

Konstantin Kalokyris

## Der Inhalt der Ikonographie der Ostkirchen

### I. Die Ikonen in den Ostkirchen

Von Anfang an war die Ikonographie in den Ostkirchen keine Kunst der Kunst wegen, sondern eine Kunst für die Kirche. Die tieferen Zielsetzungen der Kirche und ihre Erfordernisse bestimmten daher unmittelbar den Inhalt der Ikonographie. Im Vordergrund stand dabei die Begründung des Glaubens in der geistigen Wirklichkeit, in der Unsterblichkeit der Seele und in dem Heil, das Gott für uns ist. Der Glaubende mußte dabei so gut wie möglich lernen können, daß er auf seinem Weg zu Gott gegen die Mächte der Finsternis und gegen vielerlei Gestalten des Bösen kämpfen mußte und daß er sogar zum Martyrium bereit sein sollte, wie das Jesus, die Apostel und die Märtyrer des Glaubens waren. Diese stellte die Kirche den Glaubenden als Beispiel hin, damit sie ihnen Anregung, Leitbild, Weisung und Ermutigung seien.

Im Leben der Kirche entstanden auch irrtümliche Interpretationen der wahren Lehre, der sie treu bleiben wollte: es kamen die Häretiker. Gegen sie mußte die Kirche ihren Glauben und ihre Dogmen abgrenzen und sie in Glaubensbekenntnissen festlegen. Die Theologie begründete und vertiefte die Glaubensinhalte. Von der Kanzel her wurde die hohe Theologie den Menschen in verständlicher Form erklärt, aber besonders die einfacheren unter ihnen brauchten eine faßbarere und konkretere Darstellung des Glaubens als dies die Dogmen und die Theologie sein konnten<sup>1</sup>.

Die Ostkirche suchte für die Befriedigung all dieser Anforderungen und Bedürfnisse die Hilfe der Malkunst. Die orthodoxen Ikonen als Ergebnis dieser Bestrebungen entsprachen in jeder Zeit diesen Anforderungen und Bedürfnissen auf wunderbare Weise. Daraus wird deutlich, daß der Inhalt der Ikonen sehr mit dem Leben, der Entwicklung und der ganzen Tradition der Kirche verflochten war.

Besonders nach dem Bilderstreit und dem Sieg des orthodoxen Glaubens in bezug auf die Ikonen und daher auch nach dem Sieg der tatsächlichen Verwendung und der Stelle, die die Ikonen in der Orthodoxie innehatten – das Festhalten an den Ikonen wurde ja als Sieg der Orthodoxie betrachtet, und das Fest der

Orthodoxie erinnert an diesen Sieg –, bezeichnet man die Ikonenmalerei als «dogmatische» Ikonenmalerei, weil das von den Ikonen Dargestellte sich auf die dogmatischen Wahrheiten bezieht. Der «Allherrscher» (Pantokrator) in der Kuppel deutet zur gleichen Zeit auf den Vater und auf den Sohn hin und ist so Ausdruck des Dogmas ihrer Einheit in der einen göttlichen Natur (Konsubstantialität). Das Dogma der Jungfrau als wahrer Mutter Gottes (*óntos theotókou*), das 431 vom Konzil in Ephesos definiert wurde, ist nach dem Bilderstreit auf eine immer gleichbleibende charakteristische Weise durch die Abbildung der Mutter Gottes mit dem Jesuskind auf ihren Knien in der Apsiswölbung des Altarraums dargestellt worden. Im Gewölbe vor der Apsis des Altarraums wurde das Dogma der ersten und der zweiten Ankunft Christi durch die Darstellung der Vorbereitung des Throns (*etoimasía*) mit dem leeren Thron des jüngsten Gerichts und mit den Werkzeugen des Leidens unseres Erlösers zum Ausdruck gebracht.

Seit der mazedonischen Dynastie und besonders in der Zeit der Komnenen (zehntes bis zwölftes Jahrhundert) führte die Weiterentwicklung der Spiritualität der Klöster und die Pflege dieser monastischen Spiritualität in der kirchlichen Literatur zusammen mit dem Studium des apokryphen Schrifttums zu einer Erneuerung und Bereicherung der in den Ikonen dargestellten Inhalte. Besonders in der Zeit der Dynastie der Paläologen kann man hier von einer «erzählenden Kunst» reden. Seit dieser Zeit wurden die ikonographischen Kompositionen reicher und stellten mehrere Personen dar; Psalmen, Hymnen und Szenen aus den Apokryphen wurden in den Kirchen ausgemalt.

Betrachten wir aber die Dinge näher. Wie wir schon erwähnten, bestimmte der Glaube der Kirche an eine Wirklichkeit über diese Welt hinaus, d.h. an die Wahrheit einer geistigen Welt, vom Beginn an auf wesentliche, charakteristische Weise den Inhalt der Ikonographie des christlichen Ostens. Die orthodoxe Kirche interessiert sich an erster Stelle für die Schönheit dieser geistigen Welt und versucht sie mit allen Mitteln, über die sie verfügt, darzustellen und zu interpretieren. Der transzendente Inhalt dieser Welt ist nicht das physisch Schöne oder das von Natur aus Gute. Daher will die Kirche auch nicht das, was auf natürlicher Ebene schön und gut ist (*tó katá phýsin kalón*), abbilden. Es ist ein Fehler, der nur Verwirrung stiftet, wenn jemand die byzantinische Ikonographie mit dem Maßstab der Schönheitsideale des klassischen Altertums betrachtet und beurteilt. Die Absicht und das Ideal der alten griechischen Kunst waren die Abbildung des natürlichen Guten und Schönen in der wohlbekannten, ungeteilten Einheit des «*kalós kagá-*

thós», des Schönen und Tugendhaften. Dagegen hat die östliche Ikonographie die Absicht und das Ziel, die Kategorie des Heiligen reden zu lassen. Es spricht für sich, daß dies nicht durch die Darstellung des physisch Schönen, wenigstens nicht wesentlich durch diese Darstellung erreicht wird. Dem Kunstideal des Altertums entsprechend sollte die Schönheit ja dadurch dargestellt werden, daß man zeigte, wie die Dinge nach den Gesetzen des natürlich Guten durchformt waren<sup>2</sup>.

Dagegen aber wird in der östlichen christlichen Kunst das Schöne nicht durch die natürliche Gestalt der Dinge konstituiert, sondern durch ihren tiefen Inhalt, durch ihre Eignung, den Glauben zu fördern und den Idealen des Glaubens zu dienen. Der heilige Johannes Chrysostomos bringt dies sehr deutlich und sehr bezeichnend zum Ausdruck: «So sagen wir von jedem Gefäß und jedem Gerät, von jedem Tier oder jeder Pflanze, daß sie schön sind, nicht etwa wegen ihrer Farbe oder Gestalt, sondern wegen des Dienstes, den sie erfüllen.»<sup>3</sup> Daher sind es das erhabene Ziel, der tiefere Inhalt der Dinge, ihre höhere geistige Beschaffenheit, die für die Kirche von Belang sind. Für sie ist das gut, was durch seine Gestalt, seine Farbe oder irgend etwas in seiner Beschaffenheit einen solchen Inhalt auszudrücken und wiederzugeben vermag. Auf diese Weise kopierte die östliche Kunst nicht die Natur. Auch waren Form oder Farbe für sie nie ein Ziel für sich. Sie benutzte aber die Kunsttechniken und die Erfahrungen der Künstler als Elemente, um die Gläubigen mit der Spiritualität, in deren Dienst diese Kunst stand, vertraut zu machen. Dadurch gelang es ihr, mit Hilfe einer außergewöhnlichen Abstraktion die tiefere Bedeutung und die wesentlichen Inhalte der Orthodoxie wiederzugeben.

## II. Die Ikonen in der Liturgie der Ostkirchen

Vom Anfang an stand das Mysterium der Heiligen Eucharistie in der Mitte der Liturgie und gehörte zu ihrem Wesen. Das Mysterium der Heiligen Eucharistie weist aber selber hin auf das Geheimnis der göttlichen Heilsordnung. Nicht nur bekennen sich die Kirchenväter einstimmig zu dieser grundlegenden Bedeutung der Heiligen Eucharistie, sondern auch die christliche Kunst bringt sie in ihren ältesten Zeugnissen zum Ausdruck. Die Gläubigen kommen an erster Stelle in der Kirche zusammen, um das dort vergegenwärtigte Heilswerk in Christus an sich zu erfahren und teilzuhaben am Tisch des Herrn (*Trápeza Kyriou*). Die Gebete, die Hymnen und die Predigt sind darauf hingerrichtet. Die liturgische Handlung des Priesters

ist eine Wiederholung der Handlung Christi als des Hohenpriesters im Himmel.

Von der Zeit der mazedonischen und komnenischen Kaiser an wird die Göttliche Liturgie (*Theía Leitourgía*) meistens im Heiligtum (dem von der sonstigen Kirche abgetrennten Teil hinter der Bilderwand) unter einem Ziborium, einem baldachinähnlichen Überbau über dem Altar, gefeiert vor einer Nische, in der ab und zu ein einziges Mal, meistens aber zweimal, Christus, der große Hohepriester, dargestellt wird. Den Aposteln, die sich ursprünglich in hierarchischer Ordnung, später als Gruppe, Christus ehrfürchtig nähern, reicht er an einer Seite seinen Leib, an der anderen sein Blut. Noch später wird hier die göttliche Liturgie dargestellt wie sie in ihrer idealen Form im Himmel geschieht: die als Diakone gekleideten Engel tragen in Prozession die Heiligen Gaben vor den großen Hohenpriester, den Herrn, wie wir es auf dem vorzüglichen Fresko der Perivleptoskirche in Mystra, Griechenland, aus dem 14. Jahrhundert, sehen können. Unter der Darstellung der göttlichen Liturgie sind die «*sebizontes*», die «Verehrer», Würdenträger und Bischöfe, besonders aus der Zeit der Paläologen, mit ihren liturgischen Buchrollen—sie waren die Gestalter und Herausgeber der göttlichen Liturgie—dargestellt. All diese Personen waren unzertrennbar mit dem abgebildeten Geheimnis verbunden. Seit dem zwölften Jahrhundert wurde dies noch deutlicher betont durch die Darstellung des geopfertem Lammes auf einer Hostienschale (Patene). Aus diesem Bild entstand später der *melismós*: der Herr wurde als Kind in dieser Schale, in Stücken geteilt, dargestellt. Dies spielte an auf das Opfer des Lammes, das der Priester am Altar vollzog.

Die eben erwähnten liturgischen Themen bestimmen weitgehend den sogenannten liturgischen ikonographischen Zyklus, der zusammen mit den zwei anderen Zyklen, dem dogmatischen und dem Zyklus der Festtage, seit der byzantinischen Zeit vorherrscht. So darf man behaupten, daß der liturgische Zyklus für das Wesen der östlichen Ikonographie sehr charakteristisch ist.

Während die Ostkirche auf der Ebene der Mahnung uns, die wir «mystisch die Cherubim darstellen», aufruft, daß «wir jede weltliche Sorge und Angelegenheit ablegen», um den König, der unsichtbar von den Scharen der Engel begleitet wird, zu empfangen, hilft uns die orthodoxe Ikonographie auf tastbarere Weise, dieser Einladung zu folgen, indem sie uns das «Heilig, Heilig, Heilig» der Cherubim sichtbar vor Augen führt. Die idealisierten Gestalten der Engel, die in Ehrfurcht dem Heiligen, dem Herrn, die Gaben darbringen, und die Apostel, die aus seinen ehrwürdigen

und reinen Händen im tiefen Bewußtsein ihrer menschlichen Kleinheit, in Demut und Reue die Kommunion empfangen, lassen die Gläubigen empfinden, was der anbetende Hymnus der Cherubim bedeutet. Die gesamte dargestellte geistige Atmosphäre führt zum Verständnis dessen, was im Hymnos besungen wird. Ich glaube, daß es nie einer anderen Kunst gelang, das, was sie meinte, so zum Ausdruck zu bringen, wie die orthodoxe Kunst in Mystra. Auf dem berühmten Fresko der Perivleptoskirche tragen die Engel die in vergeistigter, fast körperloser Gestalt im feierlichen Rhythmus einer prächtigen Prozession, in Furcht und Zagen die heiligen Gaben und bedecken vor dem heiligen Opfer ihr Gesicht. In der gelungenen Vergeistigung all dieser Gestalten offenbart sich dem Betrachter ein Einblick in eine andere Welt. Wie nie zuvor, wie nirgendwo sonst, empfindet er den Geist des liturgischen Hymnus: «Jedes fleischliche Wesen und jeder sterbliche Mensch wahre das Schweigen. Steh hier mit Furcht und Zittern. Denke an nichts Irdisches, denke nicht an dich.» Der vollendeten Technik und dem großartigen Stil eines begnadeten Ikonenmalers gelang dieser unvergeßliche Kommentar eines herrlichen Hymnus. Hier werden die Gläubigen in die erhabene Höhe der Welt versetzt, in die die Liturgie sie führen soll.

Aus all dem, was hier beschrieben wurde, zeigt sich die Bedeutung der orthodoxen Ikonographie als einer liturgischen Kunst, die dem Gläubigen den erhabenen Inhalt der göttlichen Liturgie und besonders der höchsten liturgischen Handlung, der Heiligen Eucharistie, bewußt und verständlich macht.

### III. Andere Elemente der liturgischen Ikonographie der Ostkirche

Die Ikonographie der Ostkirchen ist nicht nur eine liturgische Kunst, sie ist auch eine theologische. Ihre Themen beziehen sich nicht unvermittelt auf die Ereignisse der Geschichte des Heiles, sondern sie sind geprägt von der Reflexion der orthodoxen Theologie.

Die römisch-katholischen Kirchen sind oft geschmückt mit Abbildungen aus dem Leiden des Herrn. Man denke hier zum Beispiel an die Stationen des Kreuzweges. Die Ausschmückung der Kirche ist einseitig und überbetont auf das Leiden Jesu ausgerichtet. Im Vorportal empfangen diese Kirchen oft die Gläubigen mit der angsteinjagenden Darstellung des jüngsten Gerichts.

Dagegen ist der Raum der Gläubigen in den orthodoxen Kirchen gefüllt mit Szenen der zwölf Hauptfeste (*Dodekáorton*), die verschiedene Ereignisse aus

dem ganzen Leben des Heilands darstellen, von seiner Geburt bis zu seiner Himmelfahrt: nicht nur sein Leiden. Mit anderen Worten: es wird hier erinnert an die Theologie der göttlichen Heilsoökonomie, und die erschöpft sich nicht im Leiden des Herrn.

Was auch immer die Göttliche Liturgie, die Hymnen der Kirche und die Worte von der Kanzel lehren, all dies wird sinnfällig erklärt in dem beredten Schweigen der Ikonographie. Besonders das Kreuz der Gewölbe, das die östlichen (Kreuzkuppel-)Kirchen bedeckt und in seinen vier Teilen auf das ganze Leben des Heilands hinweist, gibt dem Gläubigen, der unter diesem wichtigsten Symbol des Christentums steht, das Wissen, daß er unter dem Schutz des Zeichens des Herrn (*Kyriakón semeïon*)<sup>4</sup> steht, das die ganze Lehre des Christentums umfaßt und zum Ausdruck bringt (vgl. 1 Kor 1,18 «das Wort des Kreuzes»). Am Eingang der Kirche, am «königlichen Tor», wird der Gläubige von Jesus, der Tür, d. h. von Jesus als Lehrer (Mt 23,10), empfangen. Er versprach ja, «Ich bin die Tür; wenn jemand durch mich hineingeht, wird er gerettet» (Joh 10,9).

Später beherrscht von der Kuppel aus, die in der Mitte der Kirche, dort wo die Gewölbe sich kreuzen, emporragt, die siegende Gestalt des Allherrschers (Pantokrator), der «Herr, gekleidet in Lob und Herrlichkeit», den ganzen Raum der Gläubigen. Diese Darstellung wird beleuchtet vom hellen Licht, das reichlich durch einen Fensterkranz in der Trommel der Kuppel hineinfällt. Durch den Lichteffect von indirekter und direkter Beleuchtung erscheint das Bild des Allherrschers von der weiten Tiefe der Kuppel aus, von dem Mittelpunkt des Kreuzes, das durch die Gewölbe gebildet wird. Dieser Mittelpunkt scheint auf den Pantokrator hin unendlich erweitert zu sein, als ob gezeigt werden sollte, daß die Mitte des Kreuzes der Sieg der Auferstehung ist, daß der Sieger über den Tod, der unendliche Herr, der im Himmel wohnt und «auf die Dinge der Erde achtet», der unsterbliche König des Alls, dem sich jedes Knie im Himmel und auf Erden und unter der Erde beugen wird (Phil 2,10), dem Kreuz seine Bedeutung und sein Wesen gibt.

Konkret wurde die ganze Kuppel für die Christen im Osten ein Symbol des Himmels, während das Bild des Pantokrators, wie wir schon bemerkten, hier ganz besonders «den Vater und den Sohn zusammen» bezeichnete und so Ausdruck der Lehre ihrer Konsubstanzialität wurde. Darüber hinaus müssen wir drei andere Aspekte des byzantinischen Pantokrators betrachten. Er ist der Schöpfer, der Retter und der Richter. Diese dreifache theologische Bedeutung wurde in der Ikonographie der Ostkirche mit Erfolg in einem Bild konzentriert und überzeugend zum Aus-

druck gebracht. Daher besitzt der byzantinische Pantokrator die königliche Herrlichkeit des Schöpfers, die helfende Güte und das tatkräftige Erbarmen des Erlösers und die Strenge des unparteiischen Richters. Auch hier schuf eine Kunst, die den Idealen der Kirche diene, ein Werk mit einer sehr großen Wirkung und Aussagekraft, die eine ganze Theologie zum Ausdruck bringt (Schöpfung, Erlösung und Vollendung).

In der Apsiswölbung des Heiligtums der orthodoxen Kirchen ist die Theotokos, meistens umgeben von zwei Erzengeln, abgebildet, wie sie das Jesuskind hält. Diese Wölbung ist zusammen mit der Apsisrundung der architektonische Teil, der das Dach der Kirche mit dem Boden vereint, den oberen Teil, der den Himmel symbolisiert, mit dem Pantokrator der Kuppel in der Mitte, mit dem unteren, der Erde, dem Boden der Kirche, wo die Gläubigen stehen. Deshalb befindet sich die Theotokos zwischen Himmel und Erde als die «Mittlerin für die Rettung unseres Geschlechts» und als diejenige, «die das Obere mit dem Unteren» durch das göttliche Kind in ihren Armen vereint. (Beide Zitate sind aus dem Akathistohymnus).

Der Herr als Lehrer und Tür am Eingang der Kirche, der Pantokrator in der Kuppel und die Theotokos in der Apsiswölbung gehören zusammen zu dem sogenannten dogmatischen Zyklus der orthodoxen Kirchen im Osten.

#### *IV. Beziehungen zwischen der östlichen und westlichen Ikonographie*

Charakteristisch für die Eigenart und Bedeutung der östlichen Ikonographie ist ihre Tiefe. Es ist ja sehr verständlich, daß eine Kunst, die geistig, liturgisch und theologisch ist, in der Darbietung ihrer Themen versucht, in die Tiefe durchzudringen und das Innere der Geheimnisse zum Ausdruck zu bringen.

Diese Ikonographie will nicht nur das Gefühl ansprechen, sondern auch und vor allem den Geist des Menschen. Es geht ihr nicht darum, kurz und vorübergehend großen Erfolg zu haben, sondern einen bleibenden und tiefgreifenden Einfluß auf die Seele auszuüben: die Gläubigen sollen das Dargestellte verstehen und danach handeln.

Dagegen gibt es eine westliche Ikone des Herrn, den sogenannten «blonden Nazarener» (sic) mit langem Haar, das vom Mittelscheitel aus gleichmäßig wallend über beide Schultern hinabfließt, mit blauen Augen, mit dem grübelnden und melancholischen Blick der Romantik des neunzehnten Jahrhunderts und einer sehr naturalistischen Wiedergabe des ganzen Gesichts. Ein solches Bild mag vielleicht das Schönheitsideal und

die Gefühle bestimmter Leute ansprechen. Aber der Mangel an expressivem Ausdruck, unter dem solche Gemälde leiden, kann nicht diejenigen ergreifen, die geistige Erfüllung suchen, die unter der Gestalt des Bildes das tiefe und erschütternde Geheimnis der Ikone entdecken wollen. Das geschieht aber mit den byzantinischen Ikonen von Christus. Der Reichtum der Darstellung, wie zum Beispiel die breiten Augen, der forschende, fragende Blick und die Kraft der Darstellung machen auf die bestmögliche Weise den majestätischen und erhabenen geistigen Adel des Angesichts des Herrn lebendig.

Was wir behaupteten, wird deutlicher, wenn wir die Bilder der Kreuzigung des Herrn in der westlichen Kunst mit ähnlichen Ikonen im Osten vergleichen. Die westliche Kunst greift das tragische Drama eines Menschen heraus, der die letzten Tiefen von Leiden und Todesangst durchstehen muß. Solche Bilder richten sich an erster Stelle an die Gefühle und versuchen durch die Verherrlichung der Schmerzen zu ergreifen und zu erschüttern. Die westlichen Künstler wetteifern darum, wessen Werk die dramatischste Wirkung hat. Mit der Ausmalung des Grauens, mit dem Horror von Leichen und Kadavern wollen sie beim Betrachter «Einfühlung» – in der ästhetischen Bedeutung des Wortes – wecken. Beispiele hierfür sind unter vielen anderen die Kreuzigung von Lucas Cranach dem Älteren (1472 – 1553) im Münchner Haus der Kunst, die Kreuzigung von Fernandez (1566 – 1636) im Museum von Valladolid, die Kreuzigung von Goya (1746 – 1828) im Madrider Prado und vor allen die Kreuzigung des Isenheimer Altars von Grünewald (um 1470/1475 – 1528) in Colmar. Beim letzteren erreicht die Tragödie des leidenden Christus einen absoluten Tiefpunkt im Todeskampf eines Sterbenden mit verkrampften Gliedern, schäumendem Mund, hervorstehenden Zähnen und geschwollener Zunge.

Im Gegensatz zu den Darstellungen der Kreuzigung in der westlichen Kunst wollen die Ikonographen der orthodoxen Kunst im Osten nicht nur die Gefühle aufwühlen, sondern den ganzen Menschen, das gesamte Sein der Gläubigen ansprechen. Daher schufen sie Ikonen der Kreuzigung, in denen an der Stelle der Qual des Martyriums auf dem Gesicht des Herrn königliche Majestät (die Majestät eines beherrschten Leidens), Ruhe und Verklärung vorherrschen, wodurch die tiefere theologische Bedeutung des Kreuzesopfers, die im Wort Christi «Es ist vollbracht», d. h. ich habe meine Aufgabe vollendet, zusammengefaßt wird, zum Ausdruck kommt. Im Bild kommt sie fast tastbar zum Vorschein. Während also der westliche Maler durch ein menschliches Drama die Gefühle berühren will, richtet der orthodoxe Ikonograph sich

mit seinem Werk an den Geist des Menschen und versucht ihm das Geheimnis der «göttlichen Entleerung (*kénosis*) des Gott-Menschen am Kreuz» mitzuteilen.

Zudem glaubt der orthodoxe Maler zusammen mit den Kirchenvätern und den Verfassern der liturgischen Hymnen, daß das Fleisch des Herrn keinen Verfall kannte («Denn Dein Fleisch, o Herr, kannte keinen Zerfall.») Daher malte er den Leib des Herrn ohne irgendeine Veränderung, die auf den Tod zurückzuführen wäre. Der Leib des Herrn «blieb durch das einwohnende Wort unverderblich», bekannte der große Heilige Athanasius<sup>5</sup>. Daher zeigt sein Mund nicht die spasmischen Krämpfe eines Sterbenden oder gebrochene, wäßrige Augen, daher ist die Farbe seiner Haut nicht grün-gelb, ist sein Gesicht nicht verzerrt. In der großen Kunst des Ostens genügen die stille Neigung des Hauptes und die geschlossenen Augen.

Was für den Unterschied zwischen westlicher und östlicher Kunst in bezug auf die Darstellung der Kreuzigung gilt, das trifft auch für die der Auferstehung zu. Das Bild der Auferstehung im Westen – in einer Eindruck heischenden Tradition, die im elften Jahrhundert entstand und durch Giotto bekannt wurde – zeigt meistens den Herrn, wie er mit einer Siegesfahne in die Luft steigt, als ob er sich durch einen kräftigen Sprung vom Grab abgesetzt hätte, einer Art Sarkophag, dessen Deckel von einem Engel aufgehoben wird, offensichtlich, um ihm das Herauskommen zu ermöglichen. Außerdem wird noch gezeigt, wie die Wächter zu Boden geschlagen sind. In der Tradition des Ostens aber wird die Auferstehung Christi vor allem durch seinen Abstieg in das Totenreich dargestellt<sup>6</sup>. Dieser Typus der Ikonographie stellt den Herrn in seiner strahlenden Herrlichkeit<sup>7</sup> im Reich des Todes vor, er zertritt die zerbrochenen Tore der Hölle, und mit seiner rechten Hand erweckt er Adam, der das ganze Menschengeschlecht vertritt, aus einem Sarkophag auf. Oft kann man unter den verwüsteten Toren der Hölle einen alten Mann in Ketten als Personifizierung des Todes sehen, der durch «den Tod (des Erlösers) besiegt wurde», während dieser selbst auferstand.

So bringt die byzantinische Auferstehung im Gegensatz zum lateinischen Typus eine weit tiefere, geistige Bedeutung zum Ausdruck. Die abgründige Bedeutung des siegreichen Osterhymnos wird in dieser Kunst auf unübertroffene Weise wiedergegeben. Die Hymne heißt: «Christus erstand vom Tod. Durch den Tod überwand er den Tod, und und denen in den Gräbern schenkte er das Leben. »Dieser Hymnus besagt, das Christus durch seinen Abstieg in das Reich des Todes den besiegte, der Macht über den Tod hatte,

den Teufel (vgl. Hebr 2,14), und durch seine Auferstehung die früher Verstorbenen auferweckte und befreite und so alle Menschen erlöste, die in Dunkelheit und Tod lebten. Der Urvater Adam ist hier das Symbol für alle Menschen. So zeigt die Auferstehung in der Ikonographie des Ostens die universale Erlösung, das heißt das Heilswerk, wie es durch den Abstieg in das Reich des Todes und die Auferstehung als Folge des Sieges über das Reich des Todes vollendet wurde. So war ja auch die Auferstehung Christi selbst. Im Osten beschränkte sich die Darstellung der Auferstehung nicht wie im Westen auf den einen Augenblick, in dem Christus das Grab verläßt.

Unter der Herrschaft der Türken, besonders seit dem 17. Jahrhundert, setzte sich das westliche Vorbild eines Christus, der aus dem Grab springt, auch in der Ikonographie des Ostens wegen des in dieser Zeit verstärkten Einflusses des Westens, allgemein durch. Zwar hatte dieser Typus eine lange Tradition, die aber keine orthodoxe war. Hier wird der Erlöser gezeigt, der aus dem Grab aufersteht, nachdem ein Engel zu diesem Zweck einen großen Felsblock weggerollt hat. Zwar erwähnen die vier Evangelien die Entfernung eines großen Steines vom Eingang des Grabes (Mt 28,2; Mk 16,4; Lk 24,2 und Joh 20,2), aber dies geschah sicher nicht, um es dem allmächtigen Herrn zu erlauben, aus dem Grabe zu erstehen, sondern damit die Frauen, die kamen, um Jesus mit Myrrhe zu salben, und die Apostel ein leeres Grab sehen und so auch die Auferstehung feststellen und bezeugen konnten. Nach dem Glauben der Kirche ist Christus «aus eigener göttlicher Macht und durch die Fülle seiner Herrlichkeit» erstanden, als das Grab noch geschlossen war<sup>8</sup>. Zudem, «nichts war dem Schöpfer verschlossen»<sup>9</sup>, und in den Hymnen heißt es: «Herr, wie Du aus dem versiegelten Grab herauskamst, so kamst Du bei verschlossenen Türen zu Deinen Jüngern.»<sup>10</sup>

Auch Johannes Chrysostomos lehrte, daß der Engel nach der Auferstehung wegen der ... Frauen kam. Auf daß sie glaubten, daß er auferstanden war, sahen sie das leere Grab. Deswegen hat er den Felsen weggerollt<sup>11</sup>.

Es wäre allerdings nicht richtig, aus unserer Argumentation zu schließen, daß die Ikonographie des christlichen Ostens in der langen Geschichte ihrer Entwicklung der natürlichen Wirklichkeit, dem sogenannten realistischen Element, keine Rechnung trug. Der Realismus aber wurde nicht auf die gleiche Weise angestrebt wie im Westen oder wie wir ihn, wahrscheinlich unter dem Einfluß der Renaissance, heute verstehen. Der Realismus stand im Dienst eines höheren Zieles und wurde nur eingesetzt, nachdem er der ganzen geistigen Wirklichkeit und der christlichen

Kunst im Osten untergeordnet war. Während im Westen die realistisch-naturalistische Darstellung ein Ziel in sich war, d.h. als Ideal der Kunst angestrebt wurde, diente sie in der orthodoxen Kunst der Aufgabe, die diese sich als vorrangig und unverzichtbar gestellt hat: der Unterordnung des Materiellen unter das Geistige, des Unteren unter das Höhere, unserer schwachen menschlichen Natur unter Gottes Kraft. Darüber hinaus schenkt die deutliche Unterordnung des Materiellen unter das Geistige in diesen Ikonen dem ersteren die höhere Schönheit des zweiten, d.h. das materielle Element «bekleidet» sich mit der Schön-

heit des Geistigen, wenn es unter der Ausstrahlung der lebenspendenden und lebensändernden Kraft des Geistes Christi steht und von dieser Kraft durchdrungen wird. Eine solche verwandelnde Kraft, eine solche «Gestaltung» Christi in uns, meinte Paulus, als er über seine Ängste und Sorgen schrieb, «bis Christus in euch Gestalt gewinnt» (Gal 4,19). Christus, «der nach unserem Gleichnis geformt wurde, vergöttlichte, was er empfangen hatte»<sup>12</sup>. Es ist diese Vergöttlichung, diese «*théosis*» der menschlichen Natur, die in den Ikonen der Ostkirche erfahrbar wird.

<sup>1</sup> Patriarch Germanos: Migne PG 98,384.

<sup>2</sup> Platon, *Politeia* 401 Bf.

<sup>3</sup> Migne, PG 11,253, 4. Homilie über 1 Tim.

<sup>4</sup> Nach Clemens von Alexandrien, *Stromates* 11: Migne PG 8.

<sup>5</sup> Migne, PG 25,112.

<sup>6</sup> Vgl. C. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete* (New York 1973) 75 Anm. 9.

<sup>7</sup> Vgl. Theodor Aboukaras, Bischof von Karon im 8. Jahrhundert: Migne, PG 97,1496.

<sup>8</sup> Cyrillus von Alexandrien: Migne PG 76,1165.

<sup>9</sup> Athanasius der Große: Migne PG 25,140.

<sup>10</sup> Pentekostarion (Venedig) 783.

<sup>11</sup> Migne PG 58,783, Homilie über Mattäus.

<sup>12</sup> Menaion des 24. Dezembers 183.

Aus dem Englischen übersetzt von Karel Hermans

#### KONSTANTIN KALOKYRIS

Geboren in Kreta (Griechenland). Studium der Theologie, der Philologie, der christlichen und byzantinischen Archäologie an den Universitäten Athen, Erlangen und München. Zuerst Kurator des Archäologischen Dienstes in Kreta und später Leiter dieses Dienstes für Piräus

und die vorgelagerten Inseln. Assistenzprofessor an der Universität Athen. Derzeit Professor für byzantinische Archäologie an der theologischen Fakultät der Universität Saloniki. Mitarbeiter von Ausgrabungen und Restaurationsarbeiten auf Kreta und den ägäischen Inseln. Gastvorlesungen in den USA, der Sowjetunion, Australien, Deutschland, Italien, Libanon, Österreich und Syrien. Mitglied verschiedener griechischer und internationaler archäologischer Institutionen und Vereine. Veröffentlichungen u.a. (die deutschen Titel weisen hier nur auf die griechischen hin): *Das alte Rethymnon* (Athen 1950); *Die Darstellung der Geburt in der byzantinischen Kunst* (Athen 1954); *Der Berg Athos, Themen der Archäologie und der Kunst* (Athen 1963); *Theotokopoulos der Griechen* (Athen 1963); *The Star of Bethlehem in Byzantine Art* (Thessaloniki 1969, auch griechisch); *Einführung in die christliche und byzantinische Archäologie* (Thessaloniki 1970); *die Entstehung und die Entwicklung byzantinischer Denkmäler auf dem Balkan* (Thessaloniki 1969); *The Essence of Orthodox Iconography* (Brookline Mass. 1971); *Die Malkunst in der Orthodoxie* (Thessaloniki 1972); *Die Theotokos in der Ikonographie von Ost und West* (Thessaloniki 1972); *Byzantinische Kirchen in Messinia* (Thessaloniki 1973); *The Byzantine Wall Paintings of Crete* (New York 1973); *Kirchengebäude und moderne Kunst* (Thessaloniki 1978). Anschrift: Universität Thessaloniki, Lehrstuhl für christliche und byzantinische Archäologie, Thessaloniki, Griechenland.