



HANS BELTING

# BILD UND KULT

*Eine Geschichte des Bildes  
vor dem Zeitalter der Kunst*

Verlag C. H. Beck

Mit 308 Abbildungen, davon 12 in Farbe  
Frontispiz: Rom, Pantheon, Marienikone, 609 (wie Abb. 8)

Unschlagabbildung: Hans Memling, HL, Veronika, Washington,  
National Gallery of Art (wie Abb. 260)  
Unschlaggestaltung: Bruno Schachner, Dachau

121 A 1836



## Inhalt

- Vorwort 9
1. Einleitung 11
- a) Die Macht der Bilder und die Ohnmacht der Theologen 11
  - b) Bildnis und Erinnerung 19
  - c) Die „Machtergreifung“ der Theologen und die Selbsterfahrung in der Kunst der Neuzeit 24
2. Die Ikone in moderner Sicht und im Spiegel ihrer Geschichte 28
- a) Das „Malerbuch vom Berg Athos“ und die Romantik 28
  - b) Die Wiederentdeckung in Rußland 30
  - c) Die italienische Tafelmalerie als Erbin der Ikone 32
  - d) Funde in Rom und auf dem Sinai 34
  - e) Probleme mit einer Geschichte der Ikone. Das Defizit in einer Formengeschichte 36
3. Warum Bilder? Bildfragen und Religionspraktiken am Ausgang der Antike 42
- a) Das Marienbild in Byzanz: Ikonentypen und ihre Geschichtlichkeit 42
  - b) Die Gestalt Mariens in der Entstehung Gottesmutter und Göttermutter 44
  - c) Götterbilder und Ikonen 49
  - d) Warum Bilder? 54
4. Himmlische Wunderbilder und irdische Porträts. Lukasbild und „ungemaltes“ Original in Rom und im Orient 60
- a) Ungemalte Christusbilder und Berührungsreligiquien 64
  - b) Lukasbilder und die Idee des Porträts 70
  - c) Reliquie und Bild im privaten und öffentlichen Raum 72
  - d) Frühe Kultbilder im päpstlichen Rom 76
  - e) Die Hodegetria in Konstantinopel 87
5. Das Totenporträt der Römer und das Heiligenporträt der Christen 92
- a) Heidnischer und christlicher Bildkult 92
  - b) Die Anfänge des Heiligenbildes 93
  - c) Kultbild und Votivbild 101
  - d) Totenporträts und Ikonen 103
  - e) Idealismus und Realismus im antiken Bildnis 112

8. Auflage 2020  
© Verlag C.H.Beck oHG, München 1990  
www.chbeck.de  
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany  
ISBN 978 3 406 61954 0



klimaneutral produziert  
www.chbeck.de/nachhaltig

## 2. Die Ikone in moderner Sicht und im Spiegel ihrer Geschichte

Das Buch handelt, wie man sehen wird, nicht allein von Ikonen, sondern auch von Statuen und Reliquien, ja von jeder Art von verehrtem Bild überhaupt. Dennoch nimmt die Ikone, anders als die westlichen Kultbilder des Mittelalters, einen ganz eigenen Platz im modernen Denken ein, dessen Ursprung man in einer höchst eigenartigen Geschichte ihrer Wiederentdeckung gleichsam archaologisch aufdecken kann. Romanische Utopien waren an dieser ‚Mystik der Ikone‘ beteiligt, und bald waren es vorab Identitätsträger des östlichen Europa, die sich zur Selbstbehauptung gegenüber dem ibleichen europäischen Kulturkanon der Ikone bemächtigten und sie jedem historischen Denken entzogen. Heute vertiefen Emigranten, die ihre Heimat verloren, und religiöse Seelen, die sich nach einer reinen, ‚ursprünglichen‘ Kunst sehnen, im Kult der Ikone schlechthin, den jedes Exemplar befriedigen kann. Für sie ist dieses Buch nicht geschrieben.

Es ist schwer, das Thema der christlichen Kultbilder zwischen Antike und Renaissance aus dem Schattens der östlichen Ikone ans Licht zu ziehen, weil es in der Geistesgeschichte keinen eigenen Platz einnimmt und nur Mißverständnisse weckt. Das moderne Tafelbild sieht man, als Andachtsbild, im Umfeld der spätmittelalterlichen Mystik und im Vorfeld des Sammelbilds der Renaissance gleichsam aus dem Nichts entstehen. Die mittelalterliche Kultfigur ist Teil der kunstgeschichtlichen Studien zur Skulptur schlechthin. Die frühen Tafeln in Rom werden unter der Rubrik des byzantinischen ‚Einflusses‘ abgehandelt, und die östliche Ikone, die als mittelalterliches Tafelbild isoliert wahrgenommen wird, hat schon immer mehr die Theologen und Dichter als die Kunsthistoriker interessiert, schon deswegen, weil sie dem historischen Ordnungssinn entzogen scheint. So können wir uns den Weg zum Thema des Buches nur dadurch bahnen, daß wir die Geschichte der modernen Idee von der Ikone rekonstruieren und damit ein Hindernis für einen neuen Zugang beseitigen, das im Fortwirken dieser Geschichte besteht.

### d) *Das ‚Malerbuch von Berg Athos‘ und die Romantik*

Der Franzose Adolphe Napoléon Didron bereiste Griechenland und den Athos im Jahre 1839, als sich gerade die griechische Republik unter einem Wittelsbacher konstituiert hatte.<sup>1</sup> Er war einer der ersten, der sich mit der religiösen Kunst der Ostkirche auseinandersetzte. Ihn beschäftigte die erregende Entdeckung, daß diese Bilder immer wieder so ähnlich ausfielen. Auf welche Weise wurde diese dogmatisch fixierte Ikonographie verbreitet, die ihm jede historische Orientierung versagte?

Seine Erregung wuchs, als er auf dem Athos einige Maler beobachtete, die ein Fresko ohne Vorlagen frei auf die Wand skizzierten und dabei mit einer Präzision ihm überreichen Lehrbuch der religiösen Malerei, dem seither berühmte gewordenen

‚Malerbuch von Berge Athos‘. Didron publizierte den Text in französischer Sprache, nachdem er das Original von einem Gräzisten hatte abschreiben lassen. Eine Abschrift übergab er auch dem griechischen König, der sie in München deponierte und damit Goddard Schäfer die Vorlage für dessen deutsche Übersetzung von 1865 lieferte. Die Entdeckung war eine Sensation, wie aus dem Glückwunschschreiben Victor Hugos hervorgeht:<sup>2</sup>

Das Werk enthielt zwar Anleitungen zur Technik, galt aber mehr den *Themen* und der Überlegung, wo sie am Platze waren und wie sie dargestellt werden sollten. Gegenstand und Technik der Malerei waren also festgelegt. Nun erklärte sich für Didron alles, was ihn in Erstaunen gesetzt hatte, und er schrieb im Vorwort: ‚Der griechische Maler ist der Sklave des Theologen. Sein Werk ist Vorlage seiner Nachfolger, wie es Kopie nach den Werken seiner Vorgänger ist. Der Maler ist an die Traditionen gebunden wie das Tier an seinen Instinkt. Er führt eine Figur aus wie eine Schwalbe ihr Nest, die Biene ihre Wabe. Nur die Ausführung des Bildes ist ihm vorbehalten, nicht die Erfindung und Idee Sache der Väter, der Theologen, der katholischen Kirche ist.‘<sup>3</sup>

In dieser Auffassung sah er sich durch die Einleitung des Werkes bestärkt, in der eine ‚Malerweihe‘ beschrieben war, die den fertig ausgebildeten Maler erwartete. Ihr Text kennzeichnet seine ‚Tätigkeit als Gottesdiener und die Malerei als Instrument des göttlichen Heilswerts. Sie bedürfte außer der von Gott gegebenen Begabung des reinen Herzens und der Frömmigkeit. Das Gebet, das ein Priester zu sprechen hatte, bat um diese Gaben.<sup>4</sup>

Es ist ersichtlich, auf welch fruchtbaren Boden solche Äußerungen bei den letzten Sachwaltern der Romantik fallen mußten. Sie liehen sich einem programmatischen Appell an die säkularisierte Kunstszenen, und es ist wohl überlegt, daß Didron sein Werk dem Verfasser der ‚Notre-Dame de Paris‘, Victor Hugo, widmete. Freilich war diese Erspublikation die Quelle für viele Mißverständnisse, und die dogmatische Bindung einer gleichsam sakralisierten Kunst, die man dem ‚Malerbuch‘ zu entnehmen glaubte, erschien sehr bald nicht mehr in positivem Licht, als die aktuelle Situation in Europa vorüber war.

Das Mißverständnis lag in dem Glauben, man habe nun einen Schlüssel für das Verständnis der byzantinischen Kunst gefunden. Das ‚Malerbuch‘ war aber erst am Ende des 18. Jahrhunderts, nicht ganz zwei Generationen vorher, von dem Mönch Dionysios von Phouma kompiliert worden. Sicher gab es ältere Schichten in diesem Werk, und seither fand man Fragmente von älteren Schriften, doch weit zurück führen sie nicht.<sup>5</sup> Es sieht nicht so aus, als habe es den Typus ‚Malerbuch, wie er hier vorliegt, Eindruck der Kodifikation einer längst abgeschlossenen Entwicklung. Als Bestandsaufnahme einer gefährteten, weil nicht mehr lebenden Tradition sollte es verhindern, daß die Tradition weiter deformiert würde. Vielleicht darf man den Vergleich mit der Situation um 1550 in Florenz wagen, als die Akademipläne kursierten und die jungen Künstler durch Vasaris ‚Viren‘ reglementiert werden sollten.<sup>6</sup> In einem Wort, das ‚Malerbuch‘ ist als Typus ein postbyzantinisches Produkt.

Freilich mag der technische Teil in byzantinische Zeit zurückreichen. Werkstattbücher dieser Art hat es immer gegeben. Man braucht nur an Cennini zu denken, dessen

Leitfaden das beste Äquivalent zum technischen Abschnitt des ‚Malerbuchs‘ ist. Aber diese Techniken begründen noch keinen Stil. Es darf nicht vergessen werden, daß das Malerbuch keine Bildmuster aufwies, wie sie die russischen *Polihniki* mit ihren Bildschemata besaßen.<sup>7</sup> Mit der handwerklichen Anleitung und einer bloßen Neu- nung des Themas war aber der Maler angewiesen auf die eigene Erlernung der Formen. Daß diese Werkstatt-Tradition sich nicht mehr formentwickelte, hängt nicht mit dem Vorhandensein des ‚Malerbuchs‘ zusammen. Das eine ist so sehr Symptom wie das andere.

Natürlich ist trotz alledem ein richtiger Kern in den Überlegungen Didrons. Nur ist es schief, wenn er sagt, dem Maler bleibe bloß die Ausführung vorbehalten, während Idee und Erfindung Sache des Theologen gewesen seien. Die byzantinische Kunst kannte ebensowenig wie der mittelalterliche Werkstattbetrieb die Trennung von Erfindung und Ausführung. Die Vorlagen stammten wiederum von Malern und nicht von Theologen. Aber die Bildtheologie wertete das Werk zu einem quasi-sakralen Gebilde auf und suchte es der Verfügungsgewalt des Malers zu entziehen. Daß der Maler es malte, war für sie ein sekundärer Umstand, weil sie im Bild einen Offenbarungsträger erkannte. Was Didron «Ausführung» nennt, ist in Wirklichkeit Stoff für eine umfassende Stilgeschichte. Die theologische Forderung nach «Wahrheit im künstlerischen Sinne und im Sinne der Naturnachahmung gemeint: Die Wahrheit im künstlerischen Sinne und im Sinne der Naturnachahmung gemeint: Die Forderung nach Authentizität meint die *Archetypen*. Ein Archetyp ist damit erklärt. Wiederholung. Der konservative Dogmatismus der Ikonemalerei ist damit erklart. Wo eine authentische Form gefunden sogt, ob für eine religiöse Wahrheit oder für das ‚echte‘ Porträt Christi, konnte es fortan nicht mehrere richtige Lösungen geben. Allerdings gab es über die authentische Form nicht immer Einigkeit. Den Malern mußte manchmal die Hand verdorren, damit sie sich zum richtigen Typus bequemen. Aber die Form wurde zur Norm, das Authentische zum Typus, sobald man auf Wiederholung bestand.

Was Didron nicht wußte, war der Umstand, daß er kaum eine Ikone aus byzantinischer Zeit gesehen hatte. Das Mißverständnis war dem deutschen Kunsthistoriker Heinrich Brochhaus bewußt, der 1888 den Athos bereiste. Er legte 1891 eine muster- gültige Publikation der Kunst der Ostkirche vor, die in den Grundgedanken ihren Wert bewahrt hat. Darin stelle er resigniert fest, vom Tafelbild der Ostkirche komme man sich kaum noch ein Bild machen, da es ganz der Zerstörung anheimgefallen wäre.<sup>8</sup>

#### b) Die Wiederentdeckung in Rußland

Zur gleichen Zeit trat die russische Ikonemalerei erstmals in den Gesichtskreis der Öffentlichkeit. Sie hat bis heute die Vorstellung von der Ikone geprägt. In der russischen Forschung kam auch die wissenschaftliche Bearbeitung der griechischen Ikonemalerei in Gang. Auf dem siebten Archäologenkongreß in Moskau wurden 1890 erstmals einige frühe Ikonen gezeigt, die auf ungewöhnliche Weise nach Rußland gelangt waren. Der Bischof Porphirij Uspenskij hatte sie bei seinem Tod im Jahre 1885 dem geistlichen Museum in Kiew vermacht: Sie stammten aus zwei Reisen nach dem Berge Sinai, die er 1845 und 1850 unternommen hatte. Seine Reiseberichte hatten

wenig Beachtung gefunden, die Originale weckten aber nach ihrem Eintritt in eine öffentliche Sammlung allgemeines Interesse.<sup>9</sup> Josef Strzygowski, der damals in Prag lehrte, publizierte die beiden Tafeln, die auch heute noch zu den ältesten bekannten Ikonen überhaupt zählen.<sup>10</sup>

In den folgenden Jahrzehnten unternimmt der Kreis um den Altmeyer-Kondakow die ersten Schritte in das Neuland der Ikonemalerei. Das Interesse ist nicht zuletzt aus der nationalen Situation zu verstehen. Das Verhältnis zur eigenen Tradition, die seit der Gründung Petersburgs gleichsam auf dem Gesetzewege zugunsten einer dringlichen Europäisierung abgeschafft worden war, stand zur Diskussion. Erst die Krise dieses Selbstverständnisses förderte im 19. Jahrhundert die Reflexion über die eigene Vergangenheit. Dabei stieß man auf die Ikone, die im Grunde die einzige Form der russischen Tafelmalerei vor der Wendung zum Westen gewesen war.<sup>11</sup>

Die Öffentlichkeit nahm auch in Rußland von diesen Untersuchungen zunächst noch wenig Kenntnis. Sie wurde erst durch die große Ausstellung zum dreihundertjährigen Regierungsjubiläum des Hauses Romanow im Jahre 1913 angesprochen, die unter den russischen Altartümmern der Ikonemalerei den ersten Platz einräumte. Sie öffnete dem russischen Publikum die Augen für die ästhetischen Werte und die historische Bedeutung einer Bildgattung, die dieses nur als Kircheninventar gekannt hatte. Die Ausstellung wurde begünstigt durch den Umstand, daß man damals die lange geschlossenen Kirchen der «Altgläubigen» öffnete, in denen man alte Ikonen in unberührtem Zustand fand.<sup>12</sup>

Schon 1873 hatte Nikolaj S. Leskow seine berühmte Novelle vom ‚Versiegeltten Engel‘ veröffentlicht, in welcher das romantische Bild von der altrussischen Ikonemalerei erstmals für ein breites Publikum entwickelt wurde.<sup>13</sup> In der Ikonemalerei der sogenannten Altgläubigen, die aus der offiziellen Kirchengemeinschaft ausgeschlossen waren, erblickte er eine authentische Tradition der natürlichen Religiosität des russischen Volkes. Das Amtssiegel eines Gouverneurs, so lesen wir, entehrt eine Engelikone, die der Schutzpatron einer altgläubigen Gruppe war. Man versucht die Ikone, beschlagnahmt worden war, zurückzuerhalten, indem man sie mit einer genauen Kopie vertauscht. Das Heil der Menschen hängt am Besitz der ehrenten Ikone, des schenkt. Der Engel wurde durch das aufgedruckte Siegel geblendet. Er war, nach Aussage der Besitzer, ihr Beschützer und deswegen unersetzlich, «weil jener Engel in Glaubens nach dem Brevier des Piotr Mogila gewehrt worden ist. Jetzt haben wir Symbol ihres unterdrückten Glaubens, für Literaten wie Leskow zum Symbol der verlorenen russischen Identität. «Das Bild der Überlieferungen der Vorfahren ist zerrissen ...» als sei das ganze russische Geschlecht erst gestern von der Hölle in den Nessel ausgebrütet worden.» In der «heiligen russischen Ikonemalerei», einer wirklichen Gotteskunst, wird nicht nur die Seele des einfachen Menschen angesprochen, sondern auch der «verklärte himmlische Leib dargestellt», den sich «der materielle Mensch nicht einmal vorstellen kann». Die moderne Kunst ist verweltlicht und berichtigt. In der alten Kunst ist der «Geist, von dem die väterlichen Überlieferungen berichten». Deswegen war sie auch eine Art Gottesdienst, hatte sie Vorschriften, «aber

ihre Ausführung ist der freien Kunst und dem inspirierten Maler überlassen. Hier ist das romantische Konzept, das bis heute den Blick auf die Wirkliche Geschichte der griechischen Ikonen formuliert. Es stellt den Blick auf die wirkliche Geschichte der griechischen Ikonen dar, die in der Romantik als patriotische und religiöse Gründe, von denen die Begeisterung des Publikums gespeist wurde. Die Entdeckung der 'Primitiven' lag in der Luft der Zeit, die Künstler auf sie beriefen. Kandinsky, Chagall und Jawlensky ließen sich von den glanzvollen Farben und der Fabulierlust der russischen Naiven inspirieren. Wladimir Tatlin hat offenbar, wie auch die Gontscharowa, als Ikonenmaler begonnen. Kasimir Malewitsch, der selbst in einer Art neuer Ikonen das absolute Ideal ohne den Umweg über die Gegenständlichkeit zu fassen suchte, sah die heimische Ikonen als Alternative zur Kunsttradition des Westens: Sie vermittelte ihm nach den eigenen Worten eine höhere Wahrheit als die Natur. Auch Nicht-Russen schworen auf diese primitive Kunst, so Matisse, der 1911 in Moskau erklärte, hier existierten bessere Vorbilder der Künstler als in Italien. Auch der Wiener Jugendstil und schon der Symbolismus zeigten Reflexe russischer Ikonenmalerei: Diese Dinge sind offenbar noch wenig untersucht.<sup>14</sup>

Die russische Ikonen sollte weiterhin die Vorstellung von der Ikonenmalerei prägen. An den Berliner Museen hatte Oskar Wulff schon vor dem Ersten Weltkrieg russische Tafeln erworben und bereite 1926 mit seinen russischen Kollegen die beiden großen Ausstellungen vor, welche bei dem deutschen Publikum die Vorliebe für russische Ikonen fest begründeten.<sup>15</sup> Das Werk über die Ikonenmalerei, das Wulff gemeinsam mit dem Almeister Kondakow publizierte, stützt sich im wesentlichen auf die Bestände der Sammlungen in Rußland, was forschungsgeschichtlich von Bedeutung war.<sup>16</sup> Inzwischen sammelte man in Deutschland russische Ikonen. Die Sammlungen Winkler und Wendt bildeten den Grundstock des im Sommer 1956 eröffneten Ikonenmuseums in Recklinghausen, dessen Bestände mittlerweile auf über hundert Tafeln angewachsen sind.<sup>17</sup> Daß es meist späte und slawische Stücke sind, erklärt sich aus der Ankaufsituation. Man muß dafür Verständnis haben, wenn gleich daraus folgt, daß die zugewandene Aktivität dieses Museums manchmal auf eine Fehlinformation des breiten Publikums hinausläuft, wenn sie das Mittelalter mit nachmittelalterlichen Werken slawischer Provenienz vorstellt.

Die Entdeckungsgeschichte der Ikonen spiegelt die romantischen und historischen Ideen des 19. Jahrhunderts wider. Sie führte oft zum Mißverständnis der historischen Ikonen. Als der Ikonenkult im Zeitalter der Aufklärung zu einer Randerscheinung geworden war, die nur in volkstümlichen Praktiken noch fortbestand, restaurierte man ihn im Kontext der Beschwörung einer verlorenen Welt. Im Widerspruch zum Klassizismus und zur säkularisierten Kunst der Akademien wurde ein Kunststüchlein für das mittelalterliche hielt und entsprechend verklärt, später auf den Fall der Ikonen angewandt. Das «Licht aus dem Osten» sollte die Entfremdung der Kunst aus alten Bindungen und den Verlust ihres kultischen Anspruchs bewußtmachen.

c) Die italienische Tafelmalerie als Erbin der Ikonen

Die Forschung war inzwischen an einer ganz anderen Stelle auf die Ikonen gestoßen. Diesmal stehen wir im italienischen Mittelalter. Auf der Suche nach der Frühgeschichte des europäischen Tafelbildes verfolgte man dessen Anfänge im frühen Alter

und Andachtsbild, und dabei wurde aus der Ahnung bald Gewißheit, daß die meisten Typen der Altarbilder und der privaten Devotionsbilder ihre Existenz, und auch ihr Aussehen, der Begegnung mit östlichen Ikonen verdankten.

Eine der Frühformen des Retabels, das sogenannte *Dossale*, ist in der Breite der Altaransatz angepaßt und vereinnigt, wie ein pisanisches Exemplar zeigt, eine Reihe halbfiguriger Heiliger unter Spitzbogenblendenden miteinander.<sup>18</sup> Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß wir hier auf eine neue Verwendungsart des byzantinischen Ikonengebälks oder *Templons* stoßen, das in der Ostkirche die Choreschranken bekrönt und abschließt.<sup>19</sup> In Byzanz gibt es keine Altarbilder. Die Präsentationsform stellt das *Ikonegebälk* und die *Altartafel* auf eine Ebene. Der gebälkformige Abschluß des Pisaner Retabels zeigt dessen Funktion als Altaransatz an. Er faßt den Fries von Ikonen zusammen. Auch thematisch, nicht nur als Komposition, in der sogenannten *Deesis*, in welcher verschiedene Heilige Christus als Fitzsprecher assistieren.

Auch andere Typen von Altarbildern wurden von Ikonen inspiriert, so das hochformatige Retabel mit giebelartigem Abschluß. Man darf wohl sagen, daß das Retabel mit dem ganzfigurigen Bildnis des Tritelheiligen zwischen begleitenden Szenen Anregungen von der sogenannten *Virtalkone* aufgenommen hat. Ein Vergleich des Katharinen-Retabels im Museum zu Pisa mit einer Katharinen-Ikone aus dem Sankt-Kloster mag diesen Zusammenhang verdeutlichen.<sup>20</sup> Die Virtalkone, so genannt nach den Rahmendarstellungen aus der Biographie des Heiligen, ist in dem italienischen Tochterprodukt noch deutlich erkennbar, so sehr dieses für seine Aufstellung auf dem Altar eingerichtet und monumentalisiert wurde (Kap. 18a).

Ebenso bemerkenswert war der Erfolg der Ikonen im Westen als Archetyp der neuen Gattung halbfiguriger Madonnenretabeln, deren Stimmungsgelalt und Innhalt andere Anschauungsbedürfnisse befriedigten als das starr höfliche Repräsentationsbild der romanischen Zeit. Die Ikonen, der man gewöhnlich hierarchische Distanz und Starre nachsagt, inaugurierte im Westen gerade im Gegenteil das gefühlsbetonte und nahegerückte Marienbildnis, dem die Zukunft beschieden war. Ein Hausaltarchen aus der Berlinghiero-Schule in Lucca führt im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts die anschauliche Bildidee der zärtlichen Umarmung von Mutter und Kind ein, die in der Ikonenmalerei schon um 1100 von Tafeln wie der berühmten «Gottesmutter von Wladimir» vorweggenommen ist (Kap. 17c).<sup>21</sup>

Bei einigen Tafeln ist bis heute gar umstritten, ob sie byzantinischer Import sind, ob sie Werke byzantinischer Meister in Italien oder ob sie italienische Repliken nach griechischen Originalen darstellen. Die «Kahn-Madonna», die aus der Sammlung Kahn in die National Gallery of Art in Washington gelangte, gehört dazu. Sie zeigt die Maltechnik eines Ikonenmalers aus dem Osten, ist aber für einen Auftraggeber in der Toskana entstanden. Sie übernimmt nicht nur das ganzfigurige Thronbild der toskanischen Marien Tafel, die es im Osten gar nicht gab, sondern sogar die Konvention eines eingeritzten Nimbosornaments, das nur in der Toskana üblich war. Hier mag der junge Duccio um 1280 dem griechischen Wanderkünstler begegnet sein und von ihm wichtige Impulse für eine neue Technik und die Kunst des lebendigen Ausdrucks empfangen haben. Sein Frühwerk, die «Cecyle-Madonna» in der Domoperla in Siena, ist eine Art Übersetzung des Ikonenstils in den Malstil Sienas.<sup>22</sup>

Die Ikonrezeption war im 13. Jahrhundert nicht auf Italien beschränkt, wenn gleich sie dort ihren Schwerpunkt besaß. Einzelne italienische Tafeln aus dieser Zeit sind griechischen Ikonen im Bildformat und in der malerischen Ausführung so nahe, daß sie kaum von solchen unterscheidbar sind. Eine Heiligenikone aus Nocera Umbra hat den halbrunden Binnenaufbau der rechteckigen Tafel aus der Ikonennamalei übernommen und ebenso die Goldschraffur des Gewandes. Nur die lateinische Bischofsmütze weist auf ihre westliche Entstehung.<sup>23</sup>

Auch im Bereich der deutschen Kunst ist die Ikonrezeption schon früh festzustellen. Ein illuminiertes Buch aus Sachsen, das sich heute in Donaueschingen befindet, reproduziert auf einer Doppelseite ein Ikonendipylon mit den Brustbildern Christi und Maria.<sup>24</sup> Aus dem Augustinermuseum in Freiburg kennen wir ein Musterblatt nach einer griechischen Ikone eines Reiterheiligen aus dem späten 12. Jahrhundert, wie sie unter den Beständen der Kreuzfahrer-Bilder im Sinai entdeckt wurde. Auf der Rückseite des Blattes steht ein Bildkatalog mit 75 verschiedenen Themen, unter denen nicht wenige Ikonen genannt sind (Kap. 16a).

Natürlich blieb all dies die Aufgabe der Rekonstruktion verlorener Vorbilder, solange man nicht entsprechende Funde im östlichen Material machte. Ein solcher Fund ist in den 1950er Jahren dem griechischen Kunsthistoriker-Ehepaar Georg und Maria Sorotou gelungen. Sie machten einen großen Ikonenhort im Sinakloster der Fachwelt bekannt.<sup>25</sup> Damit war die Ikonenforschung erstmals auf eine solide Basis gestellt. Das Buch des Österreicherers Walter Feliceuti-Liebenfels, das 1936 eine Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei anbot, stand unter einem ungünstigen Stern, denn gleichzeitig veröffentlichten die Sorotous zwei hundert unbekanntere Ikonen aus dem Sinai, die heute das wichtigste Material für die Geschichte der Ikone überhaupt, zumindest zwischen dem 5. und dem 13. Jahrhundert, darstellen.<sup>26</sup>

#### d) Funde in Rom und auf dem Sinai

Der Zufallsfund in dem Wüstenkloster hat die Wissenschaft in die Lage versetzt, eine Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei zu schreiben. Der Katalog der Sinai-Ikonen wird ein Kompendium der byzantinischen Tafelmalerei darstellen. Nach Bekannwerden des Ikonenhorsts formierte sich eine Expedition der Universitäten Princeton und Michigan, die fast zehn Jahre lang mit einem Strah von Gelehrten, Photographen und Restauratoren jährlich einige Monate im Sinakloster arbeitete. Ihre Funde werden auf ca. dreitausend Stück geschätzt. Von den Katalogen ist der erste Band von Kurt Weitzmann verfaßt, inzwischen erschienen.<sup>27</sup>

Diese Ikonenbestände enthalten nur wenige Tafeln örtlicher oder ägyptisch-palästinensischer Provenienz. Die überwältigende Mehrheit stammt aus den Zentralprovinzen des byzantinischen Reiches und aus Konstantinopel selbst, eine Reihe von Tafeln aus Zypern. Das gilt vor allem für die seit dem 9. Jahrhundert entstandenen Tafeln. Sie spiegeln die byzantinische Stilentwicklung im Mutterland und sind völlig frei von Merkmalen, die wir in den unter arabischer Hoheit stehenden Orientprovinzen erwarten müßten. Es sind Stiftungen von Pilgern, zum Teil Produkte auch der Kreuzfahrerkunst (Kap. 16c).

Das griechische Kloster war eine Station auf der Route, welche die Pilger zu den heiligen Stätten führte. Der Mosesberg oberhalb des Klosters und die Stätte des



3. Pisa, Pinacoteca. Altarbild aus S. Silvestro, 13. Jahrhundert

4. Sinakloster. Ikonenbalken mit Deesis, Detail, 13. Jahrhundert



brennenden Dornbuschs, da Moses seinem Gott begegnete, waren die Pilgerattraktionen. Im 6. Jahrhundert wurde das Kloster mit Mitrin Kaiser Justinians gegründet. Es steht noch in seinem alten Umfangsmassern da. Die Basilika im Inneren und das niedrige betriamt gewordene Mosaik der «Verklärung Christi» in der Apsis, beide aus der Gründungszeit, sind völlig intakt. Die Ikonenschatze bringen uns die ungeheuren Verluste im übrigen Material erst richtig zum Bewußtsein. Daß sie gerade an diesem Ort erhalten blieben, hat mancherlei Gründe. Es liegt u. a. an der wechsellagerten Lage, an dem festungsartigen Charakter des Klosters, das niemals zerstört wurde, und nicht zuletzt am Klima. Wir haben hier eine Parallele zu den Mumienportraits und den übrigen Tafelbildern aus antik-römischer Zeit in Ägypten, die heute die raris und ihren Gattung der antiken Tafelportraits bilden (Kap. 5e).

Einige andere Entdeckungserre, diesmal in Rom, ist denjenigen auf dem Sinai, wenn auch nicht quantitativ, so doch in ihrer künstlerischen Qualität und historischen Aussage fast ebenbürtig. Sie fiel ebenfalls in die fünfziger Jahre und gehört zu den großen Verdiensten des Istituto Centrale di Restauro in Rom und seines damaligen Mitarbeiters Carlo Bertelli.<sup>25</sup> In Rom trat ein Fundkomplex zutage, dessen Exemplare bis ins 6. Jahrhundert zurückreichen. Darunter finden sich byzantinische Importstücke und lokal-stadtromische Repliken. Es darf nach diesen Funden als gesichert gelten, daß Rom unter dem Gesichtspunkt der kultischen Verehrung der Ikone in Spätantike und frühem Mittelalter eine byzantinische Provinz war. Das ist von Bedeutung, da Rom immerhin das Zentrum der abendländischen Christenheit war. Die Ikonenrezeption im 13. Jahrhundert hat auch unter diesem Aspekt nicht von ungefähr ihren Schwerpunkt in Italien. Man darf heute annehmen, daß in Italien in allen Jahrhunderten des Mittelalters Ikonen entstanden. Diese Erkenntnisse sichern der Erforschung der Ikonmalerei eine neue Bedeutung. Aus der Sicht der europäischen Kunstgeschichte muß gerade in der Rezeptionsgeschichte der Ikone einer der Schwerpunkte der Forschung liegen (Kap. 15).

Als Fazit des Überblicks über die Entstehungsgeschichte der Ikone darf festgehalten werden, daß die Forschung seit den Funden in Rom und auf dem Sinai vor einem neuen Anfang steht. Bevor nicht das Sinai-Material voll erschlossen ist, läßt sich nichts Abschließendes sagen. Wichtige Publikationen stehen noch aus, zumindest unter dem Aspekt der Kunstgeschichte der Ikone. Es darf als sicher gelten, daß die Ikone den wichtigsten, wenn nicht einzigen Zweig der europäischen Tafelmalerei während eines Zeitraums von fast einem Jahrtausend darstellt. Wir überblicken heute ihre Geschichte anhand erhaltener Stücke aus dem 5. bis zum 15. Jahrhundert. Ihre Wirkungsgeschichte im Westen reicht weit darüber hinaus.

#### e) Probleme mit einer Geschichte der Ikone.

##### Das Defizit in einer Formengeschichte

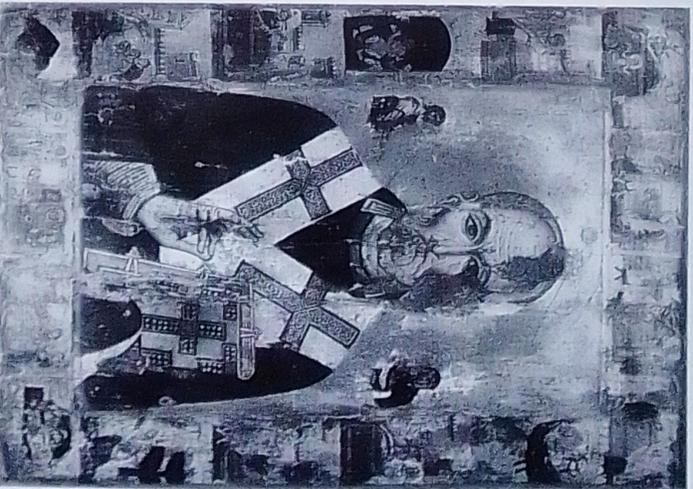
Hat die Ikone überhaupt eine Geschichte gehabt? Wenn wir Didron glauben wollen, hätte sie sich nicht entwickelt, wäre sie dem Leben der byzantinischen Gesellschaft entzogen gewesen. Wenn man die byzantinischen Theologen hört, will es fast scheinen, als sei sie eine Selbstoffenbarung Gottes. Aber die Theologen sagen nur, was die Ikone sein sollte. Sie sagen nicht, was sie wirklich war.

Ihre innere Geschichte ist manifest in den Formen und Inhalten. Ihre äußere

5. Nocera Umbra, Museo. Heiligikonone (Umbrien), 13. Jahrhundert



6. Sinai-Kloster, Viatikonone des hl. Nikolaus, 13. Jahrhundert



Geschichte beginnt im 5. Jahrhundert. Sie wird zunächst privat, dann im kirchlichen und schließlich im staatlichen Bereich zugelassen. Ihre Beliebtheit stützt sie als bald in eine Krise. Denn sie hatte viele Gegner, gerade unter den Theologen. Im frühen 8. Jahrhundert wird sie dann auf dem Gesetzwege verboten. Das Verbot entfesselte einen Bürgerkrieg, der mit der offiziellen Wiederzulassung der Ikone endete. Fortan hat die Ikone ihren festen Platz im Leben der Byzantiner. Würde man sich an diese Fakten halten, so wäre ihre Geschichte mit der Wiedereinführung im 9. Jahrhundert beendeter. Daß sie es nicht war, lehren die erhaltenen Tafeln. Sie nehmen, trotz der gegenteiligen Beurteilung der Theologen, neue Formen und Themen auf. Die Formen scheinen der Ausdruck des geschichtlichen Wandels zu sein, der die Ikone mit der

Gesellschaft, die sie produzierte, verbindet.

Die Ikone besaß in den drei Zeitaltern von Byzanz eine jeweils verschiedene Bedeutung. In der *Antike* ist Byzanz zunächst das oströmische Teilreich.<sup>29</sup> Der Nähe Osten und Ägypten befinden sich lange noch in christlicher Hand. In Rom setzen die Päpste der byzantinischen Verwaltung Widerstand entgegen, als das weströmische Kaiserium aufgehört hatte zu existieren. Verbindungen sind am Mittelmeer wichtiger als spätere Trennungen. Die Ikone zieht alle Probleme um ein christliches Kultbild auf sich, das noch lange umstritten bleibt. Sie ist nichts anderes als ein spätantikes Tafelbild, das die dreifache Erbfolge von Gottbild, Kaiserbild und Totenporträt antritt. Daher stellt sie sich in einer Vielfalt von Formen dar, die sämtlich aus anderen Traditionen stammen und von anderen Gattungen her auf sie übertragen werden. Eigene Formen hat sie noch nicht entwickelt, auch keine eigene Ästhetik. In ihrem Erscheinungsbild wird der Konflikt zwischen dem Wunsch nach einem individuellen Erinnerungsbild und jenem nach einem unvergänglichen Idealtypus ausgetragen. Oströmische und westliche Auffassungen und Praktiken gehen noch Hand in Hand.<sup>30</sup>

Das *zweite Zeitalter* beginnt im 9. Jahrhundert. Die Trennung der Kirchen in Ost und West bahnt sich an. Die Kaiserstadt ist Zentrum eines reorganisierten Ostreichs. Die Verwaltungssprache ist nicht mehr Latein, sondern Griechisch. Im Westen existiert seit 800 ein westliches Kaiserium. Der Nahe Osten ist in islamischer Hand. Aber der Balkan und Rußland orientieren sich als Satelliten nach Byzanz, dessen Kirche einen weiteren Radius hat als die staatl. Macht. Die orthodoxe Kirche nimmt eine feste Gestalt an, für die auch die Ikone zeugen muß. Diese wird nach erbitterten Kämpfen, in denen die Bildgegner schließlich besiegt werden, unter neuen Prämissen und mit neuen Definitionen wieder eingeführt, zugleich erstmals offiziell in Gebrauch genommen.<sup>31</sup> Andere Kunstgattungen werden jetzt von ihr abhängig. Eine standardisierte Ikonenkunst, die auf allen Gebieten religiöser Malerei den Ton angibt, wird Instrument der kirchlichen Bilderlehre. Da die Ikone im Bilderstreit alle erzwungen hatten, werden jetzt alle in ihrem Namen zur Einheit gerufen. Sie soll für die wahre Tradition bürgen, in der das mittelalterliche Byzanz seine Identität sucht. Im Westen stellt man den Byzantinern seit dem späten 8. Jahrhundert eine andere Bilderlehre entgegen.

Der nächste Einschnitt liegt im Jahre 1204, als Konstantinopel von einem Kreuzfahrerheer, das unter dem Einfluß Venedigs steht, erobert wird.<sup>32</sup> Die griechische Reaktion, die bald darauf einsetzt, führt 1261 zur Rückeroberung der Kaiserstadt. Im *dritten Zeitalter* kämpft Byzanz nach außen gegen die Türken und im Inneren um seine wahre Identität. Eine Art kultureller Restauration betreibt die Pflege des

griechischen Erbes. Aber der Anspruch und die Realität des geschrumpften Reiches klaffen immer stärker auseinander.<sup>33</sup> Die Ikone, die noch einmal eine Blütezeit erlebt, wird das Spiegelbild dieser Krise. Sie steht nun einer persönlichen Sicht offen, die aber die anschauliche Erfahrung einer anderen, inneren Wirklichkeit sucht. Die Anschaulichkeit, die in den Formen das hellenistische Erbe am Leben hält, ist nur Mittel zum Zweck; das Unsichtbare sichtbar zu machen. Die türkische Eroberung setzt der Existenz von Byzanz 1453 ein Ende. Die Ikonenkunst hat keine Entwicklung mehr, sondern nur noch ein Nachleben, vor allem in Rußland und auf Kreta. Seit dem 13. Jahrhundert hat sie aber eine zweite Geschichte in der westlichen Kunst angeregt.

Die *Formengeschichte* der Ikone vollzieht sich zunächst im Rahmen der Geschichte spätantiker und byzantinischer Kunst, in die sie fest eingebettet ist.<sup>34</sup> Was dort im Allgemeinen gilt, gilt hier im Besonderen. Man kann folglich die Ikone nicht aus der allgemeinen Stilgeschichte, zu der sie gehört, isolieren. Dennoch drückt sie in ihren Formen auf ihre Weise das historische Verständnis vom Wesen des Kultbildes aus, das sich in den verschiedenen Zeitaltern gewandelt hat.

Die *frühe Ikone* zeigt an, daß sie noch keine fixierte Bilderlehre auszudrücken hat. Sie steht, mit ihren Gegenständen, im Wettbewerb mit widersprüchlichen Traditionen spätantiker Natur- und Bildauffassung. Raum und Fläche, Bewegung und Ruhe, Körperlichkeit und Abstraktion stehen in ihren Gegensätzen nicht nur für den Unterschied künstlerischer Überzeugungen, sondern auch für den Gegensatz überlieferter Weltanschauungen und kultureller Traditionen. Da das christliche Kultbild noch über keine eigene Tradition verfügt, entlehnt es seine Formen anderen Bildgattungen. Nur das dreidimensionale, plastische Bild wird tabuisiert.

Im *Mittelalter* symbolisiert die Ikone feste Ordnungsvorstellungen, die eine Standardisierung ihres Erscheinungsbildes erzwingen. Die offene Impression der spätantiken Malerei weicht genauen Umschreibungen, wozu sich immer Linien auf Flächen eignen. Die Vielfalt der möglichen Sinneserfahrung wird auf einen Kanon reduziert, der zu dem kirchlich kontrollierten Kultbild paßt. Das Gesicht weist Spontaneität und Naturnähe, wo sie früher existierte, ab und wird zur Rollenmaske, mit welcher der Heilige auch Distanz zum Betrachter wahr. Die Naturform stammt aus zweiter Hand. Sie ist ein Schema, das sich wiederum mit neuem Leben füllen läßt. Schließlich ging es ja nicht um die Aufbewahrung einer irdischen Naturform, sondern um jenen Archetypus, der allein den Kult der Abbildung rechtfertigt. Schönheit wurde so reguliert, daß sie jedem Materialismus der Bildbenutzung widerstand und eine geistige Welt eröffnete, die die Byzantiner «noetisch» nannten und von «physischer» Erfahrung unterschieden. Der reduzierte, aber universal gültige Kanon der Formen spiegelt in der Ikone einen übergeordneten Kanon der Werte, über welchen die zentralisierte Kirche des geschrumpften Reiches wachte.

Allerdings erstreckt sich seit dem 11. Jahrhundert auch die gegenläufige Tendenz. Im Wettbewerb mit der kirchlichen Poesie wird eine «besetzte Malerei» entwickelt, welche in der angestammten Ikone nun ethische Rollen und Ideale feiert. Die neue Rhetorik dient zugleich dazu, die Paradoxien im Mysterium der göttlichen Ökonomie der Erlösung auf den Begriff zu bringen.<sup>35</sup> Die dargestellten Affekte, die einer privaten Sicht auf die Heiligen zu dienen scheinen, umschreiben in Wahrheit dogmatische Sachverhalte. Liturgische Praktiken eröffnen den Ikonen neue Sprechrollen.

Zwei allgemeine Konventionen der mittelalterlichen Ikone erklären sich aus dem Zusammenhang mit dem Heiligengedächtnis und andererseits mit der ebenfalls literarischen Feier des Lebens Christi und Mariens. Der Heilige ist ein Rollenporträt, sowohl im ethischen Sinne wie im Sinne eines kirchlichen Strandes. Der Geschichtstypus, aus dem sich das Gewand auf die Gruppe innerhalb der kirchlichen Gemeinschaft, Person wie das Gewand des Anstizers bezeichnet, z. B. den Propheten Jonas, den Evangelisten Lukas und den Kirchenvater Johannes Chrysostomos. Der Gewandtypus Ein und derselbe Typus des liturgischen Gewand für Kleriker) schließt ein und anderes Gewand für Apostel und ein rituelles Wiederaufführung des Mythen an. Die zeitlose Sprache einer rituellen Wiederaufführung des Mythos. Hinter der biblischen Geschichte wird das Mysterium, das in ihr gesucht wird, transparent. Auch in dieser Spielart ist die Ikone jetzt von einer schriftartigen Klarheit. Wenn sie Ereignisse aus dem Leben Christi und Mariens darstellt (es sind die einzigen Erzählungen, die man zuläßt), so sind es immer zugleich Inhalte der hohen Kirchenfest. Die Verehrung des Bildes setzt voraus, daß dieses einen Festinhalt anschaulich macht.

In der Spätzeit ist Byzanz permanent in seiner Existenz bedroht. Das Erscheinungsbild der Ikone ändert sich noch einmal von Grund auf. Sie eröffnet einerseits eine persönliche Erfahrung ihrer Inhalte, die man mit den affektiven Mitteln von Mimik, Gestik und Farbe stimuliert. Andererseits rückt sie jetzt alles in die uneinholbare Distanz einer Welt des Jenseits. Diesem Ziel dient auch die Lichtregie, die alles in ein anderes Licht taucht. Die Diskussion darüber, ob das Taboerliche der Verkörperung Christi «ungeschaffen» oder «ungeschaffen» (also göttlich) war, belegt die Entwertung der sichtbaren Welt. Dissonanzen und Brüche zerstören die Ordnung zwischen den Figuren und ihrem neu entwickelten Schauplatz. Das Bild formuliert den Widerspruch zwischen der eigenen Lebenserfahrung und den Idealen des Glaubens. Es liefert die Anleitung zur persönlichen Entdeckung in eine andere Welt, die allein noch in Ordnung ist. So gesehen werden Selbsterfahrung zum Ausdruck einer Mentalität, die sich mehrmals grundsätzlich ändert. Ihre Entwicklung wird erst stillgelegt, als die Ikone nun noch ein Gegenstand der Erinnerung ist. In der Fixierung einmal gefundener Formen äußert sich der Wunsch, an einer verlorenen Tradition festzuhalten. Jede Veränderung wird als eine Entwertung geschaut. Die spätbyzantinische Ikone war für eine Kanonisierung besonders wenig geeignet, weil sie nicht zeitlose Ordnung, sondern ein ekstatistisches Erlebnis verkörperte. Aber sie war die letzte Form, in der die Ikone überliefert war, und daher blieb sie die allein «richtige».

Die Formengeschichte bestätigt, wie schwierig es ist, die Ikone als Gattung von anderen Gattungen wie Wand- und Buchmalerei überzeugend zu unterscheiden. In der antiken Ara ist ihre formale Eigenart noch lange unausgebildet. In der Spätzeit von Byzanz nimmt sie Motive wie landschaftliche Bühnen oder erregte Handlungen auf, welche die Ruhe einer zeitlosen Existenz, von der sie lange lebte, in Frage stellen. Nur in den Jahrhunderten nach dem Bilderstreit steht die Ikone so sehr im Vordergrund, daß andere Kunstgattungen wie Freskomalerei, Mosaik und Elfenbeinkunstlerisch von ihr profitieren. Nur in dieser Zeit besteht zwischen ihr und der Kunst, deren Teil sie ist, eine Kongruenz, die es erlaubt, von einer Ästhetik der

Ikone ganz allgemein zu sprechen. In den anderen Perioden behauptet sich die Ikone allenfalls im Wechselspiel des Gebens und Nehmens als eine künstlerische Gattung mit eigenem Profil.

Wenn dem so ist, kann es kaum sinnvoll sein, die Geschichte der Ikone allein als Stilgeschichte schreiben zu wollen. Aber auch die ikonographische Untersuchung der Themen und Motive stößt bald an ihre Grenzen, wenn man einsehen muß, daß die Funde nicht auf dem Terrain der Ikone allein, sondern genauso in Nachbargebieten zu machen sind. Eine Kreuzigung sieht im 11. Jahrhundert auf einem Tafelbild nicht anders aus als in einem Wandmosaik. Die Kalenderikonen haben damals ihre Pendants auf den Buchseiten der Kalendertbücher. Die Ikone kann ohnehin nicht allein als Tafelbild bestimmt werden, weil sie auch in anderen Gattungen der Malerei und in der Reliefskulptur oder im Kunstgewerbe Fuß gefaßt hat. Sie ist keine Maltechnik, sondern ein Bildkonzept, das sich zur Verehrung eignet.