

Die orthodoxe Ikonentheologie des 20. Jahrhunderts

Schulen und Richtungen¹

Von Reinhard Flogaus

I. Einleitung

Das Verhältnis von Kunst und Religion hat in den vergangenen Jahrzehnten von theologischer, aber auch von kunsttheoretischer Seite große Beachtung gefunden.² Mit den theologisch-dogmatischen Grundlagen des christlichen Bildes und seiner Verehrung aber beschäftigt sich die wissenschaftliche Theologie in der Regel ausschließlich im Rahmen der Dogmengeschichte, wobei der Blick selten über das 8. und 9. Jahrhundert hinausreichen dürfte. Wenn doch, dann in erster Linie deshalb, weil die Entstehung der evangelischen Kirchen im 16. Jahrhundert bekanntlich in vielen Fällen mit einer mehr oder minder radikalen Beseitigung der religiösen Bilder verbunden war. Dieser reformatorische, zumeist spontane und unkontrollierte, gelegentlich aber auch obrigkeitlich initiierte Ikonoklasmus³ hat auf evangelischer Seite später entweder zu einer prinzipiellen, mit Ex 20,4 argumentierenden theologischen Ablehnung des *Bildes* im gottesdienstlichen Raum geführt⁴ oder aber, wie im Bereich der lutherischen Kirchen, zumindest zu einer Ablehnung der *Bilderverehrung*. Eine Verehrung der Bilder, schrieb der ansonsten oft als allzu diplomatisch gerügte Melancthon ganz undiplomatisch in seiner Apologie des Augsburger Bekenntnisses,

¹ Der vorliegende Aufsatz wurde in gekürzter Form am 4. Juli 2007 als Habilitationsvortrag an der Theologischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin gehalten.

² Für einen Überblick über diese Literatur vgl. Christian Albrecht, Kunst und Religion. Ein Forschungsüberblick, in: IJPT 8. 2004, 251–287; Art. Kunst und Religion, in: TRE 20, 243–337; stellvertretend sei hier auf das nach wie vor höchst lesenswerte Werk von Hans-Eckehard Bahr, Poiesis. Theologische Untersuchung der Kunst, Stuttgart 1961, hingewiesen, in dem aber Johannes von Damaskus oder andere große christliche Bildtheologen nicht einmal erwähnt werden.

³ Vgl. zu diesem „europäischen Phänomen“ Norbert Schnitzler, Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1996, 145–162.

⁴ Vgl. hierzu z. B. Heidelberger Katechismus, Fr. 96–98 (BSRK 710, 5–27). Noch Karl Barth, Die kirchliche Dogmatik, Bd. IV/2, Zollikon–Zürich 1955, 113f., bezeichnet das Christusbild als „untragbar“ und als eine „Katastrophe“.

sei ein „Greuel“, welcher sich aus dem Irrglauben speise, „daß die Bilder ein eigen heimliche Kraft hätten“.⁵ Eine differenzierte theologische Auseinandersetzung mit der Bilderverehrung sucht man hingegen in den lutherischen Bekenntnisschriften vergebens. Daran hat sich bis zur Gegenwart wenig geändert. Das Bild und die Argumente für oder gegen seine Verehrung spielen, soweit ich sehe, auch in den zeitgenössischen evangelischen Dogmatiken praktisch keine Rolle.⁶

Die Ikone bzw. das religiöse Bild⁷ hat nun aber andererseits seit mehr als einem Jahrtausend einen festen Ort in Liturgie und Frömmigkeit der orthodoxen Kirchen, ja die Ikone bzw. die ihr zuteil werdende Verehrung ist in gewisser Weise sogar zu einem Konfessionsmerkmal der orthodoxen Kirchen geworden.⁸ Das II. Ökumenische Konzil von Nizäa (787) hatte in seinem dogmatischen Horos festgelegt, dass den Bildern von Christus, der Gottesgebälerin, den Engeln und den Heiligen keine Anbetung (λατρεία), wohl aber ehrfurchtsvolle Verehrung (τιμητική προσκύνησις) dargebracht werden solle und ihren Bildern durch Kuss (ἀσπασμός), Weihrauch und

⁵ Apologie 21, 34 (BSLK 324, 4–6). Für eine knappe Skizze der verschiedenen reformatorischen Positionen in dieser Frage vgl. Ulrich Köpf, Die Bilderfrage in der Reformationszeit, in: BWKG 90. 1990, 38–64; Georg Kretschmar, Die Entscheidungen des VII. Ökumenischen Konzils und die Stellung der aus der Reformation hervorgegangenen Kirchen zu den Bildern, in: OFo 1. 1987, 237–252; Margarete Stirm, Die Bilderfrage in der Reformation, Gütersloh 1977; Hans v. Campenhausen, Die Bilderfrage in der Reformation, in: ZKG 68. 1957, 69–128 (= ders., Tradition und Leben. Kräfte der Kirchengeschichte, Tübingen 1960, 361–407).

⁶ Auf römisch-katholischer Seite liegt mit der bisher in sechs Bänden erschienenen Poetischen Dogmatik, Paderborn 1995 ff., von Alex Stock ein Entwurf vor, der die dogmatischen Loci des Christentums aus den poetischen Quellen der christlichen Überlieferung unter Einschluss der bildenden Kunst zu erschließen sucht.

⁷ Beide Begriffe werden hier synonym verwendet. Der Verfasser folgt damit nicht der terminologischen Differenzierung von Martin George, Bild und Ikone. Was macht in den Ostkirchen ein religiöses Bild zur Ikone?, in: EvTh 67. 2007, 120–136, hier 120f. Georges Behauptung, dass „die Ostkirchen der byzantinischen und orientalischen Tradition seit mindestens 1300 Jahren“ – das heißt seit dem Concilium Quinisextum (691/2) – „zwischen Bildern und Ikonen [unterscheiden]“, ist historisch nicht haltbar, und zwar nicht nur, weil die damit gemeinte Differenz zwischen einem „westkirchlichen religiösen Bild“ und einer „ostkirchlichen Ikone“ nicht in das 7. Jahrhundert zurückprojiziert werden sollte, sondern auch weil der griechische Begriff „εἰκών“, wie George selbst einräumt, zur Bezeichnung aller möglichen Arten von Bildern, religiösen und nichtreligiösen, verwendet wurde und wird. Dass darüber hinaus auch ein enger phänomenologischer Zusammenhang zwischen weltlichen Bildern, wie z. B. denen des Kaisers, alttestamentlichen Bildern bzw. Typoi und christlichen Ikonen besteht, hat bereits Johannes von Damaskos dargelegt. Die theologische Differenz zwischen religiösem Bild und Ikone ist in dieser Form erst von der modernen orthodoxen Ikonentheologie des 20. Jahrhunderts in apologetisch-polemischer Absicht als kategoriale Unterscheidung herausgearbeitet worden.

⁸ Vgl. z. B. den programmatischen Satz in der Einleitung zu Léonide Ouspensky, La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe, Paris 1980, 9: „Dans l'icône, l'Eglise voit non pas un des aspects de l'enseignement orthodoxe, mais l'expression de l'orthodoxie dans son ensemble, de l'orthodoxie comme telle.“ Dieser Auffassung Uspenskij's hat Hans-Georg Beck, Von der Fragwürdigkeit der Ikone, München 1975, 33, widersprochen und auf die geringe Bedeutung hingewiesen, welche die Ikone in den liturgischen Texten bzw. in den byzantinischen Liturgiekommentaren spielt. Trotz der zugebenermaßen eher seltenen Erwähnung der Ikonen in den liturgischen Formularen selbst sind die Ikonen doch seit Jahrhunderten ein integraler Bestandteil der gottesdienstlichen Praxis wie auch der privaten Frömmigkeit des orthodoxen Christentums. Auch der Hinweis darauf, dass die „Orthodoxie über Jahrhunderte ohne die Ikone ausgekommen“ sei (a. a. O., 7), ändert nichts an der herausgehobenen Bedeutung, welche die Ikone seit über einem Jahrtausend für die Orthodoxie hat.

Kerzen Ehre zu erweisen sei.⁹ Seither hat die Ikone ihren festen Platz nicht nur in den orthodoxen Kirchengebäuden, sondern auch im dogmatischen Lehrgebäude der Orthodoxie.

Der erneute und endgültige Sieg der Bilderverehrer im Jahr 843 wird in den orthodoxen Kirchen jedes Jahr am ersten Sonntag der Großen Fastenzeit mit dem sogenannten „Fest der Orthodoxie“ commemoriert.¹⁰ Die Verbindung von Orthodoxie und Bilderverehrung wurde damit auch liturgisch festgeschrieben. Doch diese herausragende Bedeutung der Ikone in der Frömmigkeitspraxis fand keine Entsprechung in der Theologie der folgenden Jahrhunderte. Nach dem Ende des Bilderstreites wurde die theologische Begründung der Bilderverehrung zwar treulich weitertradiert, doch eine eigenständige oder weiterführende theologische Auseinandersetzung mit dem Kultbild und den mit seiner Verehrung verknüpften Fragen erfolgte in den Jahrhunderten nach dem Ende des Ikonoklasmus nicht mehr.¹¹ Auch nachdem das griechische Christentum fast vollständig unter muslimische und damit unter eine das religiöse Bild ablehnende Herrschaft geraten war, änderte sich daran nichts. Alle wichtigen Argumente, so meinte man, waren bereits von den großen Verteidigern der Bilder im 8. und 9. Jahrhundert dargelegt worden und eine neuerliche Behandlung hielt man von daher für überflüssig.¹²

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte aufseiten der orthodoxen Theologie wieder eine intensivere Beschäftigung mit dem Bild und seiner Verehrung ein. Ausgelöst wurde diese unter anderem durch eine dreifache Krise. *Zum einen* wurde im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert der traditionelle ikonographische Kanon insofern brüchig, als sich zunehmend ein an der westeuropäischen Kunst orientierter Malstil durchsetzte und teilweise auch eine entsprechende westliche Motivik in die Ikonenmalerei eindrang. Das bekannteste Beispiel hierfür ist sicherlich die Isaaks-Kathedrale in St. Petersburg. *Zugleich* wurde die Ikone auch zur Massenware, die in großen Stückzahlen zu kommerziellen Zwecken und unter Missachtung der in den Malerhandbüchern überlieferten Vorschriften hergestellt wurde.¹³

⁹ Vgl. Conciliorum Oecumenicorum Generaliumque Decreta, Bd.I: The Oecumenical Councils. From Nicea I to Nicea II (325–787), hg. v. Giuseppe Alberigo u. a., Turnhout 2006 (= CChr.COD 1), 315, 180–198; DH 600–603. Dementsprechend wurden diejenigen, die die Bilder nicht grüßten bzw. küssten, mit dem Anathema belegt (vgl. Mansi 13, 397 D. 416 D = DH 608).

¹⁰ Vgl. Ὁρολόγιον τὸ μέγα, περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν κατὰ τὴν τάξιν τῆς ἀνατολικῆς ἐκκλησίας καὶ τῶν ὑποκειμένων αὐτῇ εὐαγῶν μοναστηρίων, Athen 152003, 447f.

¹¹ Hierin ist Beck, Ikone (wie Anm. 8), 30, zustimmen. Beck weist darauf hin, dass das Thema vor allem im Rahmen der polemischen Literatur und besonders bei der Zurückweisung der altkirchlichen Häresien auftaucht und spricht hinsichtlich der positiven Begründung der Bilderverehrung von einem „ausgelaugten Minimalkonsens“; vgl. ebd., 44: „Nachdem der Sieg errungen ist, nachdem alles gesagt ist, was an Hyperbeln nur gesagt werden kann, legt man diese Theologie ad acta, holt sie gelegentlich bruchstückhaft aus dem Archiv, ohne sich mit der Emphase noch identifizieren zu können und zu wollen.“

¹² Nach Karl Christian Felmy, Die Orthodoxe Theologie der Gegenwart. Eine Einführung, Darmstadt 1990, 66, ließen bis zum 20. Jahrhundert „die traditionellen orthodoxen Dogmatiken über das Problem der Ikonen und der Ikonenverehrung nichts verlauten.“

¹³ Für einen Überblick über die russische Entwicklung der Ikonenmalerei während des 18. u. 19. Jahrhunderts vgl. Vladimir Ivanov, Das große Buch der russischen Ikonen, Freiburg–Basel–Wien 1988, 143–184; zur Kommerzialisierung der Ikonenmalerei vgl. Nikolaus Thon, Ikone und Liturgie, Trier 1979, 146–148.

Zum zweiten aber setzte zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch eine Wiederentdeckung und eine Auseinandersetzung mit der Ikone durch die zeitgenössische Malerei ein. Insbesondere die russische Avantgarde und der Neoprimitivismus orientierten sich für ihre mit der akademischen Tradition radikal brechende Kunst teilweise an der Ikonenmalerei vergangener Jahrhunderte. Zu denken ist hier an Künstler wie Natalija Gontscharowa (1881–1962), Marc Chagall (1887–1985), Wassily Kandinsky (1866–1944) oder Alexej von Jawlensky (1864–1941).¹⁴ Am intensivsten hat sich allerdings der Begründer des sogenannten *Suprematismus*, Kasimir Malewitsch (1878–1935), mit der Ikone bzw. dem religiösen Bild beschäftigt. Sein um 1913 gemaltes „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ bezeichnete er als „die nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit“. Malewitsch war der Meinung, dass dem göttlichen Mysterium allein das nichtgegenständliche Bild angemessen sein könne, das „befreite Nichts der Gegenstandslosigkeit“, wie er sich ausdrückte.¹⁵ Er lehnte daher die traditionelle, gegenständliche Ikonenmalerei grundsätzlich ab. Deren Anliegen, das Göttliche im Bild aufscheinen zu lassen, teilte er hingegen.¹⁶ Auch wenn die von Malewitsch verfochtene bildgewordene *theologia negativa* bald dem Sozialistischen Realismus mit seiner Darstellung des idealtypisch verkörperten sozialistischen Menschen weichen sollte, wurde das religiöse Potential des Suprematismus durchaus auch von kirchlicher Seite wahrgenommen und als eine Gefahr betrachtet.¹⁷ Die Frage, welche Art von Malerei dem göttlichen Mysterium wirklich angemessen sei, stand seither im Raum und verlangte nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine theologische Antwort.

Zum dritten aber brach mit der Machtübernahme der Bolschewiki in Russland ein neues ikonoklastisches Zeitalter an. Kirchen wurden geschlossen, Bilder wurden geraubt und als Zeugnisse des nationalen kulturellen Erbes in Museen verbracht oder, im Falle von scheinbar weniger wertvollen Ikonen, einfach zerstört. Dazu kam die antireligiöse Propaganda und die Diffamierung der Ikonenmalerei als Kunst eines überwundenen Zeitalters. Auch Malewitsch sah damals in der „Vernichtung der vergangenen Kunst“ den Weg zum künftigen Heil.¹⁸ Die Ikone wurde, sofern sie überhaupt noch gesellschaftliche oder wissenschaftliche Beachtung fand, allein als ästhetisches Phänomen verstanden.

¹⁴ Vgl. Andreas Hofmann, *Ikone und Moderne*, in: *GuL* 77, 2004, 275–281; zu Jawlensky, Kandinsky und Chagall vgl. auch Rainer Volp, *Kunst und Religion VIII*, in: *TRE* 20, 292–306, hier 309f. u. 313.

¹⁵ Kasimir Malewitsch, *Suprematismus – gegenstandslose Welt*, Köln 1989, 19 u. 48; vgl. ebd., 49: „Das wahre Heil kann nur die Gegenstandslosigkeit sein!“

¹⁶ Zu Malewitschs Auseinandersetzung mit Ikonenmalerei vgl. Kunibert Bering, *Suprematismus und Orthodoxie. Einflüsse der Ikonen auf das Werk Kazimir Malewitsch*, in: *Hermeneia* 2, 1986, 143–155. Malewitsch teilte in gewisser Weise mit den Slawophilen das Anliegen einer von historisch oder konfessionell bedingtem Ballast gereinigten Religiosität.

¹⁷ Vgl. hierzu z. B. Pawel Florenski, *Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst*, in: ders., *Raum und Zeit*, hg. v. Olga Radetzka u. Ulrich Werner, Berlin 1997, 202: „Die Suprematisten und andere, die in dieselbe Richtung gehen, versuchen sich, ohne das selbst zu begreifen, auf dem Gebiet der Magie, und wenn sie erfolgreicher wären, so würden ihre Werke wahrscheinlich seelische Wirbelstürme und Orkane hervorrufen, sie würden den seelischen Organismus aller, die in ihren Wirkungskreis einträten, einsaugen, herumwirbeln und wären der Mittelpunkt mächtiger Organisationen.“

¹⁸ Vgl. dazu Alex Stock, *Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte*, Paderborn 2004, 40.

Diese dreifache Krise führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer neuen theologischen Beschäftigung mit den theoretischen Grundlagen des religiösen Bildes. Jenseits eines traditionalistischen Positivismus oder auch eines den menschlichen Verstand als gänzlich unangemessen disqualifizierenden Mystizismus bemühten sich zunächst besonders russische Theologen um eine neue oder zumindest in kreativer Weise neu durchdachte theologische Begründung der Ikone, ihrer ikonographischen Prinzipien und ihres charismatisch-sakramentalen Charakters. Ähnliche Entwicklungen sind dann mit einigen Jahrzehnten Verspätung auch in Griechenland und in anderen Ländern Osteuropas zu verzeichnen.

Dabei spielten selbstverständlich auch nichttheologische Faktoren eine Rolle. An der Wende zum 20. Jahrhundert erfolgten beispielsweise erste Bemühungen um eine sachkundige Restaurierung von Ikonen. Hierdurch kam in vielen Fällen unter späteren Übermalungen und unter den Firnis- und Rußschichten der Jahrhunderte erstmals wieder die ursprüngliche Gestalt einer Ikone zum Vorschein, wie z. B. im Falle der berühmten Trinitätsikone von Andrej Rubljov (ca. 1360 – vor 1427).¹⁹ Eine erste Ausstellung restaurierter Ikonen in Moskau im Jahre 1913 war ein weiterer wichtiger Meilenstein für die Wiederentdeckung der Ikone durch die Kunstgeschichte.²⁰

Überdies wurde nach dem Ersten Weltkrieg, in einer Zeit, in der in Osteuropa das Bewusstsein einer eigenen nationalen und kulturellen Identität neu erwachte, die Ikone von vielen osteuropäischen Kunsthistorikern und Theologen als Ausdruck eines genuin orthodoxen Kulturerbes verstanden, welches man der als dekadent und gottlos empfundenen Kunst des Westens entgegenstellen konnte. Die Ikone avancierte in dieser Perspektive geradezu zum Sinnbild für die alten, wahren Werte der orthodoxen Kultur, während die moderne, zeitgenössische Kunst als Produkt des vorherrschenden säkularen und technischen Fortschrittsglaubens angesehen wurde.²¹

Die orthodoxe Ikonentheologie des 20. Jahrhunderts lässt sich in zwei Hauptrichtungen einteilen, die sophiologische und die neopatristische Schule. Diese beiden zum Teil stark differierenden Richtungen und ihre wichtigsten Vertreter (Florenskij und Bulgakov auf der einen und Uspenskij auf der anderen Seite) sollen im Folgenden ausführlich vorgestellt werden, ebenso wie auch einige weitere, ganz eigenständige ikonentheologische Entwürfe. Zum besseren Verständnis dieser verschiedenen Positionen sind zunächst jedoch noch drei historische Vorbemerkungen notwendig, nämlich zu den Grundlagen der Bildertheologie im 8. und 9. Jahrhundert, zu den Entwicklungen der Ikonenmalerei im Russland des 16. und 17. Jahrhunderts und schließlich zum Verständnis des Bildes im Westen.

¹⁹ Vgl. hierzu Ivanov, Buch (wie Anm. 13) 188f.

²⁰ Vgl. hierzu Hans Georg Thümmel, Zur Geschichte der Ikone in Rußland, in: Jürgen Dummer/Jürgen Kiefer (Hgg.), *Fructus eruditionis*. Aus den akademischen Unternehmungen 1994–1999, Erfurt 2002, 242.

²¹ Vgl. dazu Bering, *Suprematismus* (wie Anm. 16), 144.

II. Historische Vorbemerkungen

1. Die Ikonentheologie des Johannes von Damaskus

Der theologische Ort der Auseinandersetzung um das Bild im 8. und 9. Jh. war die *Christologie*. Dies soll kurz anhand der drei Bilderreden des Johannes von Damaskus († vor 754) verdeutlicht werden. Gott als solcher ist gänzlich unsichtbar und unumschreibbar („ἀπεριγράφτος“) und deshalb auch nicht bildlich darstellbar („νείκαστος“).²² Darin waren sich die Verteidiger der Bilder mit ihren Gegnern einig. Doch die Anhänger der Bilderverehrung sahen in der Inkarnation, in der Tatsache, dass Gottes Sohn Mensch geworden war, den Grund dafür, dass der Mensch seither das Göttliche in seiner menschlichen Gestalt abbilden kann.²³ Dass diese Schlussfolgerung indes keineswegs – wie man vielleicht meinen könnte – selbstverständlich war, zeigt das Beispiel der ikonoklastischen Synode von Hiereia (754), welche in ihrem 13. Anathematismus gerade in der Verbindung der beiden Naturen und der hieraus nach dem Zeugnis der Väter folgenden Vergöttlichung des Fleisches Christi den Grund dafür sah, dass sich auch von dem inkarnierten Christus kein adäquates Bild anfertigen ließ.²⁴ Johannes von Damaskus aber und die Verteidiger der Bilderverehrung sahen dies anders. Für sie ist aufgrund der Menschwerdung Gottes der Anthropomorphismus im Christentum sachlich gerechtfertigt.

Dies sollte dann später auch im Kontakion des Festes der Orthodoxie zum Ausdruck kommen: „Das unumschreibbare Wort des Vaters wurde darstellbar, indem es aus Dir, Gottesgebälerin, Fleisch annahm, und das beschmutzte Bild hat es wieder in das ursprüngliche verwandelt und es mit der göttlichen Schönheit durchdrungen. Wir aber bekennen das Heil und künden von diesem im Werk und im Wort.“²⁵ Hier zeigt sich noch eine zweite Linie der Argumentation, die das Bild bzw. seine Ermöglichung mit der *Gottesebenbildlichkeit* des Menschen in Verbindung bringt.

²² Johannes v. Damaskus, Or. de imag. I, 15 (PTS 17, 88, 6–8): „Ἡ δὴλον, ὡς θεοῦ μὲν ὡς ἀπεριγράπτου καὶ ἀνεικάστου ποιεῖν εἰκόνα ἀμήχανον ἢ τινος ὡς θεοῦ, ἵνα μὴ ὡς θεὸς λατρευομένη προσκυνῆται ἢ κτίσις.“; II, 5 = III, 2 (71, 1–72, 2): „Εἰ μὲν γὰρ τοῦ θεοῦ τοῦ ἀόρατου εἰκόνα ἐπιούμεν, ὄντως ἡμαρτάνομεν. ἀδύνατον γὰρ τὸ ἀσώματον καὶ ἀσχημάτιστον καὶ ἀόρατον καὶ ἀπεριγράπτου εἰκονισθῆναι.“

²³ Or. de imag. I, 4. (PTS 17, 78, 77–85): „Διὸ θαρρῶν εἰκονίζω θεὸν τὸν ἀόρατον οὐχ ὡς ἀόρατον, ἀλλ' ὡς ὄρατον δι' ἡμᾶς γενόμενον μεθεξει σαρκὸς τε καὶ αἵματος. Οὐ τὴν ἀόρατον εἰκονίζω θεότητα, ἀλλ' εἰκονίζω θεοῦ τὴν ὄραθεισαν σάρκα.“; I, 16 (89, 1–4): „Πάλαι μὲν ὁ θεὸς ὁ ἀσώματός τε καὶ ἀσχημάτιστος οὐδαμῶς εἰκονίζετο, νῦν δὲ σαρκὶ ὀφθέντος θεοῦ καὶ τοῖς ἀνθρώποις συναναστραφέντος εἰκονίζω θεοῦ τὸ ὀρώμενον.“

²⁴ Vgl. Mansi 13, 341E: „Εἴ τις τὴν ἐκ τῆς πρὸς τὸν θεῖον λόγον ἐνώσεως θεωθεῖσαν σάρκα ἐν εἰκόνι γράφοι, ὡς διαρῶν αὐτὴν ἐκ τῆς προσλαβούσης καὶ θεωσάσης θεότητας, καὶ ἀθέωτων αὐτὴν ἐκ τούτου κατασκευάζων, ἀνάθεμα.“ Im Hintergrund standen offensichtlich Aussagen wie diejenige des Gregor v. Nazianz, Or. 45,13 (PG 36, 640 D-641A), wonach auch die menschliche Natur durch ihre Verbindung mit der Gottheit von dieser „gesalbt“ und „gottgleich“ geworden sei: „Τέλειον δὲ, οὐ διὰ τὴν θεότητα μόνον, ἧς οὐδὲν τελεώτερον, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν πρόσληψιν τὴν χρισθεΐσαν θεότητι, καὶ γενομένην ὅπερ τὸ χρίσασιν, καὶ θαρρῶ λέγειν, ὁμόθεον.“

²⁵ Vgl. Ὁρολόγιον (wie Anm. 10), 447: „Ὁ ἀπεριγράφτος Λόγος τοῦ Πατρὸς, ἐκ σοῦ Θεοῦ τοῦ περιεγράφου σαρκούμενος, καὶ τὴν ῥυπωθεῖσαν εἰκόνα εἰς τὸ ἀρχαῖον ἀναμορφώσας, τῷ θείῳ κάλλει συγκατέμειξεν. Ἄλλ' ὁμολογοῦντες τὴν σωτηρίαν, ἔργῳ καὶ λόγῳ ταύτην ἀνιστοροῦμεν.“

Zwar bleibt auch hier die Inkarnation das entscheidende Moment, insofern erst durch sie das durch die Sünde entstellte Bild Gottes im Menschen wiederhergestellt wurde, doch in gewisser Weise kann auch schon vor der Menschwerdung von Bildern Gottes gesprochen werden. „Gott selbst“, so Johannes, „hat als erster Bilder gemacht und Bilder gezeigt“, nämlich, als er den Menschen nach seinem Bilde schuf. Und er hat sich danach auch den Vätern und Propheten durch Bilder offenbart.²⁶ In entsprechender Weise war es für Johannes dann auch Christus selbst, der als erster ein Bild von sich schuf, als er, wie in den apokryphen Thaddäusakten berichtet wird, dem König Abgar von Edessa (heute: Urfa) einen Abdruck seines Antlitzes zusandte, das sogenannte „Mandylion“.²⁷ Diese legendäre „ἀχειροποίητος εἰκὼν“ wurde zur Zeit des Johannes in Edessa verehrt.

Zum dritten ist für Johannes von Damaskus die Inkarnation nicht nur der Grund für die Darstellbarkeit des Gottessohnes, sondern zugleich in abgeleiteter Form auch die Ermöglichung der Bilder der Gottesgebärierin und der Heiligen. Da nämlich auch in ihrem Fall auf der Ikone nicht einfach das irdische Fleisch, sondern ein verherrlichter und vergöttlichter Mensch dargestellt wird, sind solche Darstellungen ebenfalls nur durch die Inkarnation möglich geworden. Insofern ist prinzipiell jede Ikone auf Christus bezogen. Eine Ablehnung der Heiligenbilder hieße umgekehrt, so Johannes, die Heiligkeit der Dargestellten und damit auch die Heilstat Christi bestreiten zu wollen.²⁸

Zum vierten ist nun aber für Johannes von Damaskus die Ikone zwar durchaus auch, wie er in Anlehnung an eine Formulierung von Papst Gregor I. (ca. 540–604) schrieb, für die Analphabeten das, was für den des Lesens Kundigen das Buch ist, das heißt ein Erinnerungsmal (ὑπόμνημα).²⁹ Doch darüber hinaus ist in ihr auch das abgebildete Urbild präsent. Durch die namentliche Bezeichnung des Abgebildeten

²⁶ Or. de imag. II, 20 (PTS 17, 119, 15–17): „Αὐτὸς ὁ θεὸς πρῶτος ἐποίησεν εἰκόνα καὶ ἔδειξεν εἰκόνας· τὸν μὲν γὰρ ἄνθρωπον κατ’ εἰκόνα θεοῦ ἐποίησε. Καὶ Ἀβραὰμ δὲ καὶ Μωσῆς καὶ Ἡσαΐας καὶ πάντες οἱ προφῆται εἰκόνας εἶδον θεοῦ καὶ οὐκ αὐτὴν τὴν οὐσίαν τοῦ θεοῦ.“

²⁷ Or. de imag. I, 33 (PTS 17, 145, 7–146, 16); vgl. *Expositio fidei* 89 [=IV,16] (PTS 12, 208, 51–61); Evagrius, *Historia ecclesiastica* IV, 27 (*The ecclesiastical History of Evagrius*, ed. Joseph Bidez/Léon Parmentier, London 1898, 174, 4–176, 6); *Acta Thaddaei* 2f. u. *Epistula* 3f. (*Acta Apostolorum Apocrypha*, Bd.I, ed. Richard A. Lipsius, Leipzig 1891, 273, 12–274, 23; 281, 29–282, 20); zur syrischen Überlieferung vgl. George Philipps, *The Doctrine of Addai the Apostle*, now first edited in a complete form in the original Syriac, London 1876. Der historische König Abgar Ukama regierte von 4 v. Chr. bis 7 n. Chr. und dann erneut von 13 bis 15 n. Chr.

²⁸ Or. de imag. I, 19 (PTS 17, 94, 1–11): „Ἀλλὰ ναὶ φησι· Ποιεῖ Χριστοῦ τὸ εἰκόνημα καὶ ἀρκέσθητι ἢ καὶ τῆς τούτου μητρὸς τῆς θεοτόκου. Ὡς τῆς ἀτοπίας. Ἐχθρὸν ἑαυτὸν διαρρήδη τῶν ἁγίων καθωμολόγησας· εἰ γὰρ Χριστοῦ μὲν εἰκόνα ποιεῖς, τῶν ἁγίων δὲ οὐδαμῶς, δηλον ὡς οὐχὶ τὴν εἰκόνα ἀπαγορεύεις, ἀλλὰ τὴν τῶν ἁγίων τιμὴν, ὅπερ οὐδεὶς τῶν ἀπ’ αἰῶνος ἐτόλμησε ποιῆσαι ἢ ἐγχειρῆσαι τοιοῦτω τολμήματι. Τοῦ γὰρ Χριστοῦ ὡς δεδοξασμένου ποιῶν εἰκόνα τῶν ἁγίων ὡς ἀδοξάστων δηλαδὴ ἀποπτύεις τὸ ἐξεἰκόνημα καὶ ψευδῆ τὴν ἀλήθειαν δεικνύει ἐπιχειρεῖς.“; vgl. I, 21 (108, 31–38; 109, 56–61).

²⁹ Or. de imag. I, 17 (PTS 17, 93, 5–8): „[...] ὑπόμνημα γὰρ ἐστὶν ἡ εἰκὼν. Καὶ ὅπερ τοῖς γράμματα μεμνημένοις ἢ βιβλος, τοῦτο τοῖς ἀγραμμάτοις ἡ εἰκὼν· καὶ ὅπερ τῇ ἀκοῇ ὁ λόγος, τοῦτο τῇ ὄρασει ἡ εἰκὼν· νοητῶς δὲ αὐτῷ ἐνούμεθα.“ Vgl. hierzu die beiden Briefe Gregors an Serenus v. Marseille († 601), *Registrum Ep.* IX, 209b (CChr.SL 140A, 768, 12–14); XI, 10 (ebd., 874, 23–26): „Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est.“ (vgl. DH 477).

wird nämlich der Materie des Bildes Gnade und göttliche Energie zuteil. Die von Gott geschaffene Materie ist gut (vgl. Gen 1,31) und somit prinzipiell auch empfänglich für Gottes Gnadenwirkungen, freilich in einer gestuften, jeweils unterschiedlichen Weise. Zu dieser Materie gehören auch die Ikonen. Sie sind deshalb für den Damaszener nicht nur Erinnerungs- und Lehrbilder, sondern zugleich auch Gnadenbilder und haben deshalb quasi sakramentalen Charakter.³⁰ Insgesamt ist die Bilderlehre des Johannes und seiner Zeitgenossen in diesem Punkt deutlich von neuplatonischen Vorstellungen geprägt, wie sie z. B. auch bei Ps.-Dionysius Areopagita zu finden sind.

Aufgrund der außerordentlich engen Verbindung von Urbild und Abbild, die es für Johannes sogar gestattet, das Bild Christi als „Christus“ zu bezeichnen, geht schließlich umgekehrt die dem Abbild erwiesene Ehre auf das Urbild über, wie er unter Zitierung der bekannten Basilius-Stelle wiederholt feststellt.³¹ Die dem Bild dargebrachte Verehrung (προσκύνησις) muss allerdings unterschieden werden von der Anbetung (λατρεία), welche allein Gott bzw. seiner Natur zukommt.³² Doch durch das ehrfurchtsvolle Schauen und Verehren der Bilder erinnern wir uns der Heilstaten Gottes und bringen diesem dadurch Anbetung und Verehrung dar.³³ Patriarch Nikephoros von Konstantinopel († 828) und Theodoros Studites († 826) haben später diesen Überlegungen noch den einen oder anderen neuen Aspekt hinzugefügt, doch für das Verständnis der Ikontheologie des 20. Jahrhunderts mag diese knappe Skizze als theologiegeschichtlicher Hintergrund genügen.

³⁰ Or. de imag. I, 36 (PTS 17, 148, 14–22): „Χάρις δίδοται θεία ταῖς ὕλαις διὰ τῆς τῶν εἰκονιζομένων προσηγορίας [...] οὕτως αἱ ὕλαι αὐταὶ μὲν καθ' ἑαυτὰς ἀπροσκύνητοι, ἂν δὲ χάριτος εἶη πλήρης ὁ εἰκονιζόμενος, μέτρον χάριτος γίνονται καθ' ἀναλογίαν τῆς πίστεως.“; II, 14 (105, 17–20): „Σέβω οὖν τὴν ὕλην καὶ δι' αἰδοῦς ἄγω καὶ προσκυνῶ, δι' ἧς ἡ σωτηρία μου γέγονε, σέβω δὲ οὐχ ὡς θεόν, ἀλλ' ὡς θείας ἐνεργείας καὶ χάριτος ἐμπλεων.“; vgl. I, 16 (89, 14–90, 34); I, 22 (111, 4f.); II, 14 (106, 31–35).

³¹ Or. de imag. I, 21 (PTS 17, 108, 40–43): „Καὶ ταῦτα δι' αἰδοῦς ἄγω καὶ προσκυνήσεως, ἢ γὰρ τῆς εἰκότος τιμῆ πρὸς τὸ πρωτότυπον διαβαίνει, φησὶν ὁ θεὸς Βασίλειος.“; vgl. III, 41 (143, 54–56), sowie Basilius v. Caesarea, De spiritu sancto 18, 45 (FC 12, 210, 3f.), der freilich hier vom Kaiserbild spricht. Ebenfalls unter Anspielung auf diese Basiliusstelle (ebd., 208, 22–210, 1) heißt es dann in Or. de imag. I, 36 (PTS 17, 147, 1–4): „Εἰ ἡ εἰκὼν τοῦ βασιλέως βασιλεὺς, καὶ ἡ εἰκὼν τοῦ Χριστοῦ Χριστὸς καὶ ἡ εἰκὼν τοῦ ἁγίου ἅγιος, καὶ οὐτε τὸ κράτος σχίζεται οὐτε ἡ δόξα διαμερίζεται, ἀλλ' ἡ δόξα τῆς εἰκότος τοῦ εἰκονιζομένου γίνεται.“

³² Or. de imag. III, 28 (PTS 17, 135, 2–4): „Πρῶτος τρόπος προσκυνήσεως ὁ κατὰ λατρείαν, ἦν προσάγομεν μόνω τῷ φύσει προσκυνητῷ θεῷ, [...]“; III, 36 (140, 1–5 u. 13–16): „Τέταρτος τρόπος, καθ' ὃν προσκυνοῦνται αἱ εἰκόνας αἱ ὀφθεισῶσι τοῖς προφηταῖς (ἐν εἰκονικῇ γὰρ ὄρασει εἶδον θεόν) καὶ αἱ τῶν ἐσομένων εἰκόνας, ὡς ἡ ῥάβδος Ἀαρῶν εἰκονίζουσα τὸ τῆς παρθένου μυστήριον καὶ ἡ στάμνος καὶ ἡ τράπεζα. [...] Οὕτω προσκυνοῦμεν τὸν τύπον τοῦ σταυροῦ τὸν τίμιον, τοῦ τε σωματικοῦ χαρακτήρος τοῦ θεοῦ μὴ τὸ ὁμοίωμα καὶ τῆς αὐτὸν κατὰ σάρκα τεκοῦσης καὶ τῶν αὐτοῦ θεραπόντων.“ Insgesamt führt Johannes in der dritten Rede zwölf Formen der Verehrung auf, wobei sich fünf auf Gott und sieben auf die geschaffene Materie beziehen.

³³ So formuliert Johannes im Hinblick auf die alttestamentlichen „Ikonen“, wie z. B. die Gesetzestafeln, den Stab Aarons und anderes mehr, in Or. I, 17 (PTS 17, 93, 16–23): „[...] πρὸς ἃ βλέποντες τῷ δι' αὐτῶν ἐνεργήσαντι θεῷ προσέφερον τὴν προσκύνησιν καὶ τὴν λατρείαν. Δῆλον οὐχ ὡς αὐτοῖς λατρεύοντες, ἀλλὰ δι' αὐτῶν εἰς ὑπόμνησιν τῶν θαυμάτων ἀγόμενοι καὶ τῷ τερατουργῷ θεῷ τὴν προσκύνησιν νέμοντες. Εἰκόνας γὰρ ἦσαν πρὸς ὑπόμνησιν κείμεναι, τιμώμεναι οὐχ ὡς θεοί, ἀλλ' ὡς θείας ἐνεργείας ὑπόμνησιν ἄγουσαι.“

2. Die Ikonenmalerei in Russland im 16. und 17. Jahrhundert

Die sogenannte „Hundertkapitelsynode“ (Stoglavnyj sobor), die 1551 unter dem russischen Zaren Ivan IV. (1530–1584) in Moskau stattfand, hatte sich in ihrem 41. Kapitel gegen ikonographische Neuerungen in Bezug auf die Darstellung der Trinität ausgesprochen und die von Andrej Rubljov (ca. 1360 – vor 1427) gemalte „alttestamentliche Dreifaltigkeit“ des Φιλοξενία-Typs, das heißt die Darstellung der drei Engel beim Gastmahl des Abraham in Mamre (Gen 18, 1–15), zum verbindlichen Maßstab erklärt. Eine darüber hinausgehende namentliche Bezeichnung der einzelnen Personen wurde damals ausdrücklich abgelehnt.³⁴ Das 43. Kapitel dieses Konzils hatte des Weiteren eingeschärft, dass jeder Versuch, die Gottheit als solche darstellen zu wollen, von den kirchlichen Amtsträgern unterbunden werden müsse.³⁵

Nur drei Jahre später ließ nun aber der damalige Moskauer Metropolit Makarij (1482–1563)³⁶, der selbst auch als Ikonenmaler tätig war, den hohen Hofbeamten Ivan Michajlovič Viskovatyj († 1571) verurteilen und ihm eine dreijährige Bußstrafe auferlegen, weil dieser sich unter Berufung auf can. 82 des Concilium Quinisextum³⁷ generell gegen typologische Darstellungen ausgesprochen hatte.³⁸ Dieser Kanon hatte die Darstellung Christi als Lamm untersagt. Viskovatyj's Kritik hatte sich gegen die nach dem großen Brand von Moskau (1547) vermehrt in den Kirchen angebrachten, sogenannten „komplizierten“ ikonographischen Darstellungen gerichtet, wie z. B. gegen die berühmte Vierfelderikone der Verkündigungskathedrale des Moskauer Kremls, auf welcher unter anderem Gottvater als „Herr Zebaoth“ dargestellt worden war, wie er nach dem Sechstageswerk der Schöpfung ruhte.³⁹ Viskovatyj sprach sich auch gegen andere typologische Darstellungen aus, wie sie z. B. auf Ikonen mit liturgischen Themen⁴⁰ zu finden sind, aber auch auf den sogenannten Dreifaltigkeits-

³⁴ Vgl. Peter Hauptmann/Gerd Stricker (Hgg.), *Die Orthodoxe Kirche in Rußland. Dokumente ihrer Geschichte (860–1980)*, Göttingen 1988, 269.

³⁵ Vgl. hierzu Ouspensky, *Théologie* (wie Anm. 8), 267f.; Pawel Florenski, *Die umgekehrte Perspektive*, in: ders., *Raum und Zeit*, hg. v. Olga Radetzkaja u. Ulrich Werner, Berlin 1997, 101–103.

³⁶ Vgl. Makarij Veretennikov, Makarij, Metropolit von ganz Rußland, in: Karl Christian Felmy (Hg.), *Tausend Jahre Christentum in Rußland*, Göttingen 1988, 687–716.

³⁷ Zum Text dieses in Nizäa 787 wiederholt zitierten Kanons vgl. FC 82, 270, 19–272, 7. Zu seiner Verwendung während des Konzils vgl. Heinz Ohme, *Das Quinisextum auf dem VII. Ökumenischen Konzil*, in: *AHC* 20, 1988, 325–344.

³⁸ Zur Argumentation der beiden Kontrahenten vgl. *Die Orthodoxe Kirche in Rußland* (wie Anm. 34), 276–283; Dirk Uffelman, *Inkarnation vs. Allegorie. Der ikonographische Viskovatyj-Prozess (1553/54) und dessen neopatristische Aneignungen*, in: Holt Meyer/Dirk Uffelman (Hgg.), *Religion und Rhetorik. Entwicklungen und Paradoxien ihrer unvermeidlichen Allianz*, Stuttgart 2007, 185–205; Ouspensky, *Théologie* (wie Anm. 8), 276–291.

³⁹ Vgl. zu dieser Ikone Natalija Markina, *Struktur und Inhalt der „Vierfelderikone“ und ihre Verbindung mit dem philosophischen Denken russischer Theologen des 16. Jahrhunderts*, in: Karl Christian Felmy/Eva Hausteiner-Bartsch (Hgg.), *„Die Weisheit baute ihr Haus“*. Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen, München 1999, 69–92.

⁴⁰ Vgl. hierzu Josef Myslivec, *Liturgické hymny jako náměty ruských ikon*, in: *BySl* 3, 1931, 462–497; ders., *Počátky didaktických námětů v starém ruském malířství*, in: Oldrich Blazicek/Jan Kvet (Hgg.), *Cestami umění* (FS Antonín Matějček), Prag 1949, 117–127.

ikonen des Synthronoi- oder des Vaterschafts-Typs.⁴¹ Des Weiteren wandte er sich auch gegen das Bild der geflügelten Sophia, die typologische Darstellung Christi als „Engel des Großen Rates“ (Jes 9,5) oder des ebenfalls mit Flügeln bedeckten Gekreuzigten.⁴² Metropolit Makarij hingegen verteidigte ebensolche Darstellungen unter anderem unter Berufung auf den Symbolismus des Corpus Areopagiticum.⁴³

Diese in Russland eine Zeit lang sehr verbreiteten „komplizierten“ oder „mystischen“ Ikonentypen wurden dann Mitte des 17. Jahrhunderts im Zuge der von Patriarch Nikon (1605–1681) angestrebten stärkeren Ausrichtung der russischen Liturgie und kirchlichen Kunst an der griechisch-byzantinischen Tradition verboten.⁴⁴ Die große Moskauer Synode von 1666/67, bei welcher dieser Patriarch seines Amtes enthoben und zum einfachen Mönch degradiert wurde, hatte indes die Reformen bestätigt und im 43. Kapitel ihrer Beschlüsse bestimmt, dass fürderhin auf den Ikonen der von Jesaja geschaute Herr Zebaoth (Jes 6,5) bzw. der im Danielbuch beschriebene „Alte der Tage“ (Dan 7,9) nicht mehr dargestellt werden solle und Christus selbst nur noch so, wie er als Menschgewordener im Fleisch gesehen worden sei.⁴⁵ Damit war rund ein Jahrhundert später doch noch Viskovatys Bedenken teilweise Rechnung getragen worden. Vaterschaftsikonon und bestimmte andere, in

⁴¹ Zum ersten Auftauchen dieser Darstellungen in der orthodoxen Kunst des 13./14. Jhd.s vgl. Hans Gerstinger, Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronoi- und Paternitas - (Otčestow) Typus, in: Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag, Graz 1956, 79–85. Im übrigen verurteilte die Moskauer Synode 1554 auch den Antitrinitarier Feodosij Kosoj (vgl. Michael Schippan, Alternative Strömungen in Rußland, in: Günter Vogler [Hg.], Wegscheiden der Reformation. Alternatives Denken vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Weimar 1994, 431–433; Mikhail V. Dmitriev, Dissidents russes I: Feodosij Kosoj, Baden-Baden 1998). Eventuell lässt sich die synodale Bestätigung der Trinitätsdarstellungen und der die göttliche Natur Christi zum Ausdruck bringenden Ikonen als Reaktion auf diese antitrinitarischen Strömungen auffassen; vgl. dagegen Ouspensky, *Théologie* (wie Anm. 8), 377–381.

⁴² Vgl. dazu Die Orthodoxe Kirche in Rußland (wie Anm. 34), 276–283.

⁴³ Vgl. Ouspensky, *Théologie* (wie Anm. 8), 283; Viktor V. Byčkov, Betrachtungen zur Genese der symbolisch-didaktischen Ikonen in Rußland vom Ende des 15. bis zum 16. Jahrhundert, in: ders., 2000 Jahre Philosophie der Kunst im christlichen Osten. Alte Kirche, Byzanz, Rußland, Würzburg 2001, 277–307, hier 302. Während Makarij den „Großen Dionysius“ nur erwähnt hatte, ist uns von dem Abt des Sergij-Dreifaltigkeitsklosters Artemij († ca. 1570), welcher 1554 ebenfalls verurteilt worden war, eine Theologie des Bildes überliefert, die sich in stärkerem Maße auf das areopagitische Denken stützt. Vgl. Byčkov, *Betrachtungen*, 298–300; Mikhail V. Dmitriev, *Dissidents russes II: Matvej Baskin, le starec Artemij*, Baden-Baden 1999, 61–166.

⁴⁴ Zu der von Nikon eigenhändig vollzogenen Schändung und Zerstörung westlich beeinflusster Ikonen vgl. Ouspensky, *Théologie* (wie Anm. 8), 326, Anm. 69. Zu seinen Reformen vgl. Christiane Hemer, *Herrschaft und Legitimation im Rußland des 17. Jahrhunderts. Staat und Kirche zur Zeit des Patriarchen Nikon*, Frankfurt a. M. 1979, 97–114.

⁴⁵ Vgl. *Dějanija Moskovskich soborov 1666 i 1667 godov*, Moskau 1893, 21v–25r; vgl. die französische Übersetzung bei Ouspensky, *Théologie* (wie Anm. 8), 345–347: „Nous ordonnons de ne plus peindre dorénavant l’image du Seigneur Sabaoth (c’est à dire Dieu le Père) dans la chair. Seul le Christ est peint tel qu’il a été vu incarné, c’est-à-dire représenté dans Sa chair et non selon Sa Divinité [...] Il est tout à fait absurde et inconvenant de peindre sur les icônes le Seigneur Sabaoth (c’est à dire Dieu le Père) avec une barbe blanche, ayant le Fils monogène dans Son sein avec une colombe entre Eux, car personne n’a jamais vu le Père dans Sa Divinité; le Père, en effet, n’a pas de chair et ce n’est pas dans la chair que le Fils fut engendré du Père avant les siècles [...] C’est pourquoi le Seigneur Sabaoth qui est la Divinité, et la génération du Père avant les siècles de Son Fils monogène ne doivent être perçus que par notre esprit; quant à peindre cela en images, il ne convient en aucun cas de le faire, et cela est impossible.“

der griechischen Ikonographie unbekannte Themen, wie beispielsweise auch die Darstellung des Kaiser Justinian I. (482–565) zugeschriebenen Hymnus „Ὁ μονογενὴς υἱός“⁴⁶, die Verbildlichung des Vaterunsers oder die Ikone des „Allessehenden Auge Gottes“ wurden zunächst überwiegend durch die als Folge der Nikonschen Reformen entstandenen Altgläubigen weitertradiert.⁴⁷

3. Das Verständnis des religiösen Bildes im Westen

Trotz der Annahme der Beschlüsse von 787 durch Rom ist die Ikonenverehrung ein spezifisches konfessionelles Merkmal der orthodoxen Kirchen geblieben. Dies hängt nicht zuletzt mit der unterschiedlichen Gewichtung von Sehen und Hören, von Bild und Wort zusammen. Während im Osten das Moment des Schauens an erster Stelle stand – „πρῶτη γὰρ αἰσθήσεων ὄρασις“ formulierte Johannes von Damaskus⁴⁸ –, hatte im Westen eindeutig das Wort der Verkündigung den Vorrang vor dem Bild. Im Westen wurden die Bilder seit Gregor dem Großen (ca. 540–604) als Ersatz für das geschriebene Wort gutgeheißen und gebilligt, das heißt, ihre narrativ-didaktische Funktion stand hier im Vordergrund.⁴⁹ Die *Libri Carolini*, die in offensichtlicher Anspielung auf den Horos von Nizäa, für ihre Haltung zu den Bildern ebenfalls die „via regia“ (vgl. Num 20,17 LXX), das heißt den goldenen Mittelweg, beanspruchten, erwähnten neben der commemorativen auch die ästhetisch-dekorative Funktion der kirchlichen Bilder. Hierdurch würde sowohl der Irrweg der Bilderzerstörung als auch derjenige der Bilderanbetung vermieden.⁵⁰ Für Thomas von Aquin (ca. 1224–1274) waren die Bilder dann aus dreifachem Grund in der Kirche zugelassen worden, nämlich zur Unterweisung, zur Erinnerung sowie als Antrieb zur Verehrung der Dargestellten.⁵¹ Diese drei Momente, die Unterweisung, die Erinnerung und die

⁴⁶ Wilhelm Christ/Matthaios Paranikas (Hgg.), *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig 1871, 52; vgl. Ὁρολόγιον (wie Anm. 10), 122. Dieser Hymnus wird in der Göttlichen Liturgie nach der zweiten Antiphon gesungen.

⁴⁷ Für einige Beispiele solcher in den Werkstätten der Altgläubigen entstandener Ikonen vgl. Alexandra Neubauer, *Russische Ikonenmalerei*, in: *Himmelsreiter – Himmelsstreiter. Schätze der Ikonenkunst vom 12.-20. Jh. aus deutschen Privatsammlungen*, Frankfurt a. M. 2007, 172–190, hier 180–182 u. 173; Peter Hauptmann, *Das russische Altgläubigentum und die Ikonenmalerei*, in: *Erste Studien-Sammlung*, hg. v. Ikonenmuseum Recklinghausen, Recklinghausen 1965, 5–36.

⁴⁸ Or. de imag. I, 17 (PTS 17, 93, 3f.).

⁴⁹ S. dazu o. Anm. 29.

⁵⁰ *Libri Carolini*, praefatio (MGH.Conc. II, Suppl. I [ed. Ann Freeman]), 102, 12–17: „Nos denique Esaiae vaticinio docti, qui dicit: haec via, ambulate in ea, non declinabitis ab ea neque ad dexteram neque ad sinistram, et doctoris gentium praedicatione admoniti, qui nos viam regiam tenere instituit, imagines in ornamentis ecclesiarum et memoria rerum gestarum habentes et solum Dominum adorantes et eius sanctis oportunitatem venerationem exhibentes nec cum illis frangimus nec cum istis adoramus, [...]“ Dass hier eine Anspielung auf die „τρίβος βασιλική“ des Horos von 787 vorliegt (vgl. CChr.COD I, 314, 160), ist von den Herausgebern der *Libri Carolini* bisher anscheinend noch nicht bemerkt worden.

⁵¹ Thomas v. Aquin, *Scriptum super IV libros sententiarum*, lib. III d 9 q 1 a 2 qc 2 ad 3: „Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis.“

Andachtshilfe, waren es dann auch, die Luther prinzipiell am kirchlichen Bild festhalten ließen⁵², auch wenn er in diesem Zusammenhang vor der Gefahr der Werk-gerechtigkeit warnte, welche mit dem Stiften oder Verehren eines Bildes verbunden sein kann.⁵³

Erst 1540 erschien im übrigen eine erste Edition der Akten von Nizäa. Der rheinische Humanist Gisbert Longolius (Gijsbert van Langerack, 1507–1543), der Leibarzt des Kölner Kurfürsten Hermann von Wied (1477–1552) war und als erster eine Professur für Griechisch an der Kölner Universität innehatte, veröffentlichte damals eine von ihm selbst angefertigte lateinische Übersetzung der griechischen Konzilsakten.⁵⁴ Darüber hinaus hatte auch Bartholomé Carranza O.P. (1503–1576) in seiner zuerst 1546 erschienenen Konziliensammlung eine regestenartige Zusammenfassung der sieben in Nizäa abgehaltenen Sitzungen des Konzils veröffentlicht und diesen einen Auszug aus dem Horos sowie erstmals auch Auszüge der 22 Kanones hinzugefügt.⁵⁵ Calvins negative Äußerungen über dieses Konzil stammten allerdings aus der polemischen und verzerrten Darstellung der *Libri Carolini* und nicht aus den Akten des Konzils selbst.⁵⁶

Das Konzil von Trient schärfte in seinem Dekret über die Heiligenanrufung, die Reliquien und die Bilder vom 3. 12. 1563 zwar die Verehrung der Bilder ein, welche sich auf die Urbilder („prototypa“) beziehe, widersprach jedoch der Auffassung, dass den Bildern irgendeine göttliche Kraft oder Gnade innewohne, oder dass man von diesen irgendetwas erbitten könne. Eine solche Präsenz des Göttlichen hatte allerdings sowohl der Damaszener als auch der Studite behauptet.⁵⁷ Für die Väter von

⁵² Vgl. hierzu z. B. Luthers Einleitung zu dem dem Betbüchlein beigegebenen Passional (WA 10/II, 458, 16–459, 8).

⁵³ Vgl. z. B. Invokavitpredigten [12. 3. 1522] „Und sonderlich von den Bildern hab ich am nehesten also gered, das man sie solle abthun, wenn sie angebet, sonst mag man sie wol leiden. Wiewol ich wolte, die Bilder weren in der gantzen Welt abgethan umb leidigen misbrauchs willen, welchen misbrauch ja niemand leugnen kan. Denn wenn einer ein Bild in der Kirchen setzen lest, der meint balde, er thu Gott einen dinst und wolgefallen dran und habe ein gut werck gethan, damit er etwas von Gott wolle verdienen, welchs denn recht abgoetterey ist. Dis ist die groeste und fuornemeste ursach, warumb die Bilder weren abzuthun.“ (WA 10/III, 30, 28–31, 18).

⁵⁴ Concilium Nicenum. Synodi Nicenae quam Graeci septimam vocant [...] actiones omnes contra iconoclastos & iconomachos, ed. Gisbertus Longolius, Köln: Peter Quentel 1540 (VD 16: K2031). Zu Longolius vgl. Heinz Finger, Gisbert Longolius – ein niederrheinischer Humanist, 1507–1543, Düsseldorf 1990.

⁵⁵ Summa conciliorum & pontificum a Petro usque ad Paulum tertium succincte complectens omnia, ed. B. Carranza, Venedig: Giovanni della Speranza 1546 (IA 132575; CNC 9697; BJ16: C-419). Dieses Werk wurde europaweit in Dutzenden von Auflagen immer wieder nachgedruckt und später auch mehrfach ergänzt.

⁵⁶ Vgl. z. B. Institutio I, 11, 14–16; IV, 9, 9 (CR 30, 85f. u. 862f). Calvins Äußerungen beruhten auf Exzerpten aus einer Handschrift, welche er sich im Sommer 1536 im Hause des späteren Ersteditors der *Libri Carolini*, Jean du Tillet († 1570), gemacht hatte; vgl. hierzu MGH.Conc. II, Suppl. I, 77–81; James R. Payton, Calvin and the Legitimation of Icons. His Treatment of the Seventh Ecumenical Council, in: ARG 84. 1993, 222–241; ders., Calvin and the *Libri Carolini*, in: SCJ 18. 1997, 467–480.

⁵⁷ Zum Damaszener s. o. Anm. 30; zu Theodoros Studites vgl. *Antirrheticus* I, 12 (PG 99, 344B): „Οὐτως καὶ ἐν εἰκόني εἶναι τὴν θεότητα ἐπιών τις οὐκ ἂν ἀμάρτη.“

Trient sollten die Bilder hingegen lediglich zur Erinnerung dienen, als Ansporn zum Gebet und zur Unterweisung des ungelehrten Volks.⁵⁸

Im Unterschied zur Ikontheologie des christlichen Ostens haben und hatten die Bilder im Westen keine analogische, in die himmlische Welt führende Funktion und waren in der Regel auch nicht Orte der Präsenz des Göttlichen im Irdischen mit quasi-sakramentalem Charakter. Statt dessen standen im Westen meist⁵⁹ jene drei anderen Aspekte im Vordergrund, die Thomas, Luther und das Tridentinum angeführt hatten und die in ähnlicher Weise auch schon im Horos von Nizäa zu finden sind, nämlich die Unterweisung, die Erinnerung und der Ansporn zur Frömmigkeit.⁶⁰

III. Die orthodoxe Ikontheologie des 20. Jahrhunderts

1. Pavel Florenskij

Der erste, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Ikonen wieder als herausragende religiöse Kunstwerke würdigte und ihre dogmatischen Grundlagen in kreativer Weise neu durchdachte, war *Fürst Evgenij Trubeckoj* (1863–1920)⁶¹, ein enger Freund des russischen Religionsphilosophen *Vladimir Solovjov* (1853–1900). Trubeckoj veröffentlichte 1915–1918 drei Aufsätze zur Ikontheologie, von denen die ersten beiden 1927 auch in deutscher Sprache erschienen.⁶² Trubeckoj's Überlegungen wurden kurz nach ihrem Erscheinen vertieft und zu einem ersten systematisch-theologischen Entwurf erweitert durch einen der bedeutendsten Vertreter der sophiologischen Theologie, *Pavel Florenskij* (1882–1937).⁶³ Florenskij wurde 1882 in Jevlach (Aser-

⁵⁸ Vgl. DH 1823–1825.

⁵⁹ Eine Ausnahme bilden die in der römisch-katholischen Kirche verehrten Gnadenbilder, bei denen es sich zumeist um Gebetserhörung oder Heilung bewirkende Marienbilder oder Marienskulpturen handelt, vgl. Gerhard Wolf, *Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome*, in: Maria Vassilaki (Hg.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2004, 23–49; Hans Georg Thümmel, *Die Ikone im Westen*, AHC 20. 1988, 356 u. 362–364; Stephan Beissel, *Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte*, Freiburg 1913, 87f.

⁶⁰ Vgl. zum Vorkommen dieser drei Gedanken im Horos von 787: „[...] ἡ τῆς εἰκονικῆς ἀναζωγραφῆσεως ἐκτύπωσις, ως τῆ ἱστορίᾳ τοῦ εὐαγγελικοῦ κηρύγματος συνάδουσα πρὸς πίστωσιν τῆς ἀληθινῆς καὶ οὐ κατὰ φαντασίαν τοῦ θεοῦ λόγου ἐνανθρωπήσεως καὶ εἰς ὁμοίαν λυσιτέλειαν ἡμῖν χρησιμεύουσα· τὰ γὰρ ἀλλήλων δηλωτικὰ ἀναμφιβόλως καὶ τὰς ἀλλήλων ἔχουσιν ἐμφάσεις. [...] ὅσα γὰρ συνεχῶς διὰ εἰκονικῆς ἀνατυπώσεως ὁρῶνται, τοσοῦτον καὶ οἱ ταύτας θεῶμενοι διανίστανται πρὸς τὴν πρωτοτύπον μνήμην τε καὶ ἐπιπόθησιν [...]“ (CChr.COD 1, 313, 150–314, 158; 315, 180–184).

⁶¹ Vgl. zu ihm RGG⁴, 8, 639; BBKL 17, 1388f.; Helmut Dahm, *Grundzüge russischen Denkens. Persönlichkeiten und Zeugnisse des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1979, 215–222.

⁶² Evgenij N. Trubeckoj, *Tri očerka o ruskoj ikone: Umozrenie v kraskach. Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi*. Rossija v ee ikone, Paris 1965; deutsche Übersetzung: Eugen N. Trubetzkoy, *Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei*, hg. v. Nicolaus v. Arseniew. Paderborn 1927.

⁶³ Vgl. zu ihm BBKL 17, 385–395; RGG⁴, 3, 163; Fairy v. Lilienfeld, *Russische Religionsphilosophen zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: dies., *Sophia – Die Weisheit Gottes. Gesammelte Aufsätze 1983–1995*, hg. v. Karl Christian Felmy u. a., Erlangen 1997, 175–191, hier 180–183; dies., *Priester*

bajdschan) geboren, studierte in Moskau Mathematik, Physik und an der Geistlichen Akademie in Sergiev Posad Theologie, wo er 1911 die Priesterweihe empfing und dann seit 1914 eine Professur für Philosophie innehatte. 1918–20 war er Mitglied einer Regierungskommission zur Bewahrung der Kunstdenkmäler des Dreifaltigkeitsklosters, 1921–24 – als Priester – Forschungsmitarbeiter der von Leo Trotzki (1879–1940) geleiteten sowjetischen Elektrifizierungsbehörde und gleichzeitig Professor an der Staatlichen Hochschule für angewandte Kunst. Von 1925 bis zu seiner Verhaftung im Jahre 1933 war er Leiter der Abteilung für Materialkunde am Staatlichen Forschungsinstitut für Elektrotechnik. Nach seiner Verurteilung als Konterrevolutionär wurde er zunächst ins Amurgebiet und dann auf die Solovki-Inseln deportiert, wo er bis kurz vor seiner Erschießung im Dezember 1937 mit naturwissenschaftlichen Forschungen beschäftigt war. Florenskij war zweifellos ein Universalgelehrter ersten Ranges.

Seine wichtigsten Beiträge zur Theologie der Ikone waren der 1919 verfasste Aufsatz *Die umgekehrte Perspektive* sowie die drei Jahre später erschienene Abhandlung *Die Ikonostase*.⁶⁴ Die Ikonostase stellt für Florenskij „die Grenze zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt“ dar.⁶⁵ Die Ikone ist ein „Fenster“ zum Licht der unsichtbaren Welt (70), ein „Fenster in die Ewigkeit“ (81), „eine himmlische Vision“ und „ein Bild der zukünftigen Zeit“ (128). Ziel der Ikonenmalerei ist es, „das konkrete metaphysische Wesen der Welt auszudrücken“, und ihr Gegenstand ist nicht die empirisch-irdische Welt, sondern „die Gottgeschaffene Welt in ihrer überweltlichen Schönheit“ (124f.). Die auf den Ikonen dargestellten Menschen sind demzufolge nicht einfach natürliche Menschen, sondern „Ideen, lebendige Ideen der unsichtbaren Welt“ (67). Scharf unterschieden wird von Florenskij die symbolische Darstellungsweise geistiger Visionen (68), welche in der russischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt gefunden habe, von einer bloß allegorischen Darstellungsweise, welche Ende des 16. Jahrhunderts in die russische Ikonenmalerei eingedrungen sei und zu „einer ontologischen Banalisierung und Schwerfälligkeit“ geführt habe (95). Ebenfalls abgelehnt wird von ihm jener sinnliche „Naturalismus“ (131f.), der sich seit dem Barock allmählich in der russischen Ikonenmalerei durchgesetzt hatte. Von Florenskij nicht geklärt wird hingegen, wie sich diese Betonung des Symbolischen auf Kosten einer sogenannten „natürlichen“ Darstellung zu dem vorhin erwähnten can. 82 des Concilium Quinisextum verhält, der ausdrücklich die symbolische Darstellungsweise zugunsten einer Darstellung der menschlichen Gestalt Christi verwirft.

Durch das Fenster der Ikone bete der Mensch „von Angesicht zu Angesicht“ und steige geistig vom Bild zum Urbild hinauf (76f.). Durch die Ikone kommuniziere er mit „der Energie einer Wesenheit und über die Energie mit der Wesenheit selbst“, ja die Ikone vermittele die „Gnade Gottes“ (77). Diese „ontologische Verbindung zu den

Pavel Florenskij (1882–1937). Russisches Universalgenie, Märtyrer der orthodoxen Kirche, in: dies., *Sophia*, 436–455.

⁶⁴ Obratnaja perspektiva, in: *Trudy po znakovym sistemam* 3. 1967, 381–416; *Ikonostas*, in: *Bogoslovskie trudy* 9. 1972, 83–148.

⁶⁵ Pavel Florenskij, *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland*, hg. v. Ulrich Werner, Stuttgart 1988, 37 u. 68. Die im Text folgenden Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

Urbildern“ (78) ist für Florenskij das Entscheidende an den Ikonen. Damit zieht er eine Linie weiter aus, die wir bereits bei Johannes von Damaskus kennengelernt haben. Über diesen hinausgehend, erkennt er der Ikone regelrecht einen Offenbarungscharakter zu. Er schreibt: „Von allen philosophischen Beweisen der Existenz Gottes klingt gerade der am überzeugendsten, der in den Lehrbüchern nicht einmal erwähnt wird; er lässt sich als Schlußfolgerung etwa so konstruieren: ‚Es gibt die Dreifaltigkeitsikone Rublëvs, folglich gibt es Gott.‘“ (75) Prinzipiell jedoch „bergen *alle* Ikonen in sich die Möglichkeit dieser geistigen Offenbarung“ (80), ebenso wie prinzipiell „auch alle Ikonen wundertätig sind“ (81).

Dabei unterscheidet Florenskij zwischen solchen Ikonen, die man als „*ersterschienene* oder *urbildliche*“ bezeichnen kann, und ihren Kopien, deren geistiger Inhalt aber prinzipiell genau derselbe ist (81). Kopien und Wiederholungen von Ikonen sind also sinnvoll und legitim, sofern es sich freilich nicht um sklavische oder rein mechanische Kopien handelt (82). Grundlage jeder Ikone, auch wenn sie nach einem Vorbild gemalt wird, ist und bleibt nämlich die Vision des Ikonenmalers (83). Insofern können „im eigentlichen und genauen Wortsinn nur *Heilige* Ikonenmaler sein“ (97).

Im Unterschied zu den Beschlüssen von 787 ist für Florenskij das religiöse Kultbild mit einer ganz bestimmten Maltechnik und der Verwendung bestimmter Materialien verbunden. „Schon in den Verfahren der Ikonenmalerei, in ihrer Technik, in den verwendeten Stoffen, in der Machart der Ikone kommt die Metaphysik zum Ausdruck, die der Ikone Leben und Existenz gibt“ (108).⁶⁶ Im Gegensatz zur Temperamalerei wird von Florenskij die westliche Ölmalerei als „irdisch“ und „fleischlich“ verworfen. Die „Renaissance-Kultur“, welche diese Malweise hervorgebracht habe, gleicht für ihn einer schweren Krankheit, welche die westliche Kirche durchgemacht habe (110f.).⁶⁷

Die Einführung der linearen Perspektive ist für ihn ein weiterer Ausdruck dieses abendländischen Sündenfalls. Durch sie sei „die ontologische Geistigkeit der Dinge [...] durch ihre phänomenologische Sinnlichkeit ersetzt“ worden (115). Das Ziel der linearen Perspektive sei die „Täuschung“ des Betrachters bzw. die Erzielung einer „illusionistischen“ Wirkung wie bei einer Theaterdekoration, während die umgekehrte Perspektive der Ikone, bei der der Betrachter gewissermaßen in den Ikonenraum einbezogen wird, die „Wahrheit des Lebens“ zum Ausdruck bringen wolle.⁶⁸ Da Florenskij generell in der Befolgung der Regeln der Perspektive das Ende aller echten Kunst sieht⁶⁹, wird die Renaissancemalerei auch als der große Sündenfall der

⁶⁶ So mutmaßte Florenskij, Ikonostase (wie Anm. 65), etwa, dass auch für das ägyptische Mumienportrait, dem „Urahn der Ikonenmalerei“, als Bindemittel Ei, „das Ursymbol der Auferstehung und des Lebens“ verwendet worden sei (177f.). Tatsächlich handelte es sich hierbei jedoch um enkaustische Malerei.

⁶⁷ Laut Florenskij, Ikonostase (wie Anm. 65), war jedoch die zweite Hälfte des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts (!) „die Zeit, die das innere Wesen der Renaissance-Kultur am deutlichsten zum Ausdruck brachte“ (111). Im übrigen aber bezeichnet er die Ikonenmalerei als „so alt wie die Menschheit“ (159).

⁶⁸ Florenski, Perspektive (wie Anm. 35), 27–32.

⁶⁹ Florenski, Perspektive (wie Anm. 35), 33.

Kunstgeschichte überhaupt interpretiert, als Ausdruck „eines essentiell antikünstlerischen, essentiell die Kunst, und besonders die bildende Kunst ausschließenden Weltverständnisses“. ⁷⁰ Florenskij möchte im übrigen Entwicklungslinien von diesem ästhetischen Sündenfall der westlichen Renaissance zur europäischen Aufklärung und zu Kant ziehen, welche im Sinne einer angeblichen „Rückkehr zur Natürlichkeit“ den Menschen im „Geiste des Nihilismus“ umerziehen wollten und die „räuberisch-mechanische Kultur“ hervorgebracht hätten. ⁷¹

2. Sergej Bulgakov

Ebenfalls der sophiologischen Tradition zuzurechnen ist ein weiterer wichtiger Vertreter der Ikonentheologie des 20. Jahrhunderts, der Russe Sergej Bulgakov (1871–1944). ⁷² Bulgakov wurde 1871 in Südrussland als Sohn eines Priesters geboren und studierte von 1890 bis 1894 in Moskau Volkswirtschaft. Als Anhänger eines gemäßigten Marxismus setzte er seine Studien in Deutschland, Frankreich und England fort, promovierte und wurde 1901 Professor für Politische Ökonomie in Kiew. Inzwischen zum religiösen Sozialisten gewandelt, wechselte er 1906 nach Moskau, habilitierte sich dort 1912 und wurde 1917 Professor für Volkswirtschaft an der Moskauer Universität. Unter dem Einfluss seines Freundes Pavel Florenskij wandte er sich Solovjovs Religionsphilosophie zu, verfasste seit 1912 auch eigene religionsphilosophische Schriften. Am Landeskonzil der Russischen Orthodoxen Kirche von 1917/18 nahm er als Delegierter aus dem Laienstand teil, wurde jedoch schon 1918 zum Priester geweiht. Zunächst nach Simferopol ausgewichen, verlor er 1921 endgültig die Lehrerlaubnis und wurde 1923 aus der Sowjetunion ausgewiesen. Seit 1925 lebte er in Paris, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1944 Dekan des neugegründeten Orthodoxen Theologischen Instituts „St. Serge“ war und eine Professur für Dogmatik innehatte. Die für die Theologie Bulgakovs zentrale Sophialehre wurde jedoch am 24. 8. 1935 durch ein Moskauer Patriarchaldekret als eine der Orthodoxen Kirche fremde Lehre verurteilt, eine Auffassung, der sich im Oktober desselben Jahres auch die Synode der Russischen Auslandskirche anschloss. Zu unserem Thema hat Bulgakov zunächst 1931 in russischer Sprache Aufsätze über „Die Ikone und die Ikonenverehrung“ veröffentlicht und der Ikone dann auch ein Kapitel in seinem im folgenden Jahr auf französisch erschienenen Buch „L'Orthodoxie“ gewidmet. ⁷³

Überraschenderweise geht Bulgakov nun davon aus, dass 787 kein Dogma über die Bilderverehrung, sondern nur ein entsprechender disziplinarischer Kanon be-

⁷⁰ Florenski, *Perspektive* (wie Anm. 35), 51. Zu einer Kritik dieser Auffassung vgl. Konrad Onasch, *Recht und Grenzen einer Ikonensemiotik*, in: *ThLZ* 111. 1986, 240–258, hier 249.

⁷¹ Florenski, *Perspektive* (wie Anm. 35), 38–41. Demnach sei das Natürliche die umgekehrte Perspektive, wie sie etwa in Kinderzeichnungen und in den Bildern des Mittelalters zu finden sei (42).

⁷² Vgl. zu ihm *BBKL* 1, 807–809; *RGG*⁴ 1, 1853; v. Lilienfeld, *Religionsphilosophen* (wie Anm. 63), 183f.

⁷³ Sergej Bulgakov, *Ikona i ikonopočitanie. Dogmatičeskij očerk*, Paris 1931; ders., *L'Orthodoxie*, Paris 1932.

geschlossen worden sei.⁷⁴ Die theologische Begründung der Bilder und ihrer Verehrung durch das Konzil und durch die damalige Theologie betrachtet er als „völlig unzureichend“ (19). Seine Kritik bezieht sich hierbei sowohl auf die ausschließliche Begründung der Ikone mit der Inkarnation und die daraus resultierende prinzipielle Nichtdarstellbarkeit der nichtinkarnierten Gottheit als auch darauf, dass in Nizäa lediglich eine commemorative, moralische und didaktische Funktion der Ikonen behauptet wurde (19–21). Bei den Bildervereidigern des 8. und 9. Jahrhunderts sieht Bulgakov aufgrund der behaupteten Nichtdarstellbarkeit der göttlichen Natur Christi einen „Anthropomorphismus“ und eine Trennungskristologie, die er letztlich für weniger überzeugend hält als die in sich konsequentere Lehre der Ikonoklasten (22–25). Denn auch die Bilderverehrer „trennten hinsichtlich des *Bildes* die Naturen und beschränkten dadurch sogar die Kraft des Bildes, um es wenigstens irgendwie zu bewahren und es nicht gänzlich zu verwerfen“ (61).

Ein generelles Festhalten an der apophatischen Theologie in Bezug auf die Gottheit führt seiner Meinung nach automatisch zu einer „Anbetung des Fleisches“ und damit zu jenem Götzendienst, der vom Alten Testament untersagt worden sei (40). Er schreibt: „Man muss anerkennen, dass wir bei den Verteidigern der Ikonenverehrung [...] nur ein naturalistisches Verständnis der Kunst finden, wodurch schon im voraus der Weg zum Verständnis des Wesens der Ikone und folglich auch zu ihrer kohärenten Verteidigung versperrt ist [...] Gemäß der naturalistischen Logik, müsste man, dem Hl. Theodor folgend, schließen, dass die beste Ikone von Christus eine Photographie gewesen wäre [...]“ In diesem Zusammenhang fällt schließlich auch die Bemerkung, dass selbst wenn das Turiner Grabtuch echt wäre, dieses naturalistische Bild Christi bestimmt keine Ikone wäre (114).⁷⁵

Bulgakov begründet nun seinerseits die Möglichkeit der Darstellbarkeit Gottes und des Göttlichen *sophiologisch*, das heißt mit der „göttlichen Weisheit“, welche selbst zugleich „göttlich“ und auch „außergöttlich“ sei. Einerseits sei sie „die göttliche Welt vor ihrer Schöpfung“ oder das „ewige Urbild“, andererseits aber das Prinzip alles kreatürlichen Seins (31–34). Diese Verbindung von ungeschaffener und geschaffener Sophia findet in der Verbindung der göttlichen und menschlichen Natur Christi lediglich ihren „speziellen Ausdruck“, doch geht sie als „generelle Idee“ der Inkarnation voraus (35). „Das Fundament der Ikonenverehrung ist das Bild Gottes, das in der Schöpfung offenbart worden ist, in der Welt und im Menschen, und das in Christus wiederhergestellt worden ist“ (87).⁷⁶ Prinzipiell ist Gott jedoch auch „schon vor der Inkarnation des Sohnes“ darstellbar, weil er in sich die göttliche Weisheit berge, welche die „göttliche Menschheit“ sei, und weil umgekehrt der geschaffene

⁷⁴ Serge Boulgakov, *L'Icone et sa vénération. Aperçu dogmatique*, Paris 1996, 8 (vgl. 28). Die im Text folgenden Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese französische Übersetzung.

⁷⁵ Auch hinsichtlich der Bilder der Heiligen wird ein solcher Naturalismus verworfen: „L'icône d'un saint n'est pas une photographie ni une représentation naturaliste, visant une ressemblance externe et momentanée [...] L'icône présente la face glorifiée, pneumatophore, non tel qu'il a été sur la terre, mais dans son illumination céleste [...]“ (Boulgakov, *L'Icone* [wie Anm. 74], 95).

⁷⁶ Vgl. zu diesem Punkt auch Sergej Bulgakov, *Die Orthodoxie. Die Lehre der orthodoxen Kirche*, hg. u. übers. v. Thomas Bremer, Trier 1996, 212, wonach die Darstellung Gottes deshalb möglich sei, weil der Mensch „gemäß seiner Erschaffung das Abbild Gottes (Gen 1,26) in sich hat, auch wenn es durch die Ursünde verdunkelt ist.“

Mensch „die lebendige Ikone der Gottheit“ (54f.) und ein „ζῶον εἰκονικόν“ sei (107). Die Wiederherstellung des Ebenbildes durch Christus und nicht die Lehre der Bilderverehrer sei „die konkrete Bedeutung der Inkarnation für das Dogma der Ikonenverehrung“ (58). Hier zeigt sich jene zweite, schon bei Johannes von Damaskus zu beobachtende Linie einer schöpfungstheologischen Begründung des Bildes, wobei bei Bulgakov die Gottesebenbildlichkeit des Menschen nur ein Teilaspekt des sophianischen Charakters der Schöpfung insgesamt ist.

Ikongraphisch bedeutet dieser Ansatz, dass für Bulgakov auch die Trinität, das heißt auch die Hypostasen des Vaters und des Heiligen Geistes, prinzipiell darstellbar sind. Der Vater könne aber nur zusammen mit dem Sohn oder im Rahmen der Trinität abgebildet werden. Bei einem Bild hingegen, auf dem allein der „Alte der Tage“ bzw. der „Herr Zebaoth“ zu sehen ist, handelt es sich laut Bulgakov „um ein anthropomorphes Bild des einen, persönlichen und dreihypostatischen Gottes [...] Eine solche Darstellung von Gott dem Schöpfer unter menschlicher Gestalt [...] zeigt deutlich, dass das Bild Gottes dem Menschen bei seiner Schöpfung eingepägt worden ist“ (89). Die anthropomorphe Darstellung der Engel erklärt Bulgakov ebenfalls mit ihrer Gottesebenbildlichkeit (92). Selbstverständlich sind für ihn durchaus auch Christusdarstellungen möglich, die keinen Anhalt in den Erzählungen der Evangelien haben (78). Hervorzuheben ist ferner, dass er in der Ikone der Gottesmutter ohne Kind „ein menschliches Bild des Heiligen Geistes“ erblickt (97).

In Übereinstimmung mit Florenskij ist auch Bulgakov der Meinung, dass die Ikonen Bilder der Seinsideen seien, ideale Wiedergaben des Seins (42). Die Ikonenmalerei sei „ein besonderer Zweig der symbolischen Kunst“ und eine „Vision Gottes“; sie sei „jedem Naturalismus und sogar einfach dem natürlichen Realismus fremd, der in der westlichen Kunst der Renaissance vorherrschend wurde.“⁷⁷ Dieser Naturalismus sei eine „Täuschung“ und „eine Verdunkelung der ursprünglichen Schau des Seins“ (44), während die Ikone Offenbarungscharakter habe (41 u. 82) und das ewige Urbild in Erscheinung treten lasse (49). Im Unterschied zu den Beschlüssen von 787, aber ähnlich wie Florenskij, unterscheidet Bulgakov die Ikone selbst als „Ort der gnadenhaften Anwesenheit“ des Dargestellten von anderen kirchlichen Bildern, wie z. B. von Fresken, welche „eigentlich nicht die Bedeutung einer Ikone“, sondern lediglich „erinnernde Bedeutung“ hätten. Er sieht diese Differenz in der sakramentalen Ikonenweihe begründet, einer Praxis, die freilich erst im späten Mittelalter als kirchliche Ergänzung zur bloßen Beschriftung der Ikone eingeführt worden ist.⁷⁸

3. Leonid Uspenskij

In deutlichem Kontrast zu Florenskij und Bulgakov hat ein weiterer Russe, Leonid Uspenskij (1902–1987), seine Ikonentheologie formuliert. Uspenskij wurde 1902 in der Region Voronež geboren, wandelte sich unter dem Eindruck der Revolution zum Atheisten und trat 1918 in die Rote Armee ein. 1926 kam er nach Frankreich und

⁷⁷ Bulgakov, *Orthodoxie* (wie Anm. 76), 216f.

⁷⁸ Bulgakov, *Orthodoxie* (wie Anm. 76), 212f.; vgl. ders., *L'Îcône* (wie Anm. 74), 78f., 82 u. 103.

nahm kurz darauf Unterricht an der neugegründeten russischen Kunstakademie in Paris, wandte sich dann aber ausschließlich der Ikonenmalerei zu. Er wurde Mitglied in der stauropegialen Bruderschaft des Hl. Photios, zu der unter anderem auch der bedeutende Exiltheologe Vladimir Losskij (1903–1958) gehörte, und hatte Anteil an der neopatristischen Erneuerungsbewegung der orthodoxen Theologie. An dem 1944 gegründeten Institut „St. Denis“ unterrichtete er Ikonenmalerei, seit 1954 auch Ikonentheologie. 1948 veröffentlichte er eine erste Untersuchung zur Ikonenmalerei „L'Îcône, vision du monde spirituel“, gefolgt von dem 1952 zusammen mit Losskij⁷⁹ veröffentlichten Buch „Vom Sinn der Ikonen“ sowie seinem Hauptwerk „Essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe“, welches 1960 in erster und 1980 in stark erweiterter zweiter Auflage erschien.⁸⁰ Uspenskij starb 1987 in Paris.

Als Anhänger der neopatristischen Schule hält Uspenskij an der Aussage der Väter des 8. und 9. Jahrhunderts fest, dass die Ikonenverehrung „aus dem grundlegenden Dogma der Kirche folgt, nämlich aus ihrem Bekenntnis des Mensch gewordenen Gottes“ (9).⁸¹ Eine symbolische Darstellungsweise, wie sie sich etwa in der Darstellung Christi als „Engel des Großen Rates“ (Jes 9,6 LXX) oder als Krieger findet, wird von Uspenskij unter Berufung auf can. 82 des Concilium Quinisextum abgelehnt (217f.). Entsprechend ergreift Uspenskij, ebenso wie zuvor schon sein Landsmann, der bis 1949 am St. Serge-Institut in Paris lehrende Patristiker Georgij Florovskij (1893–1973)⁸², Partei für den Djak Viskovatij und gegen die Entscheidungen der Moskauer Synode von 1553/4 (276–291). Die damals gebilligten neuen symbolischen Ikonen, wie das Glaubensbekenntnis oder die Ruhe Gottes am siebten Tag mit der Darstellung des „Herrn Zebaoth“, sind für Uspenskij ein Resultat „des Verfalls des kirchlichen Bewusstseins“ (280) und zeugen von einem „wachsenden westlichen Einfluss“ in der russischen Kunst (291).⁸³ Dass der Moskauer Metropolit Makarij, der diese angeblich westlichen Darstellungen als orthodox gebilligt hatte, 1988 von seiner Kirche heiliggesprochen wurde, dürfte nicht in Uspenskij's Sinn

⁷⁹ Vgl. auch Losskij's eigene Überlegungen zur Ikone: Vladimir Lossky, *In the Image and Likeness of God*, hg. v. John H. Erickson/Thomas E. Bird, New York 1974, 125–139.

⁸⁰ Léonide Ouspensky, *L'Îcône, vision du monde spirituel. Quelques mots sur son sens dogmatique*, Paris 1948; Leonid Ouspensky, *Sinn und Sprache der Ikonen*, in ders./Wladimir Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern–Olten 1952, 25–56; ders., *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1960; ders., *La théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1980. Die im Text folgenden Seitenangaben beziehen sich auf dieses letzte Werk von 1980.

⁸¹ Vgl. Ouspensky, *Sinn* (wie Anm. 80), 26.

⁸² Vgl. Georges Florovsky, *Ways of Russian Theology*, Bd.I, Belmont (MA) 1979, 29: „Viskovatiji was offended by the new icons painted by Novgorod and Pskov iconographers [...] It is easy to determine the importance of this new departure or movement in iconography: it constituted a break with hieratic realism and its replacement by decorative symbolism or, more accurately, allegory. The break found formal expression in the influx of new themes and new 'theological-didactic' compositions [...] The decisive dominance of 'symbolism' signified the decline of iconography.“ Die russische Originalausgabe von Florovskij's Werk war 1937 in Paris erschienen (*Puti russkago bogoslovija*).

⁸³ Vgl. dazu auch Florovsky, *Ways* (wie Anm. 82), 30: „Viskovatiji did not defend the past, he defended 'truth', that is, iconographic realism. His quarrel with Metropolitan Makarii was a clash of two religious and esthetic orientations: traditional hieratic realism as opposed to a symbolism nourished by a heightened religious imagination. It was also an encounter between a strengthened western influence and Byzantine tradition. Paradoxically, this 'westernism' achieved victory under the guise of 'antiquity' and 'compilation'“; vgl. Ouspensky, *Sinn* (wie Anm. 80), 49.

gewesen sein.⁸⁴ Selbstverständlich lehnt Uspenskij auch sämtliche neutestamentliche Trinitätsdarstellungen als einen offenen Widerspruch zur Lehre der Kirche ab, da nach seiner Auffassung jene prophetischen Visionen des Alten Testaments, die auf diesen Ikonen als typologische Darstellungen für Gottvater verwendet wurden, in Wahrheit nichts anderes als Präfigurationen der Inkarnation des Sohns seien (350). Dass sich solche Trinitätsdarstellungen bis zum 20. Jahrhundert in den entsprechenden Malerhandbüchern erhalten haben, ist ihm bekannt, doch das bereits von Makarij benutzte und von Bulgakov erneuerte Argument des in der Kirche verbreiteten Gebrauchs solcher Darstellungen lässt Uspenskij nicht gelten (348f.). Erst recht aber wird Bulgakovs sophiologische Begründung der Ikone und ihre diversen ikonographischen Konsequenzen als häretisch zurückgewiesen (363–370).

In Übereinstimmung mit Florenskij und Bulgakov ist jedoch auch Uspenskij der Auffassung, dass auf der Ikone „nicht das verwesliche, zur Zersetzung bestimmte Fleisch, sondern das verklärte Fleisch, erleuchtet durch die Gnade, das Fleisch des künftigen Äons“ abgebildet wird. Weil die Ikone „den vergöttlichten Zustand ihres Prototyps“ wiedergibt und seinen Namen trägt, ist „in ihr auch die dem Prototyp eigene Gnade gegenwärtig“, das heißt, „die Ikone partizipiert sozusagen an der Heiligkeit ihres Prototyps, und durch die Ikone partizipieren wir unsererseits an dieser Heiligkeit in unserem Gebet“ (144). Der Begriff der „Idealisierung“ oder die Vorstellung, dass die Ikone „eine gewisse erhabene Idee wiedergebe“, wird von Uspenskij im Unterschied zu Florenskij und Bulgakov freilich rundweg abgelehnt. Auch das Visionäre der Ikonenmalerei findet sich bei Uspenskij nicht, statt dessen schärft er die Treue gegenüber dem kirchlichen Kanon ein.⁸⁵ Andererseits übernimmt er von Florenskij wieder den Begriff der umgekehrten Perspektive und sieht in ihr ein wichtiges Charakteristikum der Ikone.⁸⁶

In reichlich unhistorischer Weise betrachtet er jedoch die Ikone und ihre Verehrung als von Christus selbst gestiftet und verweist hierfür auf das seit dem 6. Jahrhundert in Edessa bezeugte Mandylion, das Christus Abgar zugesandt haben soll, sowie auf das von Lukas gemalte Bild der Gottesmutter, eine Tradition, deren ältestes schriftliches Zeugnis erst aus dem 6. Jahrhundert stammt (27–40). „Das Bild“, so Uspenskij, „ist also der Natur des Christentums selbst eigen; denn dieses ist nicht allein die Offenbarung des Wortes Gottes, sondern auch des durch den Gottmenschen manifestierten Bildes Gottes [...] Das ist kein Bruch und noch weniger ein Widerspruch zum Alten Testament, wie dies die Protestanten verstehen, sondern im Gegenteil seine direkte Erfüllung. Denn die Existenz des Bildes im Neuen Testament wird impliziert durch sein Verbot im Alten“ (17).

⁸⁴ Vladimir Ivanov, Die pneumatologische Dimension der Ikonenverehrung, in: US 58. 2003, 139–151, hier 148, sieht hingegen in dieser Heiligsprechung die Bestätigung der „Rechtmäßigkeit seiner Ikonentheologie“.

⁸⁵ Ouspensky, Sinn (wie Anm. 80), 43 u. 45.

⁸⁶ Ouspensky, Sinn (wie Anm. 80), 42.

4. *Christos Yannaras*

Mit Christos Yannaras verlassen wir nunmehr das Feld der ästhetisch-theologischen Argumentation und begeben uns auf das Terrain der Sprachphilosophie und der Hermeneutik. Der seit 2003 emeritierte Athener Professor für Philosophie hat in seinem 1976 auf griechisch veröffentlichten Hauptwerk „Person und Eros“⁸⁷ auch der Ikone ein Kapitel gewidmet, das den Untertitel trägt „Semantik‘ der nicht konventionellen Aussage“ (166). Sein Buch stellt einen Versuch dar, ausgehend von der Metaphysik-Kritik Martin Heideggers (1889–1976), auf patristischer Basis die *Person* als eine ontologische Grundkategorie zu erweisen, die nur in *erotischer*, sich selbst transzendierender *Beziehung* zum Anderen – Gott und Mensch – existiert. Yannaras versteht die Ikone als eine „Erkenntnis-kategorie“ (187), wobei für ihn Erkenntnis nicht ein begrifflich-objektivierendes Erfassen des Wesens einer Sache oder einer Person ist (167f.), sondern „das Erfahren der Erscheinung in der *Beziehung* der Person mit den gegen-ständlichen Seienden“ (169) oder kurz und einfach „personale Beziehung“ (172). Erkenntnis ist das Ereignis der dynamischen Überwindung der ontischen Individualität in der „liebenden Hingabe“ an den Anderen und insofern ist sie auch „eine *ethische* Leistung“ (171). Dieses Erkennen des personalen Logos des Anderen und die Begegnung mit ihm in einer personalen Beziehung kann sich mittels der Sprache vollziehen, sofern diese nicht zu einer Ansammlung konventioneller Begriffe und Wörter entleert wird, die der Befriedigung der individuellen Ansprüche dient (174–177).

Ist die Sprache also in sich ambivalent, so liegt das Besondere der Erkenntnis-kategorie der Ikone nach Yannaras darin, dass sie insofern immer eindeutig und wahr ist, als sie ihren „Erkenntnischarakter im Ereignis dynamischer Beziehung [bewahrt]“ (177). Die „Sprache der Ikonen“ ist für Yannaras „die Sprache der Schönheit der Kundgebung der Person“ (184). Die Ikone ist ein „Mittel zum Ausdruck der Wahrheit der Personen und Dinge“, „sie offenbart eine personhafte Energie, welche zu Gemeinschaft ruft“ (177). Die Verwendung des Energie-Begriffes zur Beschreibung der gnadenhaften Bedeutung der Ikone weist auf die Bedeutung des Palamismus für Yannaras’ Denken hin.

Was die Ikone nun davor bewahrt, dasselbe Schicksal wie die Sprache zu erleiden und zur konventionellen Aussage zu werden und die Erkenntnis zur bloßen Übereinstimmung des Erkannten mit dem Dargestellten zu entleeren, ist die in ihr stets vorliegende Verknüpfung von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit. So ist nämlich in „jeder Ikone [...] die bildliche Darstellung dem abgebildeten Gegenstand ähnlich, aber zugleich dem Wesen nach unähnlich“ (185). Die Wahrheit der Sprache der Ikonen liegt also in ihrer antinomischen Verbindung von These und Antithese. Diese Art von antinomischer Erkenntnis ist dem Göttlichen allein angemessen. Insofern – und in diesem Punkt sind sich die neopatristische, die sophiologische und Yannaras’ semantisch-personalistische Ikontheologie einig – geht es der Ikonographie nicht um die naturalistische oder gar photographische Wiedergabe des Urbildes, sondern

⁸⁷ Christos Yannaras, *Τὸ πρόσωπο καὶ ὁ ἔρωσ*, Athen 1976. Die deutsche Übersetzung trägt den Titel: *Person und Eros. Eine Gegenüberstellung der Ontologie der griechischen Kirchenväter und der Existenzphilosophie des Westens*, Göttingen 1982. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

vielmehr darum, „das sinnlich faßbar Seiende der natürlichen Individualität zu überwinden“, aber, so fügt Yannaras hinzu, auch nicht um ein bloßes Ausweichen in die „Idee“ oder „Allegorie“ (186). Mit dieser Position steht Yannaras sicherlich der neopatristischen Ikontheologie näher als ihrem sophiologischen Pendant.

Die Ikone macht nach Yannaras „die Überwindung der ontischen Individualität und die Wiederherstellung der Person in ihrer existenzialen Ganzheit“ anschaulich (186). Die Darstellung des Urbildes „ist ‚Zeichen‘ oder *Ruf* zur dynamischen Hin-führung auf eine umfassende und nicht nur intellektuelle Erkenntnis (Schau) der Wahrheit, gleichzeitig aber ist sie auch ein heimliches Rätsel, das die Wahrheit verbirgt [...] Anders ausgedrückt: die Rätselhaftigkeit der Ikonen dient objektiv als Verbergung, *subjektiv* aber als Offenbarung der Wahrheit. So stellt sie nicht nur eine tiefe Ehrfurcht vor der Wahrheit dar, die vor der Verfälschung durch Objektivierung zu bewahren ist, sondern schützt auch den Menschen vor der Gefahr, die Wahrheit zu verfremden zur ‚noetischen Vorstellung‘“ (188). Für Yannaras ist die Ikone also der Idealfall der personal-erotischen Vermittlung von Wahrheit, die sich nicht in objektivierende dogmatische Termini fassen lässt, sondern dynamisch und ethisch angeeignet werden muss.

5. Zeitgenössische Stimmen

Ergänzend zu diesen vier Autoren sei noch kurz auf zwei zeitgenössische Stimmen hingewiesen, den russischen Theologen Vladimir Ivanov (geb. 1943) sowie den Metropoliten des Ökumenischen Patriarchats Athanasios Papas (geb. 1936). Erz-priester Vladimir Ivanov, der Kunstgeschichte und Theologie studiert hat und seit 1995 am Institut für Orthodoxe Theologie in München lehrt, hat in zahlreichen Publikationen⁸⁸ die sophiologische Ikonendeutung Bulgakovs mit der traditionellen christologischen Begründung der Ikone zu verknüpfen versucht. Wie Bulgakov sieht er in der patristischen Theologie ein „theologisches Defizit in der allgemeinen Begründung der Ikonenverehrung“, doch mahnt er zugleich auch „neue Perspektiven und Impulse für die Entwicklung der Ikonographie“ an, damit diese nicht allmählich

⁸⁸ Vladimir Ivanov, Grundsätze der orthodoxen Ikonenkunde, in: OstKSt 36. 1987, 105–122; ders., Die Allheilige Gottesmutter in der Ikonographie der orthodoxen Kirche, in: US 42. 1987, 243–246; ders., Das große Buch der russischen Ikonen, hg. v. Patriarchat von Moskau, Freiburg–Basel–Wien 1988; ders., Iconography and Icon, in: Gennadios Limouris (Hg.), Icons – Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour, Genf 1990, 149–158; ders., Vom Urbild zum späteren Kultbild. Die Moskauer Ikonographie des 16. Jahrhunderts in ihrem ekklesiologischen Kontext, in: Karl Christian Felmy (Hg.), Der Ökumenische Patriarch Jeremias II. von Konstantinopel und die Anfänge des Moskauer Patriarchates, Erlangen 1991, 331–338; ders., Ikonenverehrung als Schule geistlicher Erfahrung, in: ders., Rußland und das Christentum, Frankfurt a. M. 1995, 157–187; ders., Der Weg vom Bild zum Urbild im Lichte der orthodoxen Theologie, in: OFo 11. 1997, 41–50; ders., Die pneumatologische Dimension der Ikonenverehrung, in: US 58. 2003, 139–151; ders., Die Ikone: Sichtbarkeit des Unsichtbaren, in: Bernd Janowski (Hg.), Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel, Stuttgart 2003, 191–203; ders., Theologische Grundlagen der Christus-Ikonographie, in: Jörg Frey (Hg.), Metaphorik und Christologie, Berlin – New York 2003, 199–218.

ganz und gar durch „kitschähnliche Imitationen“ verdrängt und ersetzt würden.⁸⁹ In der Überzeugung, dass „eine rein christologische Begründung für die Ikonenverehrung bei weitem nicht ausreicht“, vor allem dann, wenn man einen „mimetischen Realismus“ oder „Naturalismus“ als der Ikone unangemessen ablehnt, bemüht er sich deshalb, die Wirklichkeit der Ikone pneumatologisch zu begründen (141 f.). Dass die „Ikone Christi nur unter Mitwirkung und Offenbarung des Heiligen Geistes denkbar ist“, leitet Ivanov aus der Aussage des Damaszeners ab, dass der Hl. Geist das Bild des Sohnes sei (143).⁹⁰ Auch die Tatsache, dass auf der Ikone der vergöttlichte, das heißt der von den „gnadenreichen Energien des Heiligen Geistes“ durchdrungene Mensch dargestellt werde, belege diese pneumatologische Dimension der Ikone (150). Die Trinitätsikone Andrej Rubljovs, aber auch die neutestamentlichen Dreifaltigkeitsdarstellungen sowie vor allem die sogenannten komplizierten ikonographischen Typen des 16. Jahrhunderts, welche sich in der Tat nur schwer christologisch begründen lassen, deren Sujets laut Ivanov aber „völlig orthodox“ sind,⁹¹ sind für ihn Ausdruck „einer neuen Pneumatophanie“ bzw. einer „geistliche[n] Offenbarung“ (144 f.). In der Ikone der Sophia, die in der byzantinischen Tradition als Christusdarstellung gedeutet wurde, in der russischen Tradition aber entweder als Personifikation der Weisheit, als Darstellung der Jungfrau Maria oder aber als Personifikation des Hl. Geistes verstanden wurde, wird diese pneumatologische Dimension der Ikone für Ivanov besonders anschaulich (146 f.). Letztlich haben wir es bei Ivanov also mit einer weitgehenden Übernahme der Bulgakovschen Ikonentheologie zu tun, freilich ohne dessen Kritik an der christologischen Begründung bei den Vätern zu wiederholen und unter weitgehender Ersetzung von dessen sophiologischer Spekulation durch eine Geistmystik.

Metropolit Athanasios Papas von Heliopolis und Theira, der an der Theologischen Hochschule von Chalki, in Athen sowie in München Theologie, Kunstgeschichte und Byzantinistik studiert hat und von 1965 bis 1971 Professor für christliche Archäologie und Kunst in Chalki war, hat sich in zahlreichen Publikationen mit den ikonographischen Folgen der neopatristischen Ikonentheologie beschäftigt. In ihrem künstlerischen Pendant, der im 20. Jahrhundert vorherrschenden neobyzantinischen Ikonenmalerei, erkennt er nämlich ein spirituelles Defizit und eine tiefe Krise der

⁸⁹ Ivanov, Dimension (wie Anm. 88), 139 f. Die im Text folgenden Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diesen Aufsatz. Ähnliche Gedanken finden sich auch in „Der Weg vom Bild zum Urbild im Lichte der orthodoxen Theologie“.

⁹⁰ Ivanov, Dimension (wie Anm. 88), 143; vgl. Johannes v. Damaskus, Or. de imag. III, 18 (PTS 17, 127, 19–31): „Ἐστὶ μὲν ὁ υἱὸς εἰκῶν τοῦ πατρὸς φυσικῆ, ἀπαράλλακτος, κατὰ πάντα ὁμοία τῷ πατρὶ πλην τῆς ἀγεννησίας καὶ τῆς πατρότητος:[...] Καὶ τὸ πνεῦμα δὲ τὸ ἅγιον εἰκῶν τοῦ υἱοῦ. οὐδεὶς γὰρ δύναται εἰπεῖν κύριον Ἰησοῦν, εἰ μὴ ἐν πνεύματι ἁγίῳ. Διὰ πνεύματος οὖν ἁγίου γινώσκομεν τὸν Χριστὸν υἱὸν τοῦ θεοῦ καὶ θεὸν καὶ ἐν τῷ υἱῷ καθορώμεν τὸν πατέρα. φύσει γὰρ νοῦ μὲν λόγος ἄγγελος, λόγου δὲ μηνυτικὸν τὸ πνεῦμα. Ὅμοια δὲ καὶ ἀπαράλλακτος ἐστὶν εἰκῶν τοῦ υἱοῦ τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον ἐν μόνῳ τῷ ἔκπορευτῷ τὸ διάφορον ἔχον:[...]“

⁹¹ Ivanov, Urbild (wie Anm. 88), 337. Merkwürdigerweise hat Ivanov zwischen diesem Aufsatz von 1991 und dem ebenfalls zitierten Beitrag von 2003, wonach diese Ikonen „in der Tiefe geistlicher Erfahrung“ verwurzelt seien (Dimension [wie Anm. 88]), 144, sich in einem weiteren Aufsatz 1995 gegen solche anthropomorphe Darstellungen des Vaters ausgesprochen, da diese „zur materialistischen Vergrößerung religiöser Vorstellungen“ beitragen würden (Ikonenverehrung [wie Anm. 88], 183).

orthodoxen Kunst. Das weit verbreitete Kopieren von Ikonen im neobyzantinischen Stil bezeichnet er als „unhistorisch und unorthodox“, ja als „antiorthodox“, „anti-ökumenisch“ und sogar als „fundamentalistisch“.⁹² Papas, der im Hinblick auf die in Griechenland seit 1930 per Gesetz vorgeschriebene neobyzantinische Ausschmückung neuer orthodoxer Kirchen⁹³ sogar von einem „Kunstfaschismus“ spricht⁹⁴, sieht die geistigen Wurzeln dieses Phänomens im Historismus des 19. Jahrhunderts.⁹⁵ Er beklagt eine weitgehende künstlerische Stagnation der zeitgenössischen Ikonenmalerei, sieht jedoch daneben auch eine kleine Gruppe „progressiver“ Maler, die sich in je unterschiedlicher Form von der neobyzantinischen Schule unterscheiden und in schöpferischer Weise die „byzantinische Tradition mit zeitgenössischem Geist verbinden“.⁹⁶ Scharf grenzt er sich von den Vertretern der neopatristischen bzw. neobyzantinischen Richtung ab, wie z. B. von Leonid Uspenskij oder den griechischen „Kontoglisten“, d. h. den Schülern des Wiederentdeckers der byzantinischen Ikonenmalerei in Griechenland, Photes Kontoglou (1895–1965),⁹⁷ bei dem Papas 1957/58 selbst studiert hatte. Papas widerspricht nachdrücklich der Behauptung, allein die neobyzantinische Ikonenmalerei sei dem orthodoxen Glauben gemäß, während alle anderen Ikonen „fremd“ und „westlich“ seien. Gerade weil die Ikone nicht nur das örtlich und zeitlich begrenzte religiöse Bild der Byzantiner sei, sondern ein Kennzeichen der Orthodoxie überhaupt, sei eine solche Festlegung auf einen bestimmten ikonographischen Stil völlig unangemessen.⁹⁸ Während die Vertreter der neopatristischen Ikonentheologie und Ikonenmalerei das Pathos der Distanz, die Betonung des Gegensatzes von Kirche und Welt und damit auch von kirchlicher und weltlicher Kunst pflegen und in der Ikone ein überweltliches, überzeitliches und universales Bild *sui generis* sehen⁹⁹, plädiert der Metropolit für eine Weiterentwicklung der Ikonenmalerei in Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst, aber auch unter Berücksichtigung der orthodoxen ikonographischen Tradition.

⁹² Papas, Die griechische Ikonenmalerei heute, in: OFo 19. 2005, 143–152, hier 144. Zum Stichwort „Fundamentalismus“ vgl. auch ders., *Περὶ τοῦ αισθητικῆς φονταμενταλισμοῦ γενικὰ καὶ τῆς νεοβυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης* ειδικότερα, in: Konstantin Nikolakopoulos u. a. (Hgg.), *Orthodoxe Theologie zwischen Ost und West* (FS Theodor Nikolaou), Frankfurt a. M. 2002, 467–480.

⁹³ Papas, Ikonenmalerei (wie Anm. 92), 150.

⁹⁴ Papas, Moderne griechische Ikonen, in: *EvTh* 67. 2007, 137–149, hier 141.

⁹⁵ Papas, Ikonenmalerei (wie Anm. 92), 145.

⁹⁶ Papas, Ikonen (wie Anm. 94), 140 (vgl. 142–149 [m. Abb.]); ders., Ikonenmalerei (wie Anm. 92), 150f. Als gelungenes Beispiel zeitgenössischen Kirchenbaus und zeitgenössischer kirchlicher Malerei erwähnt Athanasios Papas, Kontinuität und Erneuerung in der Ikonenmalerei, in: *US* 50. 1995, 197–203, hier 201, die St. Pauls-Kirche des Orthodoxen Zentrums in Chambésy. Für eine Beschreibung dieses Kirchenbaus vgl. Georgios Lavas, *Zeitgenössischer orthodoxer Kirchenbau und Tradition. Dargestellt am Beispiel der St. Pauls-Kirche von Chambésy*, in: *US* 39. 1984, 140–145.

⁹⁷ Vgl. Nikos Zias, *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Athen 1995; ders. (Hg.), *Reflections of Byzantium in the 20th Century*, Athen 1997.

⁹⁸ Papas, Kontinuität (wie Anm. 96), 199; vgl. ders., Ikonen (wie Anm. 94), 142.

⁹⁹ Vgl. hierzu Ouspensky, *Sinn* (wie Anm. 80), 31: „Die Kirche schafft eine vollkommen neue Gattung des Bildes, das ihrer Natur gemäß ist [...] Sie hat ein besonderes, vom Wesen der Welt unterscheidendes Wesen und dient der Welt eben dadurch, daß sie sich von ihr unterscheidet. Deshalb unterscheiden sich auch die Äußerungen, das Wort, das Bild, der Gesang und so weiter, durch welche sie dieses Amt verwirklicht, von den entsprechenden Äußerungen der Welt. Sie tragen

IV. Zusammenfassung und Ausblick

Ich breche hier diese „Tour d’horizon“ der orthodoxen Ikontheologie des 20. Jahrhunderts ab¹⁰⁰ und fasse die wichtigsten Übereinstimmungen und Unterschiede nochmals in vier Punkten zusammen:

1. In der orthodoxen Ikontheologie der Gegenwart lassen sich zwei Hauptrichtungen unterscheiden. Die eine, von mir als „neopatristische Schule“ bezeichnet, versucht, die Ikone im Anschluss an die Ikontheologie des 8. und 9. Jahrhunderts von der Christologie her zu verstehen; die andere, von mir als „sophiologische Schule“ bezeichnete Gruppe sieht die systematisch-theologische Basis der Ikone in der Gottesebenbildlichkeit des Menschen bzw. in der Sophianität der Schöpfung. Neben diesen beiden Hauptrichtungen gibt es noch eine Reihe anderer, teilweise, wie im Fall von Ivanov, vermittelnder, teilweise, wie im Fall von Yannaras, völlig eigenständiger Ansätze zur Deutung der Ikone.

2. Gemeinsam ist allen hier vorgestellten theologischen Ansätzen – wie auch schon den Bildertheologen des 8. und 9. Jahrhunderts – ein letztlich auf Voraussetzungen der neuplatonischen Philosophie beruhendes Verständnis des Verhältnisses von Urbild und Abbild, wonach Seinsteilhaber (μέθεξις) und Ikonizität eng miteinander verknüpft sind. Im Unterschied zur platonischen Philosophie ist im Neuplatonismus eben auch die Materie selbst und damit das von Menschen geschaffene Bild in diesen gestuften Prozess der Abbildung und der Teilhaber eingeschlossen und dadurch in der Lage, das Dargestellte symbolisch zu offenbaren und dessen Kraft in sich aufzu-

alle ein Siegel der Überweltlichkeit, das sie auch äußerlich von der Welt absondert [...] So läßt sich auch das orthodoxe kirchliche Bild, die Ikone, nicht als die Kunst dieses oder jenes Geschichtsabschnittes oder als Ausdruck der Eigenschaften des einen oder anderen Volkes erklären, sondern ausschließlich aus seinem Einklang mit seiner Bestimmung. Diese ist so universal wie die Orthodoxie selbst und wird durch das Wesen des Bildes und seine Rolle in der Kirche begründet.“

¹⁰⁰ Neben den genannten gibt es noch zahlreiche weitere zeitgenössische Theologen, die sich zur Ikontheologie geäußert haben, vgl. z. B. Michael Azkoul, Perichoresis: The Christology of the Icon, in: PBR 7. 1988, 67–85; Emanuel Banu, Die Ikone in der orthodoxen Christenheit – Symbol und Realität, in: GuL 55. 1982, 436–450; Boris Bobrinskoy, L’icône, sacrement du royaume, in: François Boespflug/Nicolas Lossky (Hgg.), Nicée II, 787–1987. Douze siècles d’images religieuses, Paris 1987, 367–374; Viktor Byčkov, 2000 Jahre Philosophie der Kunst im christlichen Osten. Alte Kirche, Byzanz, Rußland, Würzburg 2001; Theodor Nikolaou, Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskos, in: OstKSt 25. 1976, 138–165; ders., Die Entscheidungen des siebten Ökumenischen Konzils und die Stellung der orthodoxen Kirche zu den Bildern, in: OFo 1. 1987, 209–220; ders., Die Entscheidungen des VII. Ökumenischen Konzils in ihrer Bedeutung für den didaktischen Wert der Bilder, in: Hans-Joachim Schulz/Jakob Speigl (Hgg.), Bild und Symbol. Glaubensstiftende Impulse, Würzburg 1988, 64–73; ders., Ἡ σημασία τῆς εἰκόνας στον μυστήριο τῆς θείας οἰκονομίας, Thessaloniki 1992; ders., Die Ikontheologie als Ausdruck einer konsequenten Christologie bei Theodoros Studites, in: OFo 7. 1993, 23–53; ders., ‚Du sollst dir kein Gottesbild machen‘. Die Undarstellbarkeit Gottes bzw. der Heiligen Trinität, in: Klaus Krämer (Hg.), Die Weite des Mysteriums. Christliche Identität im Dialog (FS Horst Bürkle), Freiburg–Basel–Wien 2000, 65–77; Nicholas Ozolin, The Theology of the Icon, in: SVTQ 31. 1987, 297–308; Iégor Reznikoff, La transcendance, le corps et l’icône dans les fondements de l’art sacré et de la liturgie, in: Nicée II (s. o.), 375–391; Demetrios Tselengides, Ἡ θεολογία τῆς εἰκόνας καὶ ἡ ἀνθρωπολογικὴ σημασία τῆς, Thessaloniki 1984; ders., Die Triadologie Basilius des Großen als Fundament der dogmatischen Lehre der Kirche über die Ikonen, in: GregPal 78. 1995, 237–252.

nehmen.¹⁰¹ Bei den behandelten Theologen wird zum Teil zur Verdeutlichung dieser gnadenhaften Gegenwart des Urbildes im Abbild die palamitische Energienlehre zu Hilfe genommen, die ihrerseits wiederum über Ps.-Dionysius mit der neuplatonischen Philosophie verbunden ist.

3. Allen hier vorgestellten ikonentheologischen Entwürfen gemeinsam ist des Weiteren die Auffassung, dass die Ikone keine naturalistische Abbildung einer Person etwa nach Art einer Photographie sein will, sondern ein Abbild ihres geistig-geistlichen Gehaltes, ihres verklärten und vergöttlichten Körpers oder, kurz gesagt, des Göttlichen in seiner menschlicher Gestalt. Die Ikone muss deshalb als eigenständiges semiotisches System verstanden werden. Dass die in ihr abgebildete Realität anderen Gesetzen als denen des räumlichen Sehens unterliegt, belegen eine Reihe allgemeiner Kennzeichen von Ikonen, wie z. B. die sogenannte umgekehrte Perspektive, die Bedeutungsperspektive sowie das Zusammenschrumpfen von Raum und Zeit, das heißt die scheinbare Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und die ikonographische Einheit des räumlich Getrennten.¹⁰² Doch während Trubeckoj, Florenskij, Bulgakov und Ivanov das Symbolische und Visionäre der Ikone betonen, lehnen Uspenskij und Florovskij (und in gewisser Weise auch Yannaras) ein symbolisches Verständnis der Ikone ab und sprechen statt dessen lieber von einem „hieratischen Realismus“. In einer gewissen Spannung zur Ablehnung des Naturalismus durch die moderne Ikonentheologie steht freilich deren Wertschätzung des Mandyliions, des angeblich realen „ἐκτύπωμα“ par excellence.

4. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Hauptrichtungen betrifft die Themen der ikonographischen Darstellungen. Während die sophiologische Richtung aufgrund ihres schöpfungstheologischen Ansatzes, vor allem aber aufgrund ihrer Behauptung der Immanenz und Transzendenz verbindenden göttlichen Sophia, auch symbolische Abbildungen der göttlichen Sophia, des Vaters und des heiligen Geistes sowie symbolische Darstellungen Christi, etwa in Gestalt eines Engels oder Kriegers, für möglich und legitim hält, lehnt die neopatristische Richtung solche Versuche als Infragestellung der göttlichen Transzendenz ab. Allerdings beschränken sich auch die von ihr als orthodox betrachteten Ikonen nicht nur auf biblische Szenen, sondern schließen, wie im Falle des kosmischen Christus oder der kosmischen Gottesmutter „Nichtverbrennender Dornbusch“, Darstellungen mit ein, die über den Wortlaut der Evangelien hinausgehen.

Für die evangelische Theologie schließlich ist die Beschäftigung mit der orthodoxen Theologie der Ikone aus mehreren Gründen lohnend. Zunächst macht die orthodoxe Ikonentheologie des 20. Jahrhunderts in besonderer Weise deutlich, dass die orthodoxe Theologie und damit auch die orthodoxe Kirche selbst keineswegs einfach ein monolithisches, statisches und seit Jahrhunderten unverändertes Gebilde ist. Auch wenn manche orthodoxe Theologen und Hierarchen, vor allem im Gespräch mit Nichtorthodoxen, gerne ein solches Bild von ihrer eigenen theologischen und kirchlichen Tradition zeichnen, so zeigt doch gerade die Ikonentheologie, dass es auch in der Orthodoxie einen nicht nur reproduzierenden, sondern durchaus kreati-

¹⁰¹ Vgl. hierzu M. Höpfner, Bild II. D: Wissenschaft, in: RAC 2, 314–318, hier 317 f.; zur Rezeption dieser Vorstellungen im Christentum vgl. J. Kollwitz, Bild III, in: RAC 2, 318–341, hier 337.

¹⁰² Vgl. zu diesen Merkmalen der Ikone Onasch, Recht (wie Anm. 70), 245–248.

ven Umgang mit dem patristischen Erbe, aber auch mit der Frömmigkeitspraxis vergangener Jahrhunderte geben kann und dass dies mitunter zu recht unterschiedlichen theologischen Ergebnissen führt. Der Kunsthistoriker Hans Belting hat dieses Problem ins Grundsätzliche gewendet und mit Blick auf die Ikonentheologie von der „Macht der Bilder“ und der „Ohnmacht der Theologen“ gesprochen. Demnach „lieferten die Theologen in Bilderfragen immer nur die Theorie einer schon bestehenden Praxis nach“.¹⁰³ In gewisser Weise trifft dies durchaus auf die hier vorgestellten Konzeptionen der Ikone zu. Doch stellt sich die Frage, ob hier das Bild wirklich eine Ausnahme bildet, oder ob es nicht vielmehr gerade symptomatisch für das steht, was Theologie schon immer ist und sein wollte – Reflexion und Kommunikation des Glaubens und der zugehörigen *praxis pietatis*.

Sodann sollte die evangelische Theologie m. E. ihre Position zum VII. Ökumenischen Konzil und zu seinem dogmatischen Horos über die Bilderverehrung überdenken und die damit verbundenen Fragen klären. Melanchthons Polemik gegen die Bilderverehrung in der Apologie oder auch Calvins ohne eigene Quellenkenntnis ausgesprochene Verdammung des Horos als „Beschluss, der offensichtlich vom Satan stammt“¹⁰⁴ sollte dabei ebenso wenig ein Präjudiz bilden wie eine im ökumenischen Kontext manchmal behauptete pauschale Anerkennung der Lehrentscheidungen der „sieben Ökumenischen Konzilien“ durch die evangelischen Kirchen.¹⁰⁵ Ob die evangelischen Kirchen tatsächlich auch die Lehre des VII. Ökumenischen Konzils als verbindlich anerkennen, ist eine nach wie vor offene Frage. Deshalb ist eine theo-

¹⁰³ Hans Belting, Die Macht der Bilder und die Ohnmacht der Theologen, in: OFo 1. 1987, 253–260, hier: 253; vgl. ders., Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, 11–19.

¹⁰⁴ Vgl. Institutio [1559] IV, 9, 9 (CR 30, 863): „Quod si et vera narrant historici, et actis ipsis creditur, non imagines tantum ipsae, sed earum cultus illic receptus fuit. Tale vero placitum palam est a satana manasse.“

¹⁰⁵ Vgl. hierzu das Kommuniké des 2. Theologischen Gespräches der Russischen Orthodoxen Kirche und der EKD vom 21.-25.10. 1963 in Zagorsk, wo einerseits die sieben ökumenischen Konzilien anerkannt wurden und die evangelische Seite erklärte „Wir hören in den dogmatischen Entscheidungen der Synoden in Wahrheit die Stimme des Heiligen Geistes“, andererseits aber zu Nizäa festgestellt wurde: „Für die evangelischen Theologen bedarf ebenfalls weiterer Klärung die Frage der Bilderverehrung und im Zusammenhang damit die Autorität einzelner Beschlüsse des 7. Ökumenischen Konzils“ – Thomas Bremer (Hg.), Orthodoxie im Dialog. Bilaterale Dialoge der orthodoxen und der orientalisches-orthodoxen Kirchen 1945–1997, Trier 1999, 317f. Unklar ist in diesem Punkt auch die 1993 unterzeichnete Erklärung der Gemeinsamen Lutherisch/Orthodoxen Kommission von Sandbjerg/Dänemark: „3. Die sieben ökumenischen Konzile der Alten Kirche waren Versammlungen der Bischöfe der Kirche aus allen Teilen des Römischen Reiches, die den apostolischen Glauben klären und zum Ausdruck bringen sollten. [...]. Sie haben nicht nur historische Bedeutung, sondern sind für das kirchliche Leben unverzichtbar. [...] 7. Als Lutheraner und Orthodoxe versichern wir, dass die Lehren der ökumenischen Konzile für unsere Kirchen verbindlich sind. [...] Das siebte ökumenische Konzil, das zweite Konzil von Nikaia vom Jahre 787, das den Ikonoklasmus verwarf und die Verehrung der Ikonen in den Kirchen wiederherstellte, gehörte nicht zu der von der Reformation übernommenen Tradition. Die Lutheraner haben jedoch den Ikonoklasmus des sechzehnten Jahrhunderts verworfen und zwischen der dem Dreieinigen Gott einzig gebührenden Anbetung und anderen Formen der Verehrung (CA 21) unterschieden. Durch Geschichtsforschung ist dieses Konzil besser bekannt geworden. Nichtsdestoweniger hat es für die Lutheraner nicht die gleiche Bedeutung wie für die Orthodoxen. Doch stimmen Lutheraner und Orthodoxe miteinander überein, dass das zweite Konzil von Nikaia das christologische Lehren der

logische Auseinandersetzung mit den dogmatischen Aussagen des Horos von 787 wichtig und aufgrund unserer besseren Quellenkenntnis heute auch möglich.

Des Weiteren sollte die evangelische Theologie – unabhängig von der Frage einer formellen Anerkennung des Horos von 787 – auch prinzipiell ihre Haltung zur Bildertheologie des 8. und 9. Jahrhunderts sowie zur orthodoxen Ikonentheologie der Gegenwart klären. Die anglikanische Gemeinschaft hat dies im „Dublin Agreed Statement“ von 1984 in der Weise getan, dass man in Revision eines Beschlusses der Lambeth-Konferenz von 1888 nun generell Zustimmung zur Bilderlehre des Johannes von Damaskus feststellte, die Ikonen als „Mittel, mit der dargestellten Person in Kontakt zu treten“ bezeichnete und sie als Medium der Verkündigung mit der Heiligen Schrift parallelisierte.¹⁰⁶ Dass sich die übrigen reformatorischen Kirchen diese Äußerungen der Anglikaner in Gänze zueigen machen könnten, darf bezweifelt werden. Übereinstimmung mit der Orthodoxie besteht sicherlich hinsichtlich der Frage der Darstellbarkeit Christi, der Gottesmutter und der Heiligen sowie hinsichtlich der christologischen Begründung des Bildes. Doch bezüglich des sakramentalen und gnadenhaften Charakters der Ikone, der Verehrung des Abgebildeten durch die Verehrung seines Bildes und vor allem bezüglich des von der modernen orthodoxen Theologie behaupteten Offenbarungscharakters dürfte es anders aussehen.¹⁰⁷ Angesichts der Tatsache, dass inzwischen auch in vielen reformierten Kirchen Glasmalereien, Bilder und gerade auch Ikonen zu sehen sind, obwohl die dem entgegenstehenden Aussagen der reformierten Bekenntnisschriften keineswegs für obsolet erklärt worden sind, ist eine verantwortungsvolle theologische Klärung all dieser Fragen zum religiösen Bild im gottesdienstlichen Raum unumgänglich.¹⁰⁸

Schließlich konfrontiert uns die moderne orthodoxe Ikonentheologie auch mit der Frage, *wie* das Göttliche mit irdischen Mitteln dargestellt werden kann und soll. Gilt die neopatristische Ablehnung des sogenannten Naturalismus und das Insistieren auf einem völlig eigenen, überweltlichen und überzeitlichen semiotischen System tatsächlich für die kirchliche Kunst insgesamt, wie dies sowohl Florenskij als auch

früheren Konzile anerkannt und mit seiner Beschreibung der Rolle von Bildern (Ikonen) im Leben der Gläubigen die Realität der Inkarnation des ewigen Wortes Gottes [...] neu bestätigt hat [...]“ (Harding Meyer u. a. [Hgg.], *Dokumente wachsender Übereinstimmung*, Bd.III: 1990–2001, Paderborn–Frankfurt a. M. 2003, 97f.). Vgl. auch die Erklärung von Limassol vom August 1995: „Das siebte ökumenische Konzil zog aus der Bestätigung der hypostatischen Union in Christus Schlussfolgerungen für die Ikonenverehrung. 5b. Wir stimmen diesen grundlegenden Lehren zu [...]“ (ebd., 100). Noch weiter geht das Kommuniké der 11. Begegnung der EKD und der Rumänischen Orthodoxen Kirche von 2006, wo es heißt: „Weil die Ökumenischen Konzilien die apostolische Tradition bewahrt haben und mit ihr übereinstimmen – und dies gilt auch für das fünfte, sechste und siebte Ökumenische Konzil –, sind sie auch in der Evangelischen Kirche in Geltung [...] In den evangelischen Kirchen werden ebenfalls die Lehrdefinitionen der sieben Ökumenischen Konzilien anerkannt [...]“ (vgl. http://www.ekd.de/download/kommunique_goslar_xi.pdf).

¹⁰⁶ Dublin-Erklärung, Nr. 83–86 (Harding Meyer u. a. [Hgg.], *Dokumente wachsender Übereinstimmung*, Bd.II: 1982–1990, Paderborn–Frankfurt a. M. 1992, 120f.).

¹⁰⁷ Vgl. z. B. Calvins Ablehnung des „non solum verbi auditu cognosci, sed etiam imaginum aspectu“ in *Institutio I*, 11, 14 (CR 30, 85); Stirm, *Bilderfrage* (wie Anm. 5), 216–218.

¹⁰⁸ Man denke nur z. B. an die berühmten Glasmalereifenster von Marc Chagall und Augusto Giacometti (1877–1947) im Zürcher Fraumünster. Zu einer Würdigung der Ikone vonseiten der reformierten Theologie vgl. Alain Blancy, *Protestantism and the Seventh Ecumenical Council. Towards a Reformed Theology of the Icon*, in: *Icons – Windows on Eternity* (wie Anm. 88), 35–45.

Uspenskij behauptet haben, oder lässt sich nicht ebenso mit guten Gründen die Teilhabe der kirchlichen Kunst an der allgemeinen künstlerischen Entwicklung der Zeit behaupten, wie dies mit großem Nachdruck Metropolit Athanasios Papas fordert? Ist dies nicht vielleicht sogar die konsequentere Umsetzung der inkarnatorischen Begründung des Bildes durch die Väter des 8. und 9. Jahrhunderts? Und bedeutet dies in letzter Konsequenz nicht auch, dass nach evangelischem Verständnis auch abstrakte Bilder den Christen zur Erinnerung an und zum Verlangen nach dem in Christus gewirkten Heil anleiten können? Dies sind sicher Grenzfragen der Theologie, doch sie sind deswegen keineswegs marginal für das kirchliche Leben.

Anschriften der Mitarbeiter an diesem Heft

PD Dr. Wolfgang Breul
Evangelisch-Theologische Fakultät
Johannes Gutenberg-Universität
55099 Mainz

PD Dr. Reinhard Flogaus
Theologische Fakultät
Humboldt-Universität zu Berlin
Burgstraße 26
10178 Berlin

PD Dr. Anselm Schubert
Theologische Fakultät
Georg-August-Universität
Platz der Göttinger Sieben 2
37073 Göttingen

Vorausschau auf den Aufsatzteil des Heftes 3/2008

Untersuchungen

Karl Pinggéra, Die Lehre von der All-Erlösung in der ostsyrischen Kirche

Jörg Feuchter, „Zwei Häresien in einer Stadt“. Katharismus und Waldensertum in Montauban (13. Jh.)

Ansgar Frenken, Der endgültige Bruch Kastiliens mit Benedikt XIII. und das Ende des großen abendländischen Schismas. Ein Beitrag zur Lösung einer offenen Forschungsfrage

Reinhold Rieger, „Privattheologie“ – ein widersprüchlicher Begriff Johann Salomo Semlers?