anspruches wird er zum Tode verurteilt.

Als Sohn Gottes ist Jesus den Menschen erschienen. Wenn Gott bzw. der Sohn Gottes Mensch werden konnte, dann konnte es nicht undenkbar sein, von ihm ein Bild zu machen.

Das frühe Christentum kennt jedoch, wie das Judentum, keine Kultbilder. ¹⁾ Erst allmählich, in einem sich über Jahrhunderte hinstreckenden geschichtlichen Prozeß werden die Wände des Kultraumes der christlichen Gemeinden zunächst mit Symbolen, dann schließlich mit den Bildern Christi und der Heiligen geschmückt. ²⁾

Es entwickelte sich hierbei, gemäß der sich gleichzeitig vollziehenden Differenzierung des ost- und des weströmischen Reiches ³⁾, ein je verschiedenes Verhältnis des kultischen Bildes und ein entsprechendes Verhältnis zu ihm im Osten und im Westen der christlichen Kirche.

Die Liturgie der Ostkirche

Es ist für den Angehörigen eines der westlichen christlichen Bekenntnisse schwer, ein angemessenes Verständnis des Wesens und der eigentlichen Bedeutung der Liturgie innerhalb des Lebensvollzuges der orthodoxen Kirche zu erreichen. Einige Ausführungen über die geschichtliche Entwicklung und die dadurch jeweils besonders geartete geistige Situation könnten dabei vielleicht helfen, den Zugang zu einem besseren Verständnis zu finden.

Die unmittelbare Heilsgewißheit der Ostkirche

Vielleicht hängt es mit der geographischen Nähe des oströmischen Reiches zu Palästina als dem Raum zusammen, in dem sich das Wirken und die Heilstaten Jesu ereigneten, daß sich hier einerseits die entscheidenden dogmatischen Ausprägungen des Selbstverständnisses des Christentums bildeten, die in den großen ökumenischen Konzilen erstritten und gewonnen wurden ⁴⁾, und daß hier andererseits die Gewißheit der siegreichen Erlösung aller Menschen durch Christus unmittelbares und beherrschendes Glaubensgefühl der Christen wurde und sich aus ihm organisch das Bewußtsein entwickelte, als durch die Gnade Gottes Erlöste in der zusammenkommenden Gemeinde wahrhaft in den mystischen Leib Christi eingegliedert zu sein. Gerade in der feierlichen Zusammenkunft wurde die Gegenwart des Erlösers erlebt, und so unterstützten sich die fruchtbare, in ihrer reichen, die Phantasie ansprechenden Vielfalt einzigartige Ausgestaltung der Liturgie und ihre Hochschätzung im gläubigen Volk wechselseitig. ⁵⁾

Für die gesamte Ostkirche ist die Liturgie das zentrale Ereignis des christlichen Gemeinschaftslebens. Alle Gläubigen sind ja von Christus in



*Die Gottesmutter von Wladimir
(Ausschnitt) Byzanz, 11./12. Jh.*

seine Gemeinschaft berufen, und, indem sie zusammenkommen, bringen sie auf der einen Seite diese Freude über ihre Berufung in ekstatischen Gebeten und Hymnen zum Ausdruck, und auf der anderen Seite verleben-digen sie in sich jedesmal dieses Erlebnis ihrer Errettung und ihrer Eingliederung in das Reich Christi.

Da diese Gemeinschaft des mystischen Leibes Christi Wirkung des Hl. Geistes, des von Christus gesandten Paraklet ist, spielt, anders als in der viel stärker im Umkreis altrömischen Rechtsdenkens lebenden westlichen Kirche, hierbei die juristische Gestaltung des christlichen Alltags, z.B. die strikte Verwirklichung der alttestamentlichen Zehn Gebote, nur eine untergeordnete Rolle.

Entscheidender sind Gebet und Gesang, denn durch sie wird die Gemeinschaft konstituiert. Zum Preise Gottes, innerlich getrieben, kommen die Gläubigen zusammen, und im gemeinsamen Lobgesang bilden und erleben sie diese Gemeinschaft.

Daher mußte sich gerade in der Ostkirche eine umfangreiche und in ihrem inneren Reichtum und in der Gedankentiefe nahezu unerschöpfliche Liturgie entfalten.⁶⁾

Mönchstum und Ikonenkult

Als der wohl zentrale Ausgangsgedanke für die Entstehung der Ikone kann sicher das Verlangen nach und das Bewußtsein von der Gegenwart Gottes bei der Feier der Glaubensgeheimnisse bezeichnet werden. Ohne Berücksichtigung der Bedeutung und Wirkung der im Mönchstum des oströmischen Reiches sich ausbildenden mystischen Spiritualität sind sie jedoch nicht völlig verstehbar.

Die mystische Spiritualität des östlichen Mönchtums hat tiefe geschichtliche Wurzeln. Vor der Bekehrung Konstantins bzw. vor seiner Hinwendung zur Duldung und Anerkennung des Christentums, wie sie das Edikt von Nizäa 313 n. Chr. aussprach, war es dem überzeugten Christen praktisch unmöglich, aktiver, bekennender Christ und zugleich Macht ausübender Angehöriger des heidnischen römischen Staates zu sein. Je rückhaltloser damals ein Christ die Nachfolge Christi zu verwirklichen versuchte, umso weniger konnte er am gesellschaftlichen Leben seiner Zeit teilnehmen.

Gerade in den östlichen Gebieten des römischen Weltreiches ergab sich so wie von selbst angesichts der zahlreichen unzulänglichen Wüstengenden Ägyptens, Palästinas (Sinai) und Syriens usw. die Tendenz zur Weltflucht, zum einsiedlerischen Leben und damit zur Ausbildung des

Mönchstums. Zunächst lebte der Einsiedler in seinem Versteck allein, später hatte er losen Kontakt mit ratsuchenden Christen, erst nach einigen Jahrhunderten finden sich Mönche zu Gemeinschaften zusammen und leben schließlich nach festen Regeln in Gemeinschaftswohnungen, in Klöstern.

In den Mönchsgemeinschaften der großen Klöster verbinden sich bald das asketische, zu Kontemplation und Meditation tendierende Moment christlichen Lebens mit der spekulativen Durchdringung all der geistigen Einflüsse, die mit dem Hellenismus in das römische Reich einströmen: Glaubensvorstellungen des Judentums, griechisch-stoische Philosophie, die von persischen, vorderasiatischen und ägyptischen Religionen und Mysterienkulten vielfältig gespeisten dunklen Ströme der Gnosis.⁷⁾ Es ist fast unausweichlich, daß nicht nur in den großen Städten, wie Konstantinopel, Alexandrien und Antiochia aus den Katecheten-Schulen theologische Seminarien und Hochschulen werden, sondern daß auch in den Klöstern die Theologie gepflegt und entwickelt wird. Während jedoch in den Städten die Theologie bald unter den Einfluß und die Aufsicht der byzantinischen Kaiser gerät, die sich als Proto-Apostel und Stellvertreter Gottes verstehen, kann in den einsam gelegenen und wirtschaftlich autarken Klöstern sich leichter eine eigenständige und kühne Synthesen erstrebende Theologie ausbilden. Aus der Bedeutung und zentralen Stellung von meditativem Gebet und dem gemeinsamen, feierlich-rituellen Vollzug der Glaubensgeheimnisse erklärt es sich, daß diese Theologie der Mönche in hervorragendem Maße eine Theologie der Liturgie ist.

Der Einfluß des Platonismus auf Liturgie und Ikonenkult

Infolge der Übersiedlung des siegreichen Kaisers Konstantinus von Rom nach Byzanz erlangte die östliche Hälfte des römischen Reiches bald über die westliche das verwaltungsmäßige, militärische und allgemein geistige Übergewicht. Um sich von dem heidnisch bestimmten Rom besser zu unterscheiden, wurde schließlich die griechische Sprache und Schrift anstelle der lateinischen verwendet. Dies ermöglichte es der alten griechischen Kultur, im sich ausbildenden byzantinischen Staat weiter wirksam zu bleiben.

Auch für die Philosophie Platons galt diese Möglichkeit, umso mehr, als erst im Jahre 529 n. Chr. die bis dahin tätige platonische Akademie auf Befehl Kaiser Justinians ihre Pforten schließen mußte.

Die Ideenlehre Platons besagte nun, daß alle irdischen Dinge nur die unvollkommenen und daher vergänglichen Abbilder der ewigen Ideen, der

vollkommenen Urbilder seien. Die Abbilder sind dem Urbild, dem Eikon (daher: 'Ikone') mehr oder weniger ähnlich, je nachdem, ob sie an ihrem Urbild und dessen Sein und Vollkommenheit einen größeren oder geringeren Anteil erhalten haben. Denn nur durch ihre Teilhabe an ihrer Idee werden sie überhaupt im Sein gehalten.

Diese Lehre mußte gerade bei der Entwicklung der christlichen Theologie besondere Wirkungen auslösen. Jesus ist als Christus Sohn und Abbild des unsichtbaren Gottes. Der zu seiner Nachfolge berufene Christ soll durch sein Leben das Abbild Christi und damit Gottes werden. Um sich der unsichtbaren Gegenwart Gottes und der Heiligen immer wieder bewußt werden zu können, war das Anbringen von Symbolen im Kult-raum und schließlich das Aufstellen von Bildern, besonders bei der gemeinsam gefeierten Liturgie, ein Hilfsmittel.

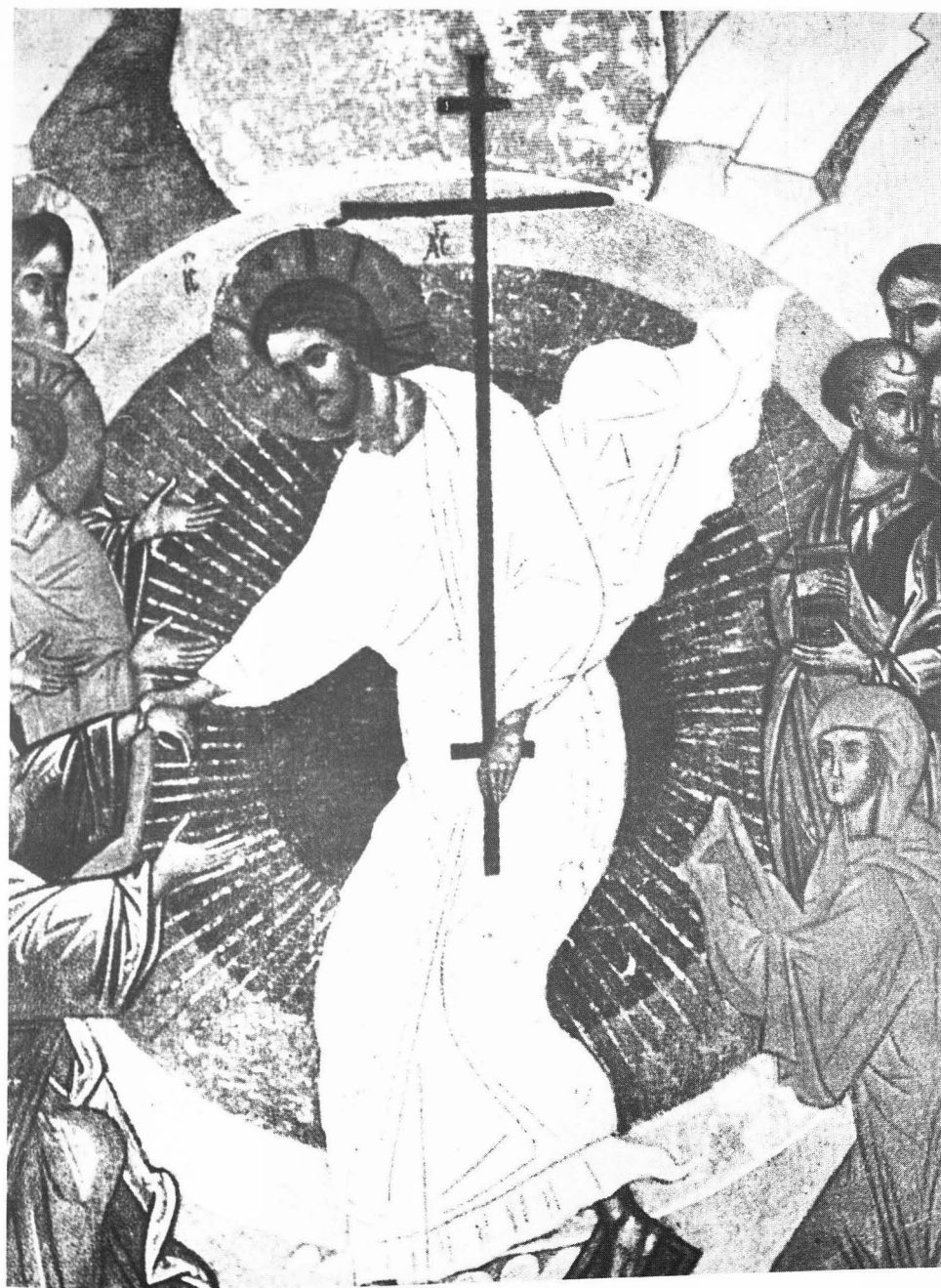
Die besondere Art dieser Repräsentanz Christi und der Heiligen durch Ikonen beruht auf der in der Ostkirche lebendig gebliebenen Wesens-Beziehung zwischen Urbild und Abbild. Die Ikone stellt nicht in erster Linie das Äußere des heiligen Menschen dar, sondern sie bildet in dessen leiblichen Zügen vor allem das ab, was Ausdruck seines geistigen Wesens ist und Abbild seiner Ähnlichkeit zu seinem Vorbild und Heilsziel, zu dem Gott-Menschen Jesus Christus.

Daher gewinnt die Ikone für das Verständnis des orthodoxen Christen vor allem auch einen heilsvermittelnden Charakter. Wenn er im Gebet zur Ikone aufschaut, wird eine Beziehung nicht nur von Seiten des Beters zum dargestellten Heiligen gestiftet, sondern in einer geheimnisvollen Weise auch umgekehrt. Auch der Heilige kann die Gnade, vermittelt durch das ihn repräsentierende Bild, dem Gläubigen leichter zuströmen lassen.

So ist die Ikone, bei aller Ablehnung eines magischen Verständnisses oder Gebrauchs, doch mehr als nur Erinnerungszeichen oder Schmuck des Kultraums. Die Ostkirche hat es stets abgelehnt, das Bild Christi oder der Heiligen als Vollplastik, dreidimensional in den Kultraum einzufügen, um von vornherein Bildmagie auszuschließen. Die Ikone 'ist' daher nicht der gegenwärtige Heilige aber sie repräsentiert ihn gültig und heilswirkend. Die Theologie der Ikone spricht aus, daß diese kraft ihrer medialen Aufgabe und Fähigkeit als „Fenster des Himmels“ anzusehen sei.

Kirchenverständnis und Ikonenkult

Für Germanos, den Patriarchen von Konstantinopel (715 - 730 n. Chr.), ist die Kirche als die Gemeinschaft der von Christus Erlösten „der irdische Himmel“. Wenn die Gläubigen zusammenkommen, um in litur-



*Höllenfahrt Christi:
Nowgoroder Schule, 15. Jh. (Ausschnitt)*

gischer Feier die Glaubensgeheimnisse zu vollziehen, bildet sich nicht nur die Gemeinschaft der Lebenden, sondern, da ja die Verstorbenen in Christus leben und so Glieder seines mystischen Leibes sind, die Gemeinschaft aller Heiligen. Auch sie erleben die feierlichen Aufzüge der Priester, die, aus dem Chorraum schreitend, den Einzug Jesu in Jerusalem und damit den Beginn des Gottesreiches symbolisieren, sie hören die Jubelrufe und Gebete, sie stimmen mit ein in die Hymnen. Daher möchte sie der orthodoxe Christ in die Feier auch in sichtbarer Weise einbeziehen. Schon in den Fresken der Katakomben bzw. der nachkonstantinischen Kirchen wie auch in den großartigen frühbyzantinischen Mosaiken drückt sich dieser Wunsch aus.⁸⁾ Aus dem Gedanken, daß Christus der Weg und das Tor zum Reiche Gottes und der einzige wahre Mittler zum unsichtbaren Vater ist, entfaltete sich dann der Brauch, den Übergang vom Chor- und Altarraum zum „Naos“, dem eigentlichen Versammlungsraum der Gläubigen, gleichsam zur Kennzeichnung des symbolischen Übergangs vom Himmelsbereich zum Bereich irdischer Unvollkommenheit durch Vorhänge abzutrennen, die mit dem Bilde Christi bzw. auch der Heiligen versehen waren.⁹⁾ So war das heilige Geschehen auf dem Altar (der Gottes Thron symbolisiert) den Blicken der Laien entzogen und vor ihnen abgeschirmt; das Nahen Gottes in sakramentaler Gestalt innerhalb der Liturgie konnte außerdem auf diese Weise umso eindrucksvoller inszeniert werden. In dem Maße, in dem die Feier der Liturgie zur dramaturgisch durchkomponierten Vergegenwärtigung des gesamten Heilsgeschehens umgewandelt wurde, kristallisierte sich die dramaturgische Funktion dieses Abschlusses von Altarraum und Naos stärker heraus. Aus der Tradition des griechischen Theaters wurde die dreitürige Szenenwand aus Holz anstelle der Vorhänge übernommen. Sie wuchs immer höher und wurde zur Stellwand für die Ikonen-Tafeln, zur Ikonostase. Besonders in Rußland entwickelte sie sich ab dem 14. Jahrhundert zur immer prachtvoller geschmückten Bildwand.¹⁰⁾

Herkunft der Ikonen und Bilderstreit

Es scheint eine praktisch ununterbrochene malerische Tradition von den spätrömischen Mumienporträts des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. zu den ersten syrischen und koptischen Ikonen geführt zu haben. Im Sand der Oase Fayum/Ägypten wurden viele Mumien gefunden, die eine Holztafel, am Kopfende befestigt, trugen. Darauf war auf Wachsgrund (Enkaustik) das Porträt des Verstorbenen gemalt.¹¹⁾ Auch Christen scheinen diese Art des Totengedenkens ausgeübt zu haben. Aus den Porträts von Bischöfen, die zur Gedächtnisfeier in den Kirchenraum

gebracht wurden, dürfte sich das Heiligen-Bild entwickelt haben. Zu dem in der byzantinischen Kirche entstehenden Typos des Christus als Welt-herrschers (Pantokrator) hat aber ohne Zweifel auch das spätantike Herrscher-Kultbild maßgebliche Beiträge geliefert.

Häufig wurde später, um den Rang einer Ikone zu betonen, ihre Herkunft auf durch Wunder entstandene Abbilder zurückgeführt. So gab es „acheiropoietische“ (= nicht von Menschenhand gefertigte) Ikonen mit dem Bilde Christi in Edessa (Abgar-Legende) und Konstantinopel (ursprünglich aus Kamulia/Kappadokien), oder die angeblich vom Evangelisten Lukas gemalten Marien-Ikonen. Von vielen wurden darüberhinaus wunderbare Rettungstaten und Ereignisse berichtet.

Der Isaurier-Kaiser Leon III. (717 - 741) hatte, bestimmt von seinem hauptsächlich im Osten des byzantinischen Reiches lebenden Anhang, der mit der bilderfeindlichen Politik des Islam sympatisierte, seit seinem Regierungsantritt 726 begonnen, von Staats wegen die Ikonenverehrung zurückzudrängen. Nach entsprechenden propagandistischen und personalpolitischen Vorbereitungen erließ er 730 ein Verbot privaten und öffentlichen Bilderkultes. Damit begann der über ein Jahrhundert sich hinziehende Bilderstreit. Die in den Kirchen aufgestellten Ikonen mußten verbrannt, die Wandbilder übermalt, die Mosaiken zerstört werden.

Das Vermögen der Klöster, die besonders von dem Verbot betroffen waren, sich aber meist nicht fügen wollten, konnte der Kaiser zur Aufbesserung der Kriegsrüstung für den Staat einziehen. Gewiß muß berücksichtigt werden, daß der Ikonenkult Anlaß für manchen Aberglauben und Mißbrauch im Volke bot, und daß Leon III. subjektiv überzeugt war, als oberster Hirte der Christenheit über die Reinheit des Gottesglaubens wachen zu müssen. Er stand dabei in einer leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Islam, der behauptete, die vollkommeneren und reinere Form des Monotheismus zu besitzen und zu praktizieren. Der Herrscher des nächstgelegenen mohamedanischen Staates, Yasid II., Kalif von Damaskus, hatte 721 ein allgemeines Bilderverbot erlassen, und dessen Propagandawirkung auf die kleinasiatischen Christen dürfte nicht gering gewesen sein.

Leons Sohn Konstantin V. berief 754 die Synode von Hiereia (später „Räubersynode“ genannt), auf der dann das Bilderverbot theologisch begründet wurde. Lange tobten die Verfolgungen der Bilderverehrer, bis unter Kaiserin Irene, die für ihren minderjährigen Sohn regierte, die Wiedereinführung des Bilderkultes versucht wurde. Das Konzil von Nikaia verurteilte 787 die Synode von 754 und stellte die Verehrung der Ikonen wieder frei. Unter Leon V. (813 - 820) lebte der Bildersturm

jedoch wieder auf. Theodor (759 - 826), der Abt des Studios-Klosters und der Patriarch von Konstantinopel, Nikephoros (750 - 826), führende Theologen der Bilderverehrung, wurden in die Verbannung geschickt.

Nach einer letzten Verfolgungswelle unter Kaiser Theophilos (829 - 842) kam unter der Regentschaft der Kaiserwitwe Theodora in Konstantinopel die Synode von 843 zustande, deren Beschlüsse den endgültigen Sieg der Bilderverehrung bedeuteten.¹²⁾

Herstellung der Ikone und Struktur der Ikonostase

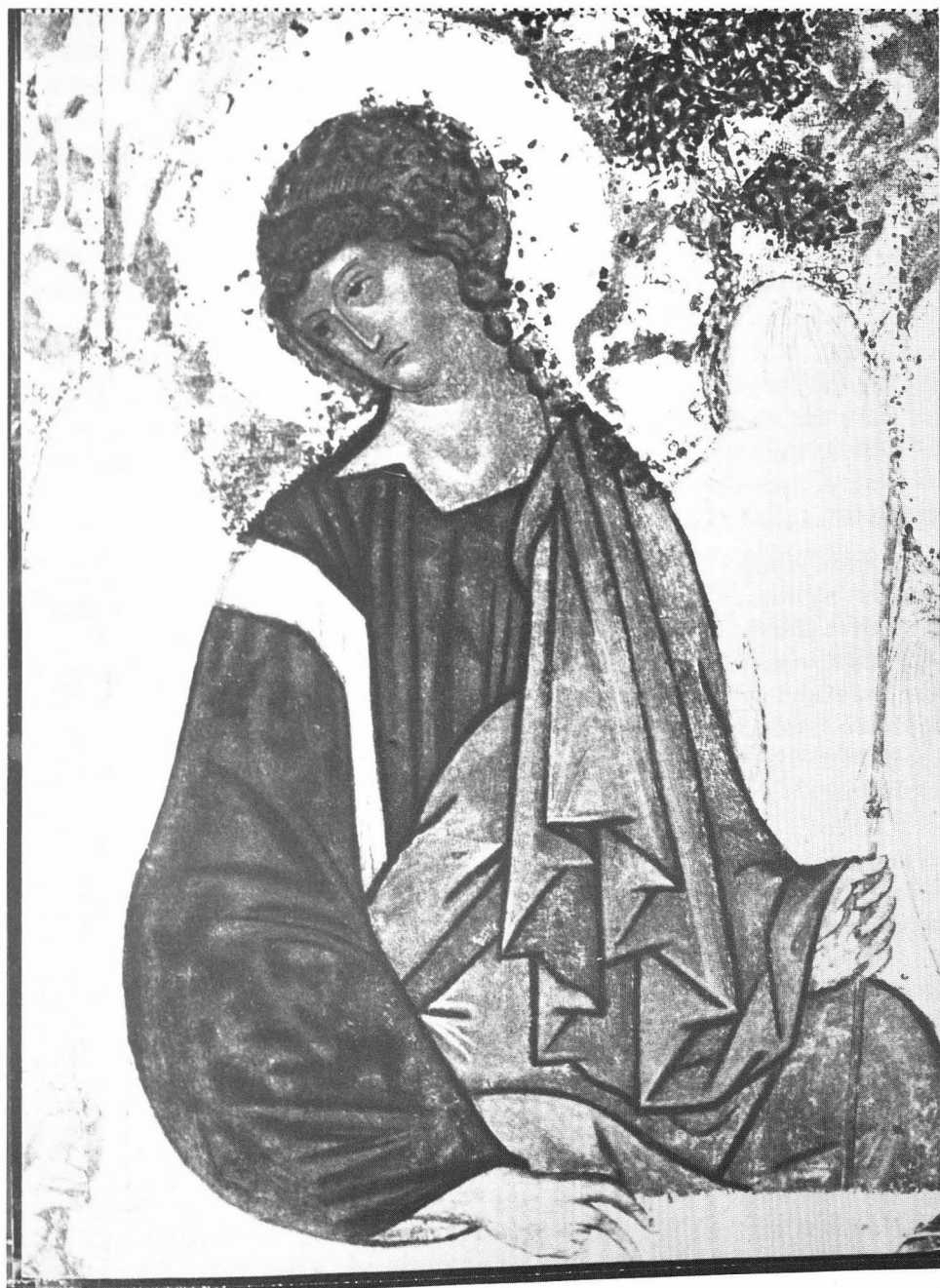
Da die Ikone schon sehr bald Repräsentationsmittel in der Liturgie war, hat die orthodoxe Kirche nicht nur den dargestellten Inhalt und seine Form, sondern auch die Herstellung selbst sorgfältig überwacht.

Das Malen war nicht ein handwerkliches Tun, sondern stellte selbst eine sakrale Tätigkeit dar. Daher mußte der Maler, meist ein Mönch, durch Gebet, Meditation und Fasten sich für diese Tätigkeit vorbereiten. Da die notwendige Ähnlichkeit zwischen Ikone und dem darzustellenden Heiligen nicht durch eine Willkür bei der Verfertigung verloren gehen durfte, erscheinen Ikonen aus verschiedenen Jahrhunderten bzw. Ursprungsorten einander sehr ähnlich. Eine Entwicklung wie in der westeuropäischen Kunst war dadurch weder intendiert noch möglich.

Die ältesten erhaltenen Ikonen aus dem 6. Jahrhundert zeigen noch die spätantike Wachsmaltechnik oder Enkaustik. Bald wurde jedoch zur Tempera-Malerei übergegangen.

Tafeln aus Zedern- und Tannenholz dienten zur Grundlage. Eine aus Leim und Kalk gemischte Schicht, „Lewkas“ genannt, bildete den eigentlichen Malgrund. Die Zeichnung wurde aufgetragen bzw. eingeritzt, und anschließend die mit Ei vermischten Mineralfarben, von der dunkelsten zur hellsten Schicht, aufgetragen. So scheinen die Farben von innen heraus zu leuchten. Zum Schutz gegen Staub und Ruß wird nach der Beschriftung ein Überzug aus Leinöl und pulverisiertem Bernstein (= „Olifa“) angebracht. Er dunkelt im Laufe der Zeit nach. Ist die Ikone fertiggestellt, wird sie von einem Priester feierlich geweiht und kann dann im Privathaus oder in der Kirche ihrem Dienst übergeben werden.¹³⁾

Der Platz einer Ikone an der Ikonostase ist nicht willkürlich gewählt. Die aus dem Platonismus (besonders durch Plotin) überlieferte Licht-metaphysik der griechischen Philosophie¹⁴⁾ spielt hierbei ebenso eine Rolle wie die besonders von Pseudo-Dionysius aufgestellte Lehre von den Hierarchien der Engel und der Kirche.¹⁵⁾



*Andrej Rublew: Dreifaltigkeit
Anfang 15. Jh. (Ausschnitt)*

Da im Christentum die Sonne und ihr Licht Symbol der sich in Jesus Christus offenbarenden Liebe und Gnade sind, wurden die orthodoxen Kirchen meist so gebaut, daß es sich aus den Fenstern des Tambours, der die höchste Kuppel überragte, am hellsten in den Kirchenraum ergießt. Während in den frühbyzantinischen Kirchen diese Hauptkuppel als der lichterfüllteste Raum die Stelle war, von der aus das überlebensgroße Mosaikbild des Christus Pantokrators aus dem Goldgrund heraus auf die Beter blickte, wird an der Ikonenwand die oberste Reihe der vornehmste Ikonen-Rang. In ihrer Mitte findet gewöhnlich eine Ikone des Gottes Zebaoth, des Erlösers oder der Dreifaltigkeit ihren Platz. Links und rechts von ihr hängen die Ikonen der Erzväter des Alten Testaments, die die Offenbarungen Gottes zuerst erhielten.

An der zweiten Stelle befindet sich der „Rang“ der Propheten. Oft findet sich hier an mittlerster Position die Ikone „Mutter Gottes des Zeichens“, d.h. Maria mit einem Medaillon, auf dem Christus als Erlöser erscheint, auf der Brust.

Die darunter liegende 3. Reihe ist der „Rang“ der Festtags-Ikonen. Mit ihr beginnen die Ränge des Neuen Testaments. Die Festtags-Ikonen enthalten Darstellungen der sieben entscheidenden „Herrenfeste“: Auferstehung, dargestellt durch die „Höllenfahrt Christi“, seine Geburt, die Darbringung im Tempel, die Taufe im Jordan, den Einzug in Jerusalem, die Himmelfahrt und die Verklärung Christi. Hinzu können auch - meist vier - Darstellungen wichtiger Marienfeste kommen: Geburt Mariens, Opferung oder Einführung in den Tempel, Verkündigung und Aufnahme in den Himmel („Koimesis“ = Entschlafen). Diese Festtagsreihe kann auch ergänzt werden durch die Darstellung des Pfingstereignisses (- auch symbolisiert durch die Abraham besuchenden drei Engel im Hain Mamre -), oder durch eine Ikone der Kreuzauffindung bzw. der Kreuzerhöhung.

Der sich nun anschließende 4. Rang enthält in der Mitte die Gruppe der Deesis. Dies ist Christus als Weltenrichter in der Glorie; links von ihm bittend die Hände erhoben Maria, rechts, ebenfalls mit der Gebärde des Bittens, Johannes der Täufer. Auf Maria folgen links gewöhnlich: der Erzengel Michael, der hl. Petrus und der hl. Basilios der Große, rechts der Erzengel Gabriel, der hl. Paulus, der hl. Johannes Chrysostomus. Reicht der Platz noch aus, so schließen sich noch an: links Demetrios von Saloniki, Gregor von Nyssa und Johannes der Evangelist, rechts der hl. Georg, der hl. Nikolaus und der Apostel Andreas.

Der letzte, unterste Rang enthält die „Ikonen der Verehrung“. Sie sind so niedrig angebracht, daß ihnen Verneigung, Kuß oder andere Formen der Verehrung dargebracht werden können. In der Mitte, über der „Königs-

„pforte“ befindet sich eine Verkündigungs-Ikone. Rechts von der Mittelpforte ist der Platz für die Festtags- oder Heiligen-Ikonen, der die Kirche geweiht ist, links eine Mutter-Gottes-Ikone.

Die Entwicklung des Altarbildes im Westen

Die Ausgestaltung des Kirchenraumes erfolgte auch im Bereich der Westkirche aus theologischen und liturgischen Einsichten und Überlegungen heraus.¹⁶⁾ Schon im Neuen Testament wird die Gemeinde Christi nicht nur mit dem Leibe verglichen, dessen Haupt Christus ist (1 Kor 12, 12-14; Röm 12, 4-5), sondern auch geschrieben, daß sie der Tempel des Heiligen Geistes und das Neue Jerusalem darstellt (1 Kor 3, 16 sowie Offenb 21,2).

Diese symbolische Analogie wirkte sich immer wieder auf die konkrete Form des liturgischen Raumes aus. Da die römische Markt- und Gerichtshalle mit ihrer langgestreckten Form und der an einem Ende gelegenen Apsis leicht an die menschliche Gestalt erinnert, und da man den römischen oder den griechischen Tempel nicht nachahmen wollte, entschied sich die Westkirche in der Regel für den Bautypus dieser Basilika (= Königshalle). Von innen wurde sie später zum Symbol des Kosmos umgestaltet, mit der bemalten Decke als dem sternensüßsäten Firmament.¹⁷⁾ So übernimmt sie noch die Romanik.

Die feste Raumschale der romanischen Kirchen wird jedoch von der Baugesinnung der Gotik verwandelt. Zum Unterschied vom Gotteshaus der Ostkirche, das, außen schmucklos ausgeführt, die gesamte Pracht in den Innenraum verlegt, wobei die an die Wände gemalten oder in glänzenden Glasmosaiksteinen ausgelegten Heiligenfiguren in ihrer strengen Flächigkeit wesentlich zur Aufhebung der Raumstruktur des Kirchengebäudes, zur Entstofflichung und Entgrenzung beitragen, wurde im Kirchenbau des Westens, schon in der Romanik beginnend, jedoch vollendet in der gotischen Kathedrale, das ganze Gotteshaus zur Darstellung der Ecclesia spiritualis, der Gemeinschaft der Gläubigen verwendet. Daher erscheinen die vollplastischen Statuen der Heiligen schon an den Außenwänden der gotischen Kathedralen. Sie stellen, zusammen mit den Figuren der Erzväter, Propheten und heiligen Könige des Alten Testaments die Gemeinschaft aller Heiligen dar.¹⁸⁾

Der Innenraum der Kirche soll nun in noch ausdrücklicherer Weise diesen Gedanken verkörpern. Um die Überfülle und Herrlichkeit der Gegenwart Gottes besser symbolisieren zu können, die ja mit Christus als dem Licht der Welt zu den Menschen gekommen ist, werden nun die kleinen romanischen Fenster immer mehr vergrößert. Statt des

einfachen Glases erfüllen die im Sonnenlicht hell und überirdisch aufstrahlenden Glasmalereien die freigewordenen Flächen zwischen den tragenden Spitzbogen-, Pfeiler- und Säulengerüsten.

In der Hochgotik treten an die Stelle der typischen Vertreter des Alten und des Neuen Bundes die auch entsprechend freier in den Kirchenraum gestellten Plastiken der selbstbewußten Herrschergestalten (Bamberger Reiter, Naumburger Stifterfiguren), während in der Spätgotik, in der eine mystische Grundstimmung herrschte, sich der Schmuck des kirchlichen Raumes auf den Altar als geistige Mitte neu konzentriert. Er ist nun nicht Zentrum in der Kulthandlung der Liturgie, wie in der Ostkirche oder wie ursprünglich in den Mysterienspielen, die bezeichnenderweise bald nach außen, auf den Platz vor der Kirche verlegt werden. Die Gläubigen versammeln sich jetzt nicht um den Altar, um in erster Linie in der Messe das Geheimnis des Kreuzestodes Christi zu erleben, sondern sie kommen einzeln, um außerhalb der Liturgie, in privater Andacht sich der Betrachtung der Leiden Jesu oder der Märtyrer, der Schmerzen der trauernden Maria (Vesperbild) oder der Innigkeit der Gottesfreundschaft (Jesus-Johannes-Gruppe) hinzugeben.

Wandmalerei, Glasmalerei und Buchmalerei als Vorläufer

Die Wandmalerei

In einem nie völlig unterbrochenem Kontakt mit den künstlerischen Traditionen der Antike und der frühen Christenheit entwickelte sich auch die abendländische Wandmalerei. Die noch erhaltenen Fresken von Germigny des Pres (um 800) oder die in der St. Georgskirche in Oberzell am Bodensee (ca. 980) verdeutlichen uns diesen Zusammenhang auch für die Verhältnisse nördlich der Alpen.¹⁹⁾

Lange bleibt die Freskenmalerei die einzige Möglichkeit des Westens, den Kirchenraum zu schmücken. Durch die engeren Beziehungen der ottonischen Kaiser zu Konstantinopel verstärkt sich jedoch wieder die Vorbildhaftigkeit der byzantinischen Kunst.

Da die noch vom Bilderstreit der Ostkirche veranlaßte Frankfurter Synode 794 im Auftrag der Theologen Karls des Großen die Rolle des Bildschmuckes im Gottesdienst und im Kirchenraum darauf eingeschränkt hatte, die Gemüter der Gläubigen anzuregen, belehrend auf die Christen einzuwirken und die Kirchen zu schmücken²⁰⁾, waren die Künstler im

Westen von der strengen Befolgung ikonographischer Vorschriften befreit. Daher wurden die allgemeinen Themen der kirchlichen Kunst gemäß den Vorstellungen und Wünschen der Auftraggeber, schließlich aber auch schon nach der individuellen Vorstellungskraft des Künstlers variiert. Schon in der ottonischen Periode finden wir nicht nur Nachahmung, sondern eigenständige, voll ebenbürtige Leistungen.

In der Gotik löst sich die Kunst endgültig vom byzantinischen Vorbild. Dabei wirkt sich die unterschiedliche und dramatischere Entwicklung der westlichen Theologie voll aus. Dies ist etwa darin aufzuzeigen, daß z.B. die Menschen viel realistischer abgebildet werden. Auf gotischen Bildern werden selbst die Kleidertrachten genau der Gegenwart angepaßt. Allgemein beginnt eine Hereinnahme der real vor Augen liegenden zeitgenössischen Wirklichkeit in die religiöse Malerei.

Die von der byzantinischen Kunst übernommenen Signaturen, die Zeichen für Blumen, Büsche, Bäume, Berge, usw. werden nun schrittweise ihres starren Zeichencharakters entkleidet und ihrem Vorbild in der Natur angenähert. Darin ist eine Entwicklung eingeleitet, die vom Naturkult der Renaissance vollendet werden wird.

Noch in der Malerei der Hochgotik wird auch die strenge Beschränkung auf die Fläche, auf nur zwei Dimensionen aufgegeben. Dieser Prozeß begann schon lange, bevor er in Italien voll bewußt wird, in den Gesetzen der Perspektive klar ausgesprochen und mathematisch-technisch konstruiert wird. Inhaltlich ist er verkettet mit der Abwendung von der Darstellung des Übersinnlichen und der radikalen Wendung zur materiellen Außenwelt. 21)

Der Einfluß der im Westen nie aufgegebenen plastischen Bildkunst bewirkte, daß die Darstellung des Körpers und des Raumes immer bestimmter und immer wirkungsvoller auch im religiösen Bild erschien. Diese Hereinnahme der dritten Dimension führte jedoch zuletzt dazu, daß die zur Darstellung des Heiligen geeignete, geistige Form mehr und mehr zurücktreten, schließlich ganz verschwinden mußte.

Die Kunst der Glasfenster

Ohne die von Pseudo-Dionysius entlehnte Lichtmetaphysik des Mittelalters ist diese Kunst nicht zu verstehen. Christus ist, wie dies der Johannes-Prolog ausspricht, das Licht der Welt. Für Abt Suger von St. Johannes-Prolog ausspricht, das Licht der Welt. Für Abt Suger von St. Denis bei Paris, dessen Kirchenbau (um 1137) den Übergang von der Romanik zur Gotik markiert, haben die Glasfenster eine dreifache Bedeutung: Sie belehren erstens die des Lesens unkundigen Gläubigen und

stellen ebenso wie der plastische Wandschmuck eine *Biblia pauperum* dar; zweitens verkörpern die in ihrem bunten Glanz warm aufstrahlenden Farben einen kostbaren, edelsteingleichen Schmuck, der Würde des Gotteshauses angemessen. Drittens symbolisieren sie das Geheimnis Christi, der in mystischer Gegenwart unter den Gläubigen weilt.²²⁾ An Maria, die Symbolgestalt der Kirche und an die Eingießung des Heiligen Geistes ist dabei stets mitzuerinnern!

Für den Künstler bot die schrittweise Vergrößerung der Fenster Anlaß, das überkommene religiöse Bildprogramm sowohl zu bereichern und in immer vielfältigere thematische Bezüge hinein zu verfolgen, als auch Gelegenheit, sich durch die zum Monumentalen drängende Formvergrößerung von der Herrschaft der Zeichnung zu lösen und die Möglichkeiten des reinen Malerischen durchzuprobieren.

Als in der spätgotischen Zeit die verstärkte und vertiefte Frömmigkeit zu einer Rückbesinnung auf den Sinn kirchlicher Prachtentfaltung führt, erheben vor allem die Bettelorden die Forderung nach schlichter ausgestatteten Gotteshäusern. Damit aber muß sich die Darstellung des Heilsgeschehens und der Heiligen als der vorbildlichen Menschen nach einer weniger kostspieligen Darstellungsmöglichkeit umschauen. Die am Altar neu angebrachten Andachts-Schautafeln bieten sich als neue Bildträger an.

Die Buchmalerei

Auch die Buchmalerei trug die aus der antiken Malerei übernommene Tradition lange als Maßstab mit sich. In der ottonischen Zeit steht sie zunächst verstärkt unter dem mittelbyzantinischen Einfluß. Sie führt jedoch die dort vorgefundenen Ansätze und Formen selbständig weiter, verleiht ihnen größere Expressivität aller Gesten und Bewegungen, steigert dadurch ihre Intensität und Dynamik und erreicht in der Reichenauer Schule einen Höhepunkt mittelalterlicher Kunst überhaupt.

Für die Entwicklung der Tafelbild-Malerei des Spätmittelalters ist die gotische Buchmalerei, noch bedeutsamer als die Malerei der Glasfenster, unmittelbares Vorbild geworden.²³⁾ Denn das kleine Format bot Gelegenheit, das Problem der Verräumlichung der Figuren mit Hilfe der Aufhellung und Abschattung der Farben experimentell zu versuchen und einer in die Zukunftweisenden Lösung zuzuführen. Die Behandlung des Gewandes lieferte außerdem für diesen Übergang vom streng zweidimensionalen Linien-Gebilde der ottonischen Buchmalerei zur malerisch erzeugten Räumlichkeit und körperliche Präsenz der menschlichen Gestalt zahlreiche Ausdrucksmöglichkeiten, die,

nicht selten vom gleichen Künstler, auf das größere Format des Altartafelbildes übertragen wurden.

An der Behandlung des Gewandproblems kann auch recht gut der Einfluß der Mystik studiert werden. So zeigt das Passionale der Äbtissin Kunigunde (Prag 1320), das im Einflußbereich Meister Eckharts und im Geist seiner Mystik geschaffen wurde, gut die Beherrschung der Licht-Schatten-Plastizität und die Ausdrucksfähigkeit des Faltenflusses, eingesetzt für die Darstellung des verinnerlichten seelischen Zustandes.²⁴⁾

Die Entstehung des Altarbildes und der Flügel-Altäre

In der Entwicklung der Tafelmalerei tritt die Gegenläufigkeit der Kunsttendenzen in Ost und West noch deutlicher als bei der Wand- und Buchmalerei zutage. Während in der Ostkirche der Altarraum den Blicken der Gläubigen immer mehr entzogen wird, hat sich diese Entwicklung im Westen nicht durchgesetzt.

Zwar gab es auch hier schon sehr weit gediehene Ansätze. In den Kathedralen der französischen Hochgotik (z.B. Sens, Chartres, Amiens) hatten sich schon aus den Chorschranken Abschlüsse des Altar- und Chorraumes entwickelt, um die feierliche Liturgie des hohen Klerus ebenfalls vom gewöhnlichen Volk abzutrennen: Chorwände und Lettner (eine erhöhte Brüstung, von der aus Epistel und Evangelium verlesen wurden.)²⁵⁾

Es zeigt latent bereitliegende Neigungen bzw. den daraus sich entfaltenden Zusammenhang zwischen dem starken Wirklichkeitsgefühl des westlichen Christentums und seiner Bevorzugung räumlicher Ausdrucksweisen in der Kunst an, daß diese Abschlüsse sehr selten (z.B. bei den Chorschranken des Kölner Domes²⁶⁾, ca. 1320) flächig-zweidimensionalen Schmuck tragen, sondern in der Regel Figuren-Plastik (Westlettner des Naumburger Doms 1249, Bamberger Dom usw.).

Diese Ansätze zur Errichtung gleichsam einer Kirche in der Kirche wurden jedoch durch die vom Bürgertum aufgenommene mystische Frömmigkeit der Spätgotik wieder rückgängig gemacht. Das IV. Laterankonzil (1215) hatte nicht nur zu einer Liturgie-Reform geführt, durch die der Priester die Messe nun in gleicher Blickrichtung mit dem Volk feierte, sondern auch die Seelsorge in den Städten den neu entstandenen Bettelorden übertragen. Um dieser Pflicht so nachkommen zu können, daß die wesentlichen Bedürfnisse dieser auf Vertiefung des persönlichen Glaubensbezuges zu Christus und auf Betrachtung ausgerichteten Frömmigkeit erfüllt werden konnten, waren gerade bei der raschen Zunahme der städtischen Bevölkerung neue, größere und anders konstruierte Gotteshäuser erforderlich. Der

nun von den Franziskanern, Dominikanern und zum Teil auch Zisterziensern bevorzugte Bautypus ist die aus Südfrankreich stammende, in Süddeutschland voll ausgebildete Hallenkirche. Sie schafft dadurch einen der Predigt besonders angepaßten, einheitlichen Kirchenraum, daß die Seitenschiffe bis zur vollen Höhe des Mittelschiffes hinaufgezogen werden. Für die Gottesdienste, die wesentlich von der Predigt bestimmt waren, mußte hier auch der Blick zum Altar freigehalten werden.

Sollte nun aber der Blick nicht wieder zu den Wänden abschweifen, mußte er durch eine entsprechende Hervorhebung des Altares angezogen werden. Nun sind bildhafte Ausschmückungen des Altares in der christlichen Kunst schon alt. Das ca. 850 geschaffene Antependium von San Ambrogio/Mailand ist eine vergoldete Silbertafel in Treibarbeit, das Baseler Antependium von ca. 1020 eine Goldtafel, die ebenfalls an der Vorderseite des Altares angebracht war. Durch die Liturgiereform konnte diese Altartafel ihren Platz wechseln. Sie steht nun an der Rückseite auf dem Altar. Die so entstandenen Retabeln waren nicht mehr nur auf das Format des Altartisches beschränkt. So konnte im Spätmittelalter noch einmal bildhafte, d.h. sich auf die Fläche beziehende religiöse Kunst weitgehend eigenständiger Herkunft auftreten.

Die Entstehungs-Zentren dieser Tafelmalerei sind der Norden und Nordwesten Mitteleuropas. Einflüsse aus Nordfrankreich und England werden hier aufgegriffen und zu neuen Leistungen umgeschmolzen (Soest 1240, Köln 1310 ; 1320, später: Meister Bertram 1379, Bruder Francke 1424).

In Wien und später Prag werden dazu die aus Italien (Giotto) und Südfrankreich (Avignon) kommenden Neuerungen einbezogen und zu Schöpfungen umgewandelt, die den Prozeß der Verräumlichung und dadurch der Verflechtung der Gestalten der Heiligen in der Realität und Gegenwart des Betrachters wesentlich vorantreiben (Umwandlung der Tafeln des Nikolaus von Verdun zu Altaraufsätzen und ihre Ergänzung 1325, Hohenfurter Meister 1350, Meister Theoderich ca. 1365, Wittingauer Meister ca. 1385 - 1390).

Köln wird zu einem lange wirksamen Mittelpunkt der Tafelmalerei, in welchem schon früh der Schritt zum Flügel-Altar unternommen wird (Claren-Altar ca. 1330). In der Gestalt Stephan Lochners (+ 1454) gewinnt Köln seinen überragenden Meister.²⁷⁾

Zunehmend schaltet sich auch der Oberrhein, ja der Südwesten und Süden Deutschlands ein. Es werden dabei die Tendenzen, die auf je größere Realität in der Beherrschung des Körpers und des ihn umgebenden Raumes gerichtet sind, und auf die das Hauptthema ergänzenden und konkretisierenden Bildinhalte, zunehmend offenkundiger. So wird der aus Byzanz übernommene Gold-Hintergrund ersetzt, der die überzeitliche Existenz des dargestellten Heiligen oder des Heilsereignisses andeutete. An seine Stelle tritt oft ein Teppich oder Vorhang aus kostbarem Stoff, von einem



*Prager Meister: Glatzer Madonna
1. Hälfte d. 14. Jh. (Ausschnitt)*

Baldachin oder Thronsessel herunterhängend, oder von Engeln gehalten (St. Lochner, Maria im Rosenhag, ca. 1430 - 40), während der Fußboden schon räumlich gesehen wird (z.B. mit Erdbeeren bedeckt, vgl. ebenda) oder zum Innenraum einer Kirche gehört (Michael Pacher, Kirchenväteraltar aus Neustift, 1483) ²⁸⁾.

Von hier aus geht die Entwicklung über zur schrittweisen Darstellung der realen Landschaft. Dabei kann, wie es der Magdalenen-Altar des Lukas Moser in Tiefenbronn (1431) zeigt, die Szenenfolge der Bilder durch die dargestellte Gesamtlandschaft zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefügt werden. Endpunkte sind dann einmal die konkrete Landschaftswiedergabe (Konrad Witz, Fischzug Petri 1444), zum anderen die idealisierte Landschaft zur Wiedergabe eines tiefen Gefühls (A. Altdorfer, Die beiden Johannes, ca. 1511) oder die ganz dem Symbolgehalt von Licht und Farben untergeordnete mystische Landschaft Mathias Gotharts (Grünewalds).

Die zweite wesentliche Entwicklung richtet sich auf die immer differenziertere Darstellung des Heiligen als eines Menschen mit individueller, die seelischen Vorgänge immer deutlicher ausdrückenden Physiognomie. Insbesondere das Passionsgeschehen bot den Malern Gelegenheit, gegensätzliche Zustände und Haltungen in Gestik und Mimik umzusetzen.

Den Höhe- und Endpunkt stellt das von Albrecht Dürer am Ende seines Lebenswerkes geschaffene Vier-Apostel-Bild dar, in dem die spirituellen Energien der Apostelbildnisse den Betrachter noch einmal in den Bann ziehen, obwohl die Darstellungsmittel schon ganz dem Zeitalter der Renaissance angehören.

Es bleibt noch übrig, kurz die Entwicklung des Altares selbst anzudeuten. Mit dem Schritt vom Altaraufsatz zum Flügelaltar wird nicht nur ein Mehrfaches an neuer Bildfläche gewonnen, sondern es wird gleichzeitig auch möglich, die Themen der Altarbilder dem Ablauf des Kirchenjahres anzupassen.

Die Mitteltafel des Flügelaltars kann jedoch auch als Reliquienbehälter ausgebildet sein. Hier schließt sich dann die zur dritten Dimension zielende Grundtendenz der Kunst des Westens wieder an. Bei den mehrflügeligen Tafel-Altären wird die innerste Mittelfläche dreidimensional gestaltet. Aus dem Tafel-Altar wird der Schnitz-Altar.²⁹⁾ Dabei können wir sowohl die Zusammenarbeit mehrerer Meister und ihrer Ateliers (z.B. beim Isenheimer Altar) als auch die Ausführung durch einen beide Möglichkeiten beherrschenden Künstler (St. Wolfgang-Altar von Michael Pacher, ca. 1478³⁰⁾) beobachten.

Die Höhepunkte dieses Weges vom Bild zur Plastik bezeichnen wohl die späteren Altäre Tilmann Riemenschneiders im Taubertal, der Bordesholmer Altar Hans Brüggemanns im Schleswiger Dom (1521), maßgeblich von Albrecht Dürer beeinflusst, und schließlich der große Marienaltar des Nürnbergers Veit Stöß in Krakau (ca. 1485), mit welchem letzterem diese



*Meister Francke: Geburt Christi
1424 (Ausschnitt)*

Bewegung der Verräumlichung weit in den Osten Europas ausgreift.³¹⁾

Da die Schnitzaltäre, deren Schnitzwerk dem Betrachter dauernd geöffnet dargeboten werden, ein feines, die Wimperge, Vialen, Türme und Kreuzblumen der Kathedralen wiederholendes „Gesprenge“ erhalten, vollendet sich in ihnen der mit bildnerischen Mitteln begonnene Versuch, in der Kirche als dem Versammlungsraum die Kirche als mystische Gemeinschaft, als lebendigen Organismus und als einen die Welt und ihre Geschichte veränderten Eingriff Gottes darzustellen.³²⁾

Anmerkungen

- 1) H. P. Gerhard, *Welt der Ikonen*, Recklinghausen, 6. Aufl. 1977, S. 12 - 20.
- 2) Vgl. Christa Schug-Wille, *Byzanz und seine Welt*, Baden-Baden 1969, S. 13 - 27.
- 3) Vgl. Christopher Dawson, *Die Gestaltung des Abendlandes*, Frankfurt/M. 1961, S. 61 - 87.
- 4) Vgl. Carl Schneider, *Geistesgeschichte der christlichen Antike*. München 1978, S. 44; H. W. Haussig, *Kulturgeschichte von Byzanz*, Stuttgart 1966, S. 17 - 37 und S. 148 - 155.
- 5) Vgl. Ernst Benz, *Geist und Leben der Ostkirche*, München 2. Aufl. 1971, S. 21 - 36.
- 6) Vgl. Ernst Benz, a.a.O., S. 21 - 37; Iwan Iljin, *Wesen und Eigenart der russischen Kultur*, Aehren 2. Aufl. 1944, S. 123 - 129.
- 7) Vgl. C. Schneider, a.a.O.; Joseph Bernhart, *Die philosophische Mystik des Mittelalters*, München 1924, S. 26 - 47; Robert McLachlan-Wilson, *Gnosis und Neues Testament*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1971.
- 8) Vgl. David T. Rice, *Byzantinische Kunst*, München 1964, S. 241 - 248.
- 9) Vgl. Schneider, a.a.O., S. 535.
- 10) Vgl. Boris Rothmund, Hg., *Handbuch der Ikonenkunst*, München 2. Aufl. 1966, S. 25; Werner von Matthey, *Russische Ikonen*, München-Ahrbeck, 1960, S. 7.
- 11) Vgl. Rothmund, a.a.O., S. 16 - 21.
- 12) Vgl. Rothmund, a.a.O., S. 25 - 30; Gerhard, *Welt der Ikonen*, a.a.O., S. 27 - 41.
- 13) Vgl. Leonid Ouspensky und Wladimir Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern-Olten 1952, S. 53 - 56.
- 14) Vgl. Werner Beierwaltes, *Lux intelligibilis. Untersuchungen zur Lichtmetaphysik der Griechen*. Diss. München 1957; ders., *Plotins Metaphysik des Lichtes*, in: Clemens Zintzen, Hg., *Die Philosophie des Neuplatonismus*, Darmstadt 1977, S. 75 - 117.

- 15) Vgl. Josef Stiglmayr, *Des heiligen Dionysios Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien, Bibliothek der Kirchenväter, Kempten-München 1911. Der sich ,Dionysios Areopagita' nennende syrische Theologe, gestorben zu Ende des 6. Jahrhunderts, hat auf Johannes von Damaskus, den bedeutendsten Theologen des Bilderkultes, maßgeblich eingewirkt.*
- 16) Vgl. Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg 2. Aufl. 1924.*
- 17) Vgl. Eduard Syndicus, *Die frühchristliche Kunst, Paderborn 2. Aufl. 1963, S. 28 - 53.*
- 18) Zum gesamten Gedankengang vgl. neben Sauer, a.a.O., noch: Hans Jantzen, *Kunst der Gotik, Reinbek 7. Aufl. 1968, S. 147 - 156; vor allem: Frederik Adama van Scheltema, Die Kunst des Abendlandes, Bd. 2, Die Kunst des Mittelalters, Stuttgart 1953.*
- 19) Vgl. Ernst Günter Grimme, *Europäische Malerei im Mittelalter, Ullstein-Kunstgeschichte, Bd. 12, Berlin 1963, S. 9 - 50.*
- 20) Vgl. Gerhard, *Die Welt der Ikonen, a.a.O., S. 40.*
- 21) Vgl. A. van Scheltema, a.a.O., S. 188 - 202; Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte, Berlin 1955, S. 166 - 175.*
- 22) Vgl. Florens Deuchler, *Gotik. Belser Kunstgeschichte, Bd. 7, Stuttgart 1970, S. 113 - 122.*
- 23) Vgl. Wilhelm Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit, Leipzig 2. Aufl. 1940, S. 78.*
- 24) Vgl. dazu: Gerhard Schmidt, *Malerei bis 1450. Tafelmalerei - Wandmalerei - Buchmalerei, in: Karl M. Swoboda, Hg., Gotik in Böhmen, München 1969, S. 167 - 171.*
- 25) Vgl. Peter Kidson, Hg., *Romanik und Gotik. Schätze der Weltkunst, Bd. 6, München-Wien 1974, S. 67; F. Deuchler, a.a.O., S. 43 und S. 50.*
- 26) Vgl. Wilhelm Pinder, a.a.O., S. 67 ff und Tafel 23.
- 27) Vgl. Otto H. Förster, Stephan Lochner, *Ein Maler zu Köln, Bonn 1952.*
- 28) Vgl. Alfred Stange, *Altdeutsche Malerei, Köln-London-Paris-New York 1951, S. 106.*
- 29) Vgl. Karl Schultz, *Der Deutsche Altar im späteren Mittelalter, Würzburg 1939.*
- 30) Vgl. Walter Grundmann, *Die Sprache des Altars, Berlin 1966, S. 68 - 78.*
- 31) Vgl. W. Grundmann, a.a.O., S. 79 - 97.
- 32) Vgl. auch Frederik Adama van Scheltema, a.a.O., S. 208 - 218.