

Die Transzendenz des Heiligen Zum Verständnis der ostkirchlichen Ikonenmalerei

„Eikon“ heißt Abbild. Der Begriff schließt die Ähnlichkeit mit einem Urbild (Prototyp) ein. Ähnlichkeit besagt im Sinne der ostkirchlichen Bilderlehre jedoch nicht etwa irgendeine naturalistische Übereinstimmung, sondern Darstellung des geistigen Wesensgehalts. Ikonenmalerei ist mithin eine spirituelle Kunst, ihr Inhalt steht eigentlich jenseits der visuellen Mitteilbarkeit. Die Ikone ist eine Erinnerungsstütze, ein Hinweis auf eine Bedeutung. Darum gehört die Bezeichnung zum Bild – der geschriebene Name macht erst den Heiligen, der als solcher nur das allgemeine Charakteristikum der Heiligkeit trägt, zum bestimmten Individuum. Erst sekundär werden, aus einem optischen Unterscheidungsbedürfnis der Illiteraten heraus, ikonographische Details kanonisiert, die als Erkennungsmerkmale einem Träger unverwechselbar zugeordnet werden: Art der Haar- und Barttracht, Attribute, Haltungen.

Das Prinzip der Ikonenmalerei läßt also der Erfindung nur geringen Spielraum. Typische Erscheinungsbilder sind festgelegt, typische Situationen (wie zum Beispiel Christi Geburt, Taufe, Auferstehung, Mutter Gottes mit Kind, die betende Maria, Mariae Schutz und Fürbitte, Drachenkampf usw.) sind vorgeschrieben. Für die Festtagszyklen gibt es eine enge Bindung an die Liturgie, die sich seit der mittelbyzantinischen Zeit unumstößlich durchgesetzt hat. Die Ikone unterliegt darum anderen Maßstäben als weltliche Kunstwerke. Formal sind der Duktus der Konturen, die Struktur und Feinheit der Binnenzeichnung, die Leuchtkraft und Abstimmung der Farben bestimmend. Inhaltlich muß auf die Kongruenz des Zeichnerischen mit dem Zeichenhaften, der Farben mit der Transparenz des Soseins auf das Ideale geachtet werden; eventuell sind Varianten der Erzählung als Präzisierung, Verunklärung oder Veränderung vorgegebener Bedeutungen zu beurteilen.

Der Leistung des Künstlers im Sinne formaler Erfindung sind enge Grenzen gesetzt. Die Ikone ist der äußerste Gegenpol zu autonomer Kunstsetzung. Sie bestimmt sich ganz und gar aus heteronomen Zwecken: als analoge Vermittlung transzendenter Gehalte, als Erbauungshilfe den Gläubigen, der der sinnlichen Wahrnehmung nicht entraten kann, wenn er seine Gedanken dem

Unsinnlichen zuwenden will, als Projektion heilsgeschichtlicher Stationen auf die irdische Erfahrungswelt ist sie das, was sie ist. Sie schöpft ihre Bedeutung nicht aus sich selbst, nämlich aus der Darstellung ihres Inhalts, sondern erhält sie von außen, nämlich aus dem Vorbild, das sie wiedergibt und das zu ihrem allein relevanten Inhalt wird.

Jede Transzendenzreligion, sofern sie nicht prinzipiell bilderfeindlich ist, wie der Islam, das Judentum, der Calvinismus, fordert im Grunde Ikonen. Die Gottesstatue in der Cella des griechischen Tempels war wohl nicht weniger Ikone als der Christus Pantokrator in einer griechischen Kirche oder als eine sienesische Madonna des 12. Jahrhunderts. Sobald die Identifikation von göttlicher Kraft und Kultgegenstand, wie sie den Fetisch charakterisiert, aufgegeben ist, sobald also Bild und Sein auseinandertreten, wird das Bildwerk zur Ikone; und erst sehr viel später hebt eine Reflexion, die die Form des Gegenstands als das Sein seiner Bedeutung begreift, diese Zweiheit wieder auf in höherer Einheit. Dann aber *ist* Gott nicht mehr, sondern er *bedeutet* nur noch durch das Bild. Die ganze abendländische Kunst seit Giotto ist bestimmt durch den Zwiespalt, daß ein seiender Gott geglaubt, aber nur noch die Bedeutung des Göttlichen in der Kunst dargestellt wird. Die Ikone hingegen hat den seienden Gott und sein Reich, das Heilige, zum Gegenstand. Darum ist sie grundsätzlich nicht-naturalistisch.

Das Heilige im Bildnis des Menschen

In der christlichen Glaubenswelt erscheint das Heilige nur durch den Menschen und im Bilde des Menschen. Es gibt keine Epiphanie des Göttlichen im Naturereignis, wie die heidnischen Religionen sie kennen. Die Bedeutung der Ikone haftet am Menschen. Sie ist nicht nur allgemein Bild des Heiligen (wie es auch eine Phallus-Steile sein konnte), sondern konkret: Heiligenbild. Alle Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Gestalt, die Staffage trägt nichts zu deren Bedeutung bei, sondern erhellt gegebenenfalls nur den Sinnzusammenhang, in dem sie veranschaulicht wird (so ist bei der Taufe Christi die Jordanlandschaft unentbehrliches Requisit der Schilderung, ohne doch zur Bildaussage wesentlich beizutragen; sie bleibt dekoratives Beiwerk). Alle Umwelt tritt zurück, sie ist von anderer Gattung als das Heilige. Nicht eine Ordnung des Seienden, sondern des Wesens wird auf diesen Bildern realisiert – aber auf andere Weise, als wir es vom abendländischen Mittelalter her gewohnt sind, in dem etwa die Größe der Figuren der Wichtigkeit nach abgestuft wird, doch prinzipiell alles dargestellte von

gleicher Seinsart ist. Nicht so zum Beispiel die allegorische Gestalt des Jordanflusses am Fuße der „Taufe Christi“;¹ sie ist von sichtbar anderer Natur als der Gottessohn, der Täufer, die Engel, einfach ein Detail des Zubehörs. Und wo, wie bei einem Georg im Byzantinischen Museum zu Athen,² das Wappenschild als ein Teil der Lebenswelt des ritterlichen Heiligen erscheint, ihm zugeordnet, statt eine ganz andere und ferne Sache sein: Da ist okzidentaler Einfluß im Spiel, lateinische Ritter (sog. „Franken“), die im 4. Kreuzzug nach dem Osten gekommen waren und dort ihr Reich gegründet hatten, brachten diese Auffassung mit, wir denken an romanische Grabplastik in Deutschland, Frankreich, Italien. Doch das sind Ausnahmen, in der Ostkirche setzt sich die Naturalisierung des Transzendenten nicht durch.

Dieser Georg ist auch, als Relief aus dem Holzgrund herausgearbeitet, von plastischer, wenn auch unbeholfener Körperlichkeit. Die Ikonenheiligen ostkirchlicher Provenienz dagegen sind körperlose, immaterielle Geschöpfe, reduziert auf kalligraphische Zeichen von Gestalt und Gebärde, emblematische Konfigurationen in jenem Sinne, in dem Walter Benjamin das Emblem bestimmte als eine „hieratische Ostentation“, was allerdings einschließt, daß die gemeinte Transzendenz des Heiligen auf dem Bilde doch wieder zum vorzeigbaren Ding wurde, das man als „Portabile“ mit sich tragen oder nach Baukastenart zu Ikonostasen (Wänden von Ikonen) zusammenbasteln konnte. Ein innerer Widerspruch der Ikonenkunst, der aller Verbildlichung transzendent-religiöser Gehalte anhaftet, bricht hier auf. Nicht zufällig entsprang dem rigorosen Platonismus der Bildersturm des Jahres 726; und die Entscheidung des 2. Konzils zu Nikäa (786), die die Bilderverehrung gestattete, weil die Wirkkraft des Dargestellten auch im Abbild gegenwärtig sei, ist natürlich eigentlich ein illegitimer Kompromiß, der unausgesprochen die magische Rückwirkung vom Bild auf die Sache voraussetzt. Und dieser Kompromiß war nur über einen Verzicht auf natürliche Gegenständlichkeit zu erzielen. Indem sie also die „weltliche“ Sehweise ablehnt, begrenzt die Ikonenkunst zugleich ihre Entwicklung, die sich nun innerhalb eines eng umrissenen Rahmens formaler Stilisierungen zu halten hat.

¹ Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, von Kurt Weitzmann, *Pianolis Chatzidakis, Krsto Miatev, Svetozar Radojic.*, mit 58 Farbtafeln und 116 Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Wien, Tafel 81.

² Ebd., Tafel 49.

Entwicklungsstufen

Eine mit kunsthistorischen Kategorien arbeitende Stilgeschichte der Ikonenmalerei zu schreiben, die eine innere Notwendigkeit im Ablauf der Phasen feststellen würde, ist beim gegenwärtigen Stand der historischen und stilkritischen Aufarbeitung des Materials wohl noch nicht möglich. Wo indessen eine relativ geschlossene und gut datierbare Gruppe vorliegt, wie bei den Ikonen aus dem Katharinenkloster vom Sinai, lassen sich innerhalb gewisser Grenzen solche Entwicklungsstufen erkennen. So zeichnet sich deutlich eine zusammenhängende Generationenfolge ab, die nach dem Bilderstreit und nach dem bei der Wiederaufnahme der Ikonenmalerei zunächst vorgenommenen Rückgriff auf ältere Vorbilder in der sog. „makedonischen Renaissance“ im 10. Jahrhundert einsetzt und bis zum 13. Jahrhundert kontinuierlich verläuft. Wir notieren die am sparsamen Material ablesbaren Phasen:

In der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts werden die Prototypen herausgearbeitet; ein strenger, konturklarer, linear betonter Stil entwickelt sich, der klassische Bildschemata in einer hieratischen Ordnung entwirft. Die Figuren sind hart vom Grund abgehoben und tendieren zu flächiger Vorderansicht. Im 11. Jahrhundert lockert sich die Haltung, Wendungen und Neigungen der Figuren werden gesucht, an die Stelle der hieratischen Strenge tritt eine präziöse Eleganz. An einer Kindheit-Jesu-Darstellung wird die sich wandelnde Auffassung ablesbar: Die Einzelszenen stehen noch isoliert voneinander, doch insgesamt sind sie durch eine schichtenweise übereinandergelegte, sich in großen Kurven überschneidende Hügellandschaft zu einer Komposition mit einem serpentinalem Bewegungszug verbunden;³ auf eine noch etwas unbeholfene Art wird eine Einheit vielheitlicher Elemente, wird ein komplexer Bildaufbau angestrebt: Malerische Verteilung von Licht und Schatten kommt hinzu. Es scheint sich gegenüber den früheren Werken eine Auflösungstendenz bemerkbar zu machen, die bezeichnend für einen Übergangsstil ist. Im 12. Jahrhundert setzt danach erneut eine Monumentalisierung ein, die jedoch in der angezeigten Richtung weitergeht und an die Stelle der singular nebeneinander stehenden Gestalten der „klassischen“ Zeit nun ein übergreifendes Kompositionsgefüge setzt. Am Ende dieser Entwicklung steht dann um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert eine Dramatisierung des Bildinhalts zu bewegten Aktionen, die emotionale Erschütterungen widerspiegeln und einen expressiven Charakter bekommen;

³ Ebd., Tafel 33.

so eine Himmelfahrt und eine Höllenfahrt Christi.⁴ Die Farbe wird in ausgesprochen malerischer Weise gehandhabt. Das gilt auch da, wo ein ruhiger Meister am Werk ist (Marientod).⁵ Die Neigung, Bewegungen ins Bild aufzunehmen, zwingt zu Zugeständnissen an die Räumlichkeit: Es gibt eine Anlage zur Bildtiefe. Allerdings ist damit auch die äußerste Möglichkeit einer formalen Bereicherung der ikonologischen Struktur erreicht, es muß darauf wieder eine Reaktion zur Erstarrung hin folgen.

Auf Goldgrund gemalt

Denn wo das Heilige als ein ganz Anderes der Welt entgegentritt, in der es prinzipiell nicht zu Hause ist, haben die Realien im Bilde keinen Rang. Am konsequentesten ist die Transzendenz auf dem Heiligenbild darum dokumentiert durch den Goldgrund, der einen unwirklichen Raum öffnet. Byzantinische Mosaiken, am hervorragendsten die ravennatischen, haben diese Idealisierung des Bildes vorbereitet. Ein radikaler Platonismus, der allerdings schon in der antiken Malerei angelegt war, setzte sich von Byzanz aus durch und überlagerte bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts auch den Realismus der italienischen Struktur: In der italienischen Kunst vor Giotto ringen altrömischer Sinn für plastisch betonte Konturen und spätgriechisch-byzantinische Immaterialität der Gestalt auf widersprüchlichste Weise miteinander.

Der Goldgrund schafft der Heiligengestalt den mystischen Raum der Gottheit, in den sie entrückt ist. Daneben gibt es die einfarbigen Hintergründe, etwa in kräftigem Rot, wie auf der athenischen „Auferweckung des Lazarus“;⁶ sie stellen die legendäre Wunderhandlung außerhalb des raumzeitlichen Zusammenhangs, lösen sie gleichsam ab von der natürlich-historischen Welt, so daß nur das An-sich-sein ihres Erlösungsgehaltes bleibt. Die ins Transzendente zielende Bedeutung bedarf keiner Verweisungen auf irdische, individuelle Umstände.

Darum sind auch Landschaften und Architektur auf dem Ikonenhintergrund nicht als Ortsbeschreibungen zu lesen, sondern als topologische Allegorien, die zu dem Prototyp einer Heiligengeschichte gehören. Der Palast im Hintergrund *ist* das himmlische Jerusalem, aber auch die Feste Burg des

⁴ Ebd., Tafeln 32, 33.

⁵ Ebd., Tafel 35.

⁶ Ebd., Tafel 37.

Glaubens oder die unerschütterliche Kirche. Das herabstürzende Wasser (auf dem „Wunder zu Chonae“⁷) ist der höllische Lindwurm, die Schlange, das Böse. Und selbst diese außerbildlichen Bedeutungen aus den Metaphern der christlichen Glaubenssprache, der mystischen Evokationen abgeleitet, sind im Verhältnis zur Heiligengestalt nur dekoratives Beiwerk; sie werden zum linearen Schmuck stilisiert, alles Dingliche ist nur ein Ornament der Gottheit. Und so können, statt Goldgrund oder Staffage, auch reine abstrakte Ornamente die Heiligengestalt begleiten, vielleicht hervorgegangen als Bildelement aus Sinnbildern wie den Sternen des Himmels hinter dem Kreuz auf Golgatha, die sich zum „Muster“ ordnen.⁸

Die Verbindung von silbernem Belag und gemalter Heiligengestalt, deren Umriß aus dem Metall ausgeschnitten ist, läßt die Intentionen der Ikonenkunst ganz deutlich werden: Die vollkommen flächige Figur wird von jeglicher Umgebung getrennt, sie ist gleichsam versenkt in eine Ebene, die hinter der ornamental reliefierten oder ziselierten Oberfläche liegt, der Materialunterschied zwischen den tief liegenden leuchtenden Farben auf Holz und der homogenen schimmernden Folie nimmt dem Bild jede Beziehung zu einer diesseitigen Realität. Die Idee einer Schreinwand, deren Ausschnitt einen Durchblick ins Allerheiligste gestattet, ist offenkundig: das Schlüsselloch ins Jenseits.

Transparenz

So wird ein Bildtypus geschaffen, der undurchlässig ist für ablenkende Bedeutungen, für Mitgedachtes und Hinzu-Assoziiertes, und der zugleich transparent ist auf einen meditativ erreichbaren Sinn. Nirgendwo vielleicht ist die Kunst in gleichem Maße dienend geworden wie dort, wo sie allein als Mittel zur Annäherung an eine Wirklichkeit galt, die selbst nie anschaulich erfahrbar ist. Die Aufgabe des Künstlers stellt sich gerade umgekehrt als im Bereich der abendländischen Tradition: Die Form schmiegt sich nicht an den Sinneseindruck an (sei es, daß sie ihn naturalistisch wiederholen, sei es, daß sie ihn abstrahierend vereinfachen oder verformen würde), sondern sie hält ihn ganz fern als ein bloßes Modell figürlicher Wiedererkennbarkeit, das nur insofern berücksichtigt werden muß, als ein hieroglyphischer Grundtypus nötig ist, um den Gedanken von den Sinnen her zu wecken und auf

⁷ Ebd., Tafel 69.

⁸ Ebd., Tafel 45.

den Weg zu schicken. Das heißt: Figurative Gegenständlichkeit wird nur als Zeichen festgehalten und nicht um ihrer selbst willen. So lebt die Ikonenmalerei in der ständigen Spannung, als Bildkunst auf eine lineare Gestalthaftigkeit angewiesen zu sein, deren Vorbilder sie in der sichtbaren Welt suchen muß; und zugleich als Meditationskunst die Erinnerung an diese sichtbare Welt dabei möglichst zurücktreten zu lassen, ohne sie verleugnen zu dürfen, weil ja Christus in Menschengestalt erschienen war und die Heiligen als Menschen unter uns wirkten. Die Reduktion auf einfache Umrißformen und Ausdrucksmomente, die Überführung der Realgestalten in ornamental geschöntes und kalligraphisch empfundenes Lineament, die Benutzung reiner, intensiver Farben von hoher Leuchtkraft sind die Mittel, mit denen die Ikonenkunst diese Spannung bewältigt und mit deren Hilfe sie ihre Gratwanderung zwischen Figuration und Abstraktion antritt. (Es ist kein Zufall, daß gerade die russischen Künstler der Moderne aus den Erfahrungen der Ikonenmalerei, so radikal zur Formvereinfachung und zur Gegenstandslosigkeit als Ausdruck des „Geistigen“ in der Kunst, wie Kandinsky sagte, vorgestoßen sind.)

Zur Transparenz des Bildes auf das unsinnliche Reich des Heiligen trägt dann vor allem die Farbe bei, die sich am ehesten ins Immaterielle transponieren läßt, wenn sie allein als leuchtende Fläche und visionäre Halluzination erlebt wird (wie viele mystische Ekstasen sind nicht mit solchen reinen Farbvisionen verbunden gewesen; von einem starken Farbeindruck her stößt sich das Bewußtsein am leichtesten ins Ungegenständliche ab). So ist eine leuchtende Farbigkeit, die auch noch das Dunkle strahlend macht, konstitutiv für die Ikonenkunst, insofern sie das Übersinnliche meint (und wieder reißt der Faden bis in die Gegenwart nicht ab, denn Poliakoff ist ein später Erbe dieser Tradition). Die Farbe wird zum Auslöser der Meditation. Das Wunder der Wirkung, die von Ikonen ausgeht, liegt nicht so sehr in ihrer linearen Struktur, zu der wir verwandte Parallelen auch in der frühen Bildkunst des westlichen Abendlandes finden möchten; es erwächst aus der suggestiven Kraft dieser Farben, die uns unwiderstehlich in ihren Bann zwingen.