

IKONEN | JESUS CHRISTUS



IKONEN

HERAUSGEBER :
MARTIN WINKLER

Die Ikonen — lange als manie-
riert oder primitiv abgetan —
sind wiederentdeckt worden.
Den Kunstfreund überraschen
die Bezüge zur modernen Ma-
lerei, den gläubigen Laien er-
greift die religiöse Kraft der
Bilder. Immer wieder hört man
nach Herkunft, Sinn, Form
und Maltechnik der Ikonen
fragen.

Darauf Antwort zu geben —
aber auch zur Erbauung — hat
sich der Verlag zur Heraus-
gabe dieser Tafelbändchen ent-
schlossen. Aus den Beständen
des Ikonenmuseums Reckling-
hausen wurden die wertvoll-
sten Bildtafeln zur Reproduk-
tion ausgewählt. Der Bildteil
enthält nur farbige Wiederga-
ben, um dem Betrachter die
Leuchtkraft und Farbenpracht
der Ikonen zu vermitteln. Für
die Textbearbeitung wurden
gründliche Kenner der viel-
schichtigen Materie gewonnen.

ULRICH FABRICIUS · JESUS CHRISTUS

ULRICH FABRICIUS | JESUS CHRISTUS



VERLAG AUREL BONGERS RECKLINGHAUSEN

IKONEN

Herausgeber Martin Winkler

Band 3

TH 229



1988.3601

(B 5804)

Fünfte Auflage

© 1957 und 1976 Verlag Aurel Bongers Recklinghausen

Alle Rechte, auch diejenigen der photomechanischen Wiedergabe
und des auszugsweisen Abdrucks, vorbehalten.

Gesamtherstellung: Graphische Kunstanstalt Aurel Bongers Recklinghausen

Printed in the Federal Republic of Germany

ISBN 3-7647-0007-6

In den zwei Jahrtausenden christlicher Geschichte ist die Frage nach dem Aussehen Christi nie verstummt und wurde schon in den ersten Jahrhunderten gestellt. Es ist uns ein Brief des Bischofs und Kirchenhistorikers Eusebius von Caesarea (265–340) überliefert, in dem er Konstantia, der Schwester Konstantins d. Gr., die ihn brieflich um ein Bild Christi gebeten hatte, antwortete, daß er ihr kein solches senden könne, da die Heilige Schrift Bilder verbiete, und Christi göttliche Gestalt nur dem Vater, seine menschliche Gestalt aber auch keinem Menschen bekannt sei. Jedoch berichtete er an anderer Stelle, daß er einmal einer Frau zwei Bilder, die angeblich Christus und Paulus darstellen sollten, abgenommen habe, damit den Christen nicht vorgeworfen werden könne, sie seien Götzendiener und trügen Gottes Bilder herum.

Solche Bilderfeindlichkeit finden wir bei den ersten christlichen Schriftstellern sowohl im Osten als auch im Westen. Nach der damals herrschenden theologischen Meinung war Christus als Mensch häßlich und unscheinbar, und man berief sich dabei auf die Worte des Propheten Jesaja, Kap. 53,2: »Er hatte keine Gestalt noch Schöne; wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte.« So schrieben übereinstimmend Justin der Märtyrer, Clemens der Alexandriner und auch Tertullian; Origenes überlieferte dazu noch den Spott des heidnischen Philosophen Celsus über solch einen Gott in einem unansehnlichen Körper.

Es nimmt daher nicht wunder, daß die ersten zeichnerischen Andeutungen der Person Christi sich lediglich mit Symbolen begnügten, und wir treffen in den Katakomben mehr

oder weniger künstlerisch eingeritzt oder gemalt Zeichen wie: Fisch, Lamm, Adler, Monogramm oder auch in einfachster Form einen Hirten. Als dann später gerade das Hirtenbild in vielfacher Variation an den Katakombenwänden erschien, war es nicht als Porträt gemeint, sondern als Zeichen der Rettung verirrter Schafe, die der Hirt auf seiner Schulter nach Hause trägt. Dies wird besonders dadurch deutlich, daß diese Figur häufig in unmittelbarer Nachbarschaft von Taufszenen oder Fischerdarstellungen auftritt, die auf die Rettung der Seelen durch die Taufe hinweisen. Nicht anders ist auch die Gestalt Christi unter dem Bilde des lyraspielenden Orpheus zu verstehen, der nach der alten griechischen Sage durch sein Spiel sogar wilde Tiere gebändigt hatte. War dieser Christus-Orpheus zunächst noch auf den ältesten Darstellungen in den Katakomben von Schafen umgeben, so fanden bald an ihrer Stelle die wilden Tiere Platz, die die menschlichen Leidenschaften symbolisieren sollten. Selbst wenn Christus in irgendwelchen biblischen Szenen abgebildet wurde, war die bewußt nicht porträthafte Malerei dadurch kenntlich gemacht, daß er sich in der Physiognomie (und auch in der Kleidung) von den Umstehenden nicht unterschied. Wenn man bedenkt, daß nach den neueren Forschungsergebnissen die Katakombenmalereien erst um das Jahr 225 einsetzten, spürt man, wie relativ spät und äußerst behutsam die erste Christenheit sich an die Bilder heranwagte.

Noch einige Jahrzehnte später begann die christliche Sarkophagplastik. Sie nahm in den letzten Jahrzehnten des 3. Jahrhunderts noch die Bilder der Katakomben auf, um dann erst eigene Bahnen zu gehen. Der schaftragende Hirt erscheint dort ebenso wie die Orans (Betende); Taufszenen stehen neben Darstellungen eines lehrenden Philosophen, der das Christentum als die wahre Philosophie ver-

kündigt. Aber wir finden auch auf einem der ältesten Sarkophage, dem polychromen im Museo Nazionale zu Rom, der leider nur in Fragmenten erhalten ist, Christus während seiner Bergpredigt dargestellt, und zwar als bärtigen Mann des Volkes, der »keine Gestalt noch Schöne« hatte, während der Herr sonst in den Katakomben und auf Sarkophagen unbärtig erscheint.

Die Friedenszeit nach dem Siege des Christentums brachte ein neues Christusbild. Teils wohl unter dem Einfluß apokrypher Legenden, die Christuserscheinungen häufig in jugendlicher Gestalt berichteten, teils von dem im 4. Jahrhundert neu aufkommenden Schönheitsideal der Antike ange-regt, zeigen die Sarkophage des 4. Jahrhunderts den unbärtigen, schönen und jugendlichen Christus mit Lockenhaar als Wundertäter, in Passionsszenen oder thronend in der Herrlichkeit, ja in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch in knabenhafter Gestalt. Aber im gleichen Jahrhundert begann auch, gemäß der damaligen Mode des Bartragens, mehr aber wohl noch als Auswirkung der großen ökumenischen Konzile von Nicäa (325) und Konstantinopel (381), die die Wesensgleichheit von Gott-Vater und Gott-Sohn dogmatisch festlegten, der bärtige Christustyp aufzukommen. Auf Sarkophagen der theodosianischen Zeit kann man sogar beide Typen nebeneinander in verschiedenen Szenen auf einem Sarkophag feststellen. Auch in den Katakomben trifft man jetzt den bärtigen Typus, wie er am schönsten auf dem Bilde Christi inmitten seiner Apostel in der Katakombe SS. Pietro e Marcellino zu sehen ist.

Der Bann war gebrochen. Die Bilderfreudigkeit der nächsten Jahrhunderte können wir heute noch auf den Fresken und Mosaiken der altchristlichen und byzantinischen Basiliken, Zentralbauten, Baptisterien und Mausoleen ablesen. Der jugendliche Hirt mit seiner Herde (Mausoleum der Galla

Placidia in Ravenna) und der bärtige, thronende Weltenrichter inmitten seiner Apostel wechselt mit dem jugendlichen Pantokrator (S. Apollinare nuovo in Ravenna), der die Schafe von den Böcken scheidet, ebenso ab, wie wir auch an Stelle des Christus nur ein großes Gemmenkreuz auf dem Thron finden (S. Maria Maggiore in Rom) oder das Lamm auf dem Paradiesberg, von dem die vier Paradiesflüsse ausgehen, aus denen die Herde trinkt (S. Prassede in Rom, Zenonkapelle).

Inmitten dieser bilderfreudigen Zeit, von der wir uns auch an Hand der vielen überlieferten Monumente der Kleinkunst ein gutes Bild machen können, erhob sich während des 6. Jahrhunderts in verstärktem Maße die Frage nach dem wahren Christusbild. Umlaufende Legenden gaben dieser Frage immer wieder neue Nahrung. Da erzählte der Chronist Theodor Anagnostes, daß die Hand eines Malers verdorrte, als er Christus in der Gestalt des Gottes Zeus malte. Dort berichtete ein frommer Pilger, Antonius Placentius, in seinem Reisebericht, daß sich im Vorhof des Palastes von Pontius Pilatus ein Christusbild, das noch zu seinen Lebzeiten gemalt worden sei, befände. Solche und ähnliche Legenden liefen im Volk umher, ohne größere Wirkung auszuüben. Von weitreichender Bedeutung aber waren jene Legenden, die von Abbildern des Antlitzes Christi Kunde gaben, deren Entstehung himmlischen Ursprungs sein sollte. Drei Bilder dieser Art heben sich unter anderen heraus und hatten als Acheiropoieten (d. h. »nicht mit Händen gemacht«) ihre besondere Geschichte, die jeweils wieder in vielschichtiger Fassung überliefert ist.

Das Christusbild von Kamuliana in Kappadozien soll nach der einen Tradition von einer heidnischen Frau mit Namen Hypatia stammen, die eines Tages in einem Bassin ihres Gartens ein auf Leinen gemaltes Bild fand, das sie als

Christusbild erkannte und in ihr Gewand einhüllte, wo es sich noch einmal abzeichnete. Auf wunderbare Weise entstand davon noch ein dritter Abdruck. Eines dieser Bilder wurde im Jahre 574 feierlich nach Konstantinopel überführt, wo es als Reichspalladium auf Kriegszügen mitgenommen wurde. Eine andere Überlieferung berichtet, daß die Frau des Präfecten von Kamuliana, die schon Christin war, ihren Glauben aber vor ihrem heidnischen Mann verheimlichte, von Christus in ihrem Hause besucht wurde, wo er sich sein Antlitz wusch und einen Abdruck seines Gesichtes in dem Handtuch hinterließ. Später wurde dieses Tuch in die Metropole Kaisareia gebracht. Die spätere Geschichte dieser Bilder ist in Dunkel gehüllt.

Noch größere Bedeutung hatte ein anderes acheiropoietisches Bild, das von dem Fürsten Abgar von Edessa herrühren soll. Der Kirchenhistoriker Eusebius teilt in seiner Kirchengeschichte mit, daß dieser Herrscher, ein Zeitgenosse Christi, an einer unheilbaren Krankheit litt. Als er von den wunderbaren Heilungen Jesu hörte, sandte er einen Boten zu ihm mit einem Brief, in dem er Christus bat, zu ihm zu kommen und ihn zu heilen. Der Herr habe in seinem Antwortbrief Abgars Glauben selig gepriesen und ihm verheißen, daß ein Jünger kommen und ihn gesund machen werde. Nach Christi Himmelfahrt habe dann Thaddäus diesen Auftrag ausgeführt. Während Eusebius noch nichts von einem wunderbaren Bilde schrieb, erzählte eine spätere Fassung, daß Christus sich in Gegenwart des Boten das Gesicht gewaschen und das Handtuch, mit dem er sich abgetrocknet, diesem Abgesandten mitgegeben habe. In diesem Tuche sei Christi Antlitz abgezeichnet gewesen und habe den Fürsten bei seiner Berührung geheilt. Thaddäus sei zwar auch noch gekommen, habe Abgar aber nur noch im Glauben unterwiesen und getauft. Dieses Tuchbild wurde das heilige Kleinod

der Stadt und machte Edessa uneinnehmbar in den kommenden Zeiten. Im Jahre 944 wurde es feierlich nach Konstantinopel überführt, wo man es unter dem Namen »Mandelion« (Tuch, Handtuch) hoch verehrte. Kreuzfahrer raubten es und brachten es 1204 mit ins Abendland. Über den weiteren Verlauf der Geschichte dieses Bildes gehen die Meinungen der Forscher sehr auseinander.

Auch der Westen hat sich in seiner Veronika-Legende eines »nicht mit Händen gemachten« Bildes Christi versichert. Wieder gehen die alten Fassungen getrennte Wege. So erzählt eine Quelle, Veronika sei jenes blutflüssige Weib gewesen, das Christus geheilt hatte, woraufhin sie sich von Lukas ein Bild des Herrn habe malen lassen. Lukas sei aber über die Unzulänglichkeit dieses Porträts so verzweifelt gewesen, daß Christus selber eingegriffen und sein Gesicht in ein Tuch gedrückt habe, auf dem dann sein wahres Bild erschienen sei. Dieses Tuch habe Veronika später zur Heilung des erkrankten Kaisers Tiberius herausgeben müssen. Die Legende machte noch verschiedene Neufassungen im Laufe der Jahrhunderte durch, bis sie dann schließlich um 1300 ihre endgültige Fassung in der französischen Bibel des Roger von Argenteuil erhielt, die von jener Veronika berichtet, die dem Herrn auf seinem Kreuzesweg begegnete und dem Schwerleidenden ein Tuch auf das schweißüberströmte Antlitz drückte, das sich dann dort mit der Dornenkrone abzeichnete.

Es scheint, als wenn die Abgarlegende stark auf die letzte Fassung der Veronikalegende eingewirkt habe, und doch bestehen typische Unterschiede zwischen beiden Erzählungen. Für griechisches Denken war der Gedanke des Pantokrators (Allherrschers) wesentlich, der nicht nur einen Fürsten heilen, sondern auch mit seinem Abbild noch ein Schutz gegen alle Feinde sein konnte; das war der sichtbare Segen der Mensch-

werdung Christi. Die abendländische Frömmigkeit sah den Segen des Kreuzestodes Jesu als das Bedeutsamste an; sein dornengekröntes Haupt gab Gewißheit der Versöhnung und Vergebung.

Die Verehrung der Acheiropoieten, auch der großen Kirchenbilder und der zahllosen Kleinkunstdarstellungen nahm im Laufe der folgenden Jahrhunderte ein solches Ausmaß an, daß Kaiser Leo III. im Jahre 726 jede Bilderverehrung verbot. Der damit beginnende Bilderstreit entfachte im Volk und unter den Theologen ein Feuer, in dem nicht nur viele Bilder verloren gingen, sondern auch das Reich in zwei Parteien zerfiel. Erst 842 wurde dieser Kampf beendet, nachdem schon im Jahre 787 das 7. ökumenische Konzil von Nicäa die Verehrung der Bilder wieder erlaubt hatte. Theologen wie Johannes von Damaskus und Theodor von Studion hatten mit größtem Eifer daran gearbeitet, das Bild auch dogmatisch zu rechtfertigen, und sie fanden diese Rechtfertigung in der kirchlichen Lehre von der Menschwerdung Christi, die zeige, daß der unbeschreibbare Gott in die beschreibbare menschliche Natur eingegangen sei.

Eine besondere Beachtung fand auf der 7. ökumenischen Synode das »nicht von Händen gemachte« Bild Christi, und so wurde gerade dieses Bild (Mandelion oder Acheiropoietos genannt), das nun in vielen Abbildungen neu erstand, das hauptsächlichste Verehrungsbild am Fest der Orthodoxie, das erstmalig nach dem Bilderstreit am 19. Februar 843 gefeiert wurde.

Jetzt war die Bahn freigekämpft für alle Arten von Bildern; und ein besonderer Zweig der Malerei, der seinen Ursprung im Orient und hauptsächlich in den griechisch-ägyptischen Mumienportraits des 2. bis 3. Jahrhunderts n. Chr. gehabt hatte, kam jetzt zur vollen Blüte: die Tafelbilder oder Ikonen. In Byzanz erhielten sie ihre Ausprägung, von wo

aus wieder griechische Künstler am Ende des 10. Jahrhunderts nach Rußland zogen und dort sehr gelehrige Schüler fanden. Technik, Farben, Ordnung und Themen lagen zum größten Teil bereits fest, und auf Grund dieser festgelegten Lehre schufen die russischen Künstler in den kommenden Jahrhunderten unvergleichliche Meisterwerke.

Das Christusbild der Ikonen fand seinen Niederschlag besonders in den Typen des *Acheiropoietos*, des *Pantokrator*, des *Emanuel*, der *Deësis* (Gebet, Fürbitte) und innerhalb der Dreieinigkeitsdarstellung. Daneben treffen wir weniger häufig auf Christusdarstellungen mit eigener Thematik, wie »Das nichtschlafende Auge« (Abb. 14), nach den Worten des Psalms 121,4, die auf Christus gedeutet wurden, oder das Bild »Vaterschaft«, auf dem Christus im Schoße Gottvaters gezeigt ist (Abb. 12). Beide Bilder sollten den präexistenten (vorweltlichen) Christus zeigen als den, der schon vor der Welterschöpfung da war und den Lauf der Menschheitsgeschichte im Auge hat. In diesem Sinne ist auch die Ikone mit dem Namen »Emanuel« zu verstehen. Meist mit ausgebreiteten Segenshänden dargestellt, blickt das göttliche Kind, das nach den Worten Jesaja 7,14 den Namen Emanuel trägt, voll tiefen Ernstes auf den Beschauer (Abb. 10).

Die erste Sichtbarwerdung Christi auf Erden wollen die Ikonen der »Dreifaltigkeit« zeigen, die die biblische Geschichte von dem Besuch der drei Engel bei Abraham im Hain Mamre (1. Mos. 18) zum Vorwurf nehmen und darum auch den Beinamen »Philoxenie« (Gastfreundschaft) erhielten. Die berühmteste Darstellung dieses Motivs hat Andrej Rublew im 14. Jahrhundert geschaffen, und auch unsere Abbildung (11) ist von ihm beeinflusst. Das Dogma der Wesensgleichheit der drei göttlichen Personen fand hier einen malerischen Niederschlag von höchster Eindringlichkeit. Ein

Merkmal der Ikonen wird auf diesem Bilde deutlich: die verkehrte Perspektive ist gewollt und soll den jenseitigen Standpunkt des Malers charakterisieren, der, nach einem Gebet um den Heiligen Geist und ernster Zurüstung, auf seinem Bilde die heilige Ruhe und das ewige Licht zum Aufleuchten bringen wollte. Kein Gegenstand wirft einen Schatten, denn das Licht Gottes läßt keine Schatten aufkommen; selbst das Glanzlicht in den Augen des Porträtierten fehlt. Eine ganz andere, der abendländischen Kunst entnommene Darstellung der Dreieinigkeit zeigt eine Ikone aus dem 18. Jahrhundert (Abb. 13).

Das Antlitz des über die Erde wandelnden Christus ist dem orthodoxen Gläubigen in dem »*Acheiropoietos*« erhalten. Rechts und links über dem Haupte Christi stehen die Anfangs- und Endbuchstaben des Namens Jesus Christus (IS—XS) (Abb. 1). Wenn der Gläubige beim Fest der Orthodoxie diese Ikone verehrt, dann weiß er, daß nach den Worten des 7. ökumenischen Konzils diese dem Abbild erwiesene Ehrung auf das Urbild übergeht. Der präexistente und jetzt in der Herrlichkeit thronende Christus ist der gleiche, der einmal auf Erden war, und darum tragen die waagerechten Arme des Kreuzes inmitten des Nimbus die griechischen Worte »*ho on*« (der Seiende), nach der Selbstbezeugung Gottes vor Mose (2. Mos. 3,14).

Den in der Herrlichkeit Herrschenden will die *Pantokrator*-Ikone zeigen. Mit königlicher Ruhe blickt der Herr auf die Welt, die er mit der rechten Hand segnet, und der er mit der Linken die Heilige Schrift hält, deren aufgeschlagenes Wort die Menschen einlädt (auf Abb. 2 und 4: Matth. 11,28; Abb. 6: Joh. 14,6). *Pantokrator*-Ikonen werden zur Osterzeit verehrt und stehen darum in engster Verbindung mit den Höllenfahrts-Ikonen, von denen wir im Ausschnitt einen Christuskopf bringen, der sich gütig

zu den nun aus der Vorhölle Erlösten neigt (Abb. 5). In dem Pantokratorantlitz soll etwas aufleuchten von dem »Abglanz der göttlichen Herrlichkeit«, wie es die Anfangsworte des Hebräerbriefes 1,3 ausdrücken. Von der Strenge der alten byzantinischen Pantokratorbilder gibt uns die Ikone »Das grimme Auge« noch eine Vorstellung (Abb. 3).

Den Pantokrator-Ikonen verwandt und doch mehr auf Christus, den Weltenrichter hinweisend, stellen die Deësis-Ikonen den thronenden Christus dar, neben dem rechts Maria (nach dem Psalmwort 45,10: Die Braut steht zu deiner Rechten) und links Johannes der Täufer fürbittend für die Menschen eintreten (Abb. 7–9). Inhaltlich schließt sich hier die Ikone der »Göttlichen Weisheit« an (Abb. 15), auf der die Deësis ins Prunkvolle gewandelt ist und Christus als der weise Richter der Welt königlich thront. Den Schluß unserer Ikonenreihe bildet endlich der »Triumph Christi« (Abb. 16). Über dem in Herrlichkeit thronenden Christus ist siebenfach Gottvater dargestellt, rechts und links wieder die Fürbitter Maria und Johannes der Täufer. Es ist der triumphierende Christus, der Herr aller Herren, König aller Könige, hier in künstlerischer Meisterschaft glanzvoll gemalt, und doch der gleiche, den schon die primitive Handzeichnung in den Katakomben Roms unter dem Zeichen des Fisches gläubig und treu bekannte als:

Jesus Christus, Gottes Sohn, Retter.

Tafel I

DAS NICHT VON MENSCHEN- HAND GESCHAFFENE BILD CHRISTI

Russisch, 18. Jahrhundert.

Leinwand auf Holz, 76,5 x 60,5 cm

Im Einklang mit der Abgar-Legende stellen die Ikonenmaler nicht nur den Gesichtsausdruck Christi dar, sondern auch das Tuch, das dieses Bild des Heilands trägt. Zwei Zipfel an den oberen Ecken des Tuches sollen es als aufgehängt erscheinen lassen. Auf manchen Bildern wird es auch von zwei Engeln gehalten. Christi Gesicht ist bei diesem Bildtyp von gütigem Ernst geprägt.

Auf unserer Ikone – einer großformatigen Tafel – teilt sich das lange Haupthaar in Schulterhöhe in mehrere gelöste Flechten, während bei noch älteren Ikonen oft das Haar ungeteilt über die Schultern fällt. Der schmale Kopf wird betont durch die lange, feine Nase und den in zwei Enden auslaufenden spitzen Kinnbart. Dieser oft sehr kompakte und auch zu einem Zipfel zusammengefaßte Bart ist der Anlaß dafür gewesen, daß die Bilder dieses Typs im Volksmund die Bezeichnung »Spas mokraja boroda«, »Erlöser mit dem nassen Bart«, führen. Am unteren Saum des Tuches, oberhalb der roten Borte, ist die Bildbezeichnung angegeben: »Nerukotworennij obras (G(ospo)da B(o)ga i Spasa naschego I(isu)sa Chr(is)ta izhe s ubrus«, »Nicht mit der Hand gemachtes Bild unseres Herrn, Gottes und Erlösers Jesus Christus auf dem Linnentuch«. Über dem blauen Innenrand der Ikone steht als zusätzlicher Text die seit dem 17. Jahrhundert häufige Formel »Göttliche Erscheinung, Jesus Christus, göttliches Wunder«.

Die gewollt plastische Durcharbeitung, der goldene Blütenschmuck des Tuches und schließlich auch der merkliche Verzicht auf traditionelle Farbgebung – Zeichen einer vom Abendland beeinflussten Seh- und Malweise – lassen die Entstehung dieses Bildes in der unmittelbaren Umgebung des letzten großen russischen Ikonenmalers Simon Uschakow vermuten, von dem bekannt ist, daß er nach 1670 eine Anzahl von Ikonen des Ascheiropoietos schuf.



In den Ikonostasen ist Christus zumeist thronend und von den Fürbittern umgeben dargestellt. Seltener findet man Ikonen, die das Lehramt Christi ausdrücken wollen.

Auf unserer Tafel sehen wir Christus, den Lehrenden, auf purpurnem Kissen mit unbekleideten Füßen stehen. Die Linke hält das aufgeschlagene Evangelium, die rechte Hand jedoch ist nicht segnend erhoben, sondern weist auf die Heilige Schrift. In Schulterhöhe ist mit großen kyrillischen Lettern die Bildbezeichnung geschrieben: »G(ospo)d(in) Wsederzhitel«, »Herr, Allherrscher«.

Die farbliche Gestaltung der Ikone beschränkt sich auf ein zurückhaltendes, warmes Rot, das bei Chiton und Kissen mit Gold ornamentiert ist, und abgestuftes dunkles Grün. Obgleich die Bildkomposition von einer ruhevollen Symmetrie ausgeht, wird durch die beiden scheinbar unmotiviert gegen den linken Bildrand verstoßenden Gewandzipfel eine Unruhe ausgelöst, die dann auf der Gegenseite durch das aufgeschlagene Evangelienbuch mit dem darunter sichtbaren Fluß des Ärmels aufgefangen wird. Der Bildhintergrund war ursprünglich in warmem Gold angelegt, von dem oberhalb des olivgrünlichen Bodens noch schwache Spuren erhalten sind.



Tafel III

CHRISTUS,
DAS GRIMME AUGE

Russisch, 17. Jahrhundert. Holz, 30 x 24 cm

»Jaroje Oko«, das grimme oder feurige Auge, so nannte der Volksmund in Rußland diesen meist auf Kopf und Schulteransatz beschränkten Bildtyp Christi, in dem die Strenge des byzantinischen Pantokrator erhalten geblieben ist. Auf unserer aus Rußland stammenden Tafel scheint das Antlitz jedoch mehr von tiefem Ernst bestimmt, und nur die strenge Zeichnung der Augen erinnert an den »grimmen« Christus. Das volle Haar des Heilands ist in der Mitte gescheitelt und fällt weit in den Nacken hinab. Auf der Stirn sind zwei ungewöhnlich verlaufende Falten zu erkennen: ein Segenszeichen göttlicher Erleuchtung, das sich bei vielen Heiligendarstellungen findet und dessen Verwendung nicht auf die christliche Kunst allein beschränkt ist.

Die oft zu beobachtende Vorliebe der Ikonenmaler für parallele Linienführung zeigt sich in der feinen Schwingung einer Halslinie und dem parallel dazu geführten Saum des Chitons. Im Gegensatz zu der abendländischen Neigung, ein Gesicht durch viele Farbstufungen zu beleben, ist das Christusantlitz unserer Ikone in einem Grundton gehalten. Den farbigen Klang geben ein volles, sattes Rot und ein ebenso tiefes Grün der Gewandung. Die einstige Vergoldung bezeugen nur noch spärliche Reste auf dieser Tafel, von deren mehrfacher Übermalung an den Bildrändern Teile sichtbar geblieben sind.



CHRISTUS
DER ALLHERRSCHER

Russisch, zweite Hälfte 18. Jahrhundert.
Holz, 55 x 42,5 cm

Diese Ikone ist Mitteltafel einer aus drei Bildern bestehenden Deësis, deren Gestalten in Halbfigur dargestellt sind. Tafeln dieser Art hatten häufig ihren Platz in den Ikonostasen kleinerer Kirchen. Immer hat Christus die Rechte zum Segen erhoben. Er segnet hier mit dem sogenannten namenzeichnenden Gestus, bei dem die Finger das Christusmonogramm nachbilden. Im linken Arm hält er das aufgeschlagene Evangelium mit dem Text: »Kommet her zu mir alle...« Oft ist auf russischen Ikonen, und so auch auf dieser, der Pantokrator nicht als der strenge Weltenrichter aufgefaßt, sondern als der milde Erlöser der Menschen. Unsere Tafel entstammt der Werkstatt eines Ikonenmalers aus dem 18. Jahrhundert. Wenn sie auch in der Vorzeichnung durchaus der Überlieferung treu bleibt und sich auf wenige Farbtöne beschränkt, fällt dem Künstler doch der Verzicht auf einfache und disziplinierte Zeichnung, z. B. der Gewandfalten, die uns bei Ikonen des 14. bis 16. Jahrhunderts so beeindruckt, offensichtlich schwer. Auch diese Ikone hatte ursprünglich einen goldenen Grund, der die übliche Beschriftung trug, von der nur noch einzelne Buchstaben erhalten geblieben sind.



KOPF CHRISTI

Russisch, 16. Jahrhundert. Holz

Ausschnitt aus einer Ikone der Höllenfahrt Christi,
132 x 102 cm

Nach dem apokryphen Nikodemus-Evangelium sind die Ikonen der Höllenfahrt gestaltet, die Christus beim Vollzug des Erlöserwerkes zeigen. Einer solchen Bildtafel wurde dieser Ausschnitt mit dem Kopf des Erlösers entnommen. Die Neigung des Hauptes ist bedingt durch das dargestellte Thema. Christus, dessen menschliches Antlitz göttliche Hoheit und Güte ausstrahlt, neigt sich vor und ergreift die Hand Adams, den er aus dem Grabe hebt.

Der Meister dieser großformatigen Holztafel bedient sich weitestgehend der Technik mittelalterlicher Wandmalerei. Die Beschränkung auf wenige, mit breitem Pinsel sicher gesetzte Striche, auf wenige, aber bestimmte farbige Flächen erreicht eine monumentale Wirkung, die den großartigen Zeugen früher Freskomalerei nicht nachsteht. Lediglich die subtilere Durchzeichnung des Kopfes entspricht dem Charakter eines Tafelbildes. Das matte Blau des Hintergrundes ist Teil der Mandorla, des Attributs der Göttlichkeit, die den Erlöser umschließt.



CHRISTUS
DER ALLHERRSCHER ..

Griechisch, Werk des Elias Moskos, 1653.
Holz, 119 x 84,5 cm

Diese repräsentative Ikone mit der nahezu lebensgroßen Darstellung des Pantokrator mag einst weihvoller Mittelpunkt einer griechischen Kirche gewesen sein. Hoheitsvoll und feierlich sitzt auf einem prächtigen, mit reichen Ornamenten verzierten Thron Christus in rotem Chiton und goldverziertem Himation. In dem aufgeschlagenen Buch lesen wir in griechischer Sprache den Text: »Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben...« Das Namensiegel Christi steht zu beiden Seiten des Nimbus in zwei roten, mit Gold verzierten Medaillons.

Uns ist der Maler dieser Ikone bekannt, da er sein Werk in der unteren linken Bildecke datiert und signiert hat: 1653 »Cheir Eliou Moskou«, »Hand des Elias Moskos«. Elias Moskos war einer der letzten Großen der kretischen Ikonenmalerei. Seine Hauptwerke befinden sich in der Ikonostase der Phaneromini-Kirche in Zante (Zakynthos). Die drei großen Museen Athens und auch einige Privatsammlungen in der griechischen Hauptstadt besitzen Arbeiten dieses Meisters, der bei der Gestaltung der Themen an der griechischen Ikonographie festhielt, aber in der Darstellung auch Stilelemente der ihm wohlvertrauten italienischen Malerei in maßvoller Weise zu nutzen verstand.

Die stark verkleinerte Abbildung vermag die sehr dezent gewählten Farbstufungen und -flächen kaum wiederzugeben, doch bleibt die strengere Auffassung kretischer Ikonenmalerei deutlich ablesbar.



Tafel VII

DEESIS

Russisch, 17. Jahrhundert. Holz, 31,5 x 21,5 cm

Als eindringliches Beispiel russischer Ikonenmalerei des 17. Jahrhunderts darf die hier abgebildete Deësis gelten. Diese Ikone von nur kleinem Format zeichnet sich durch eine außerordentlich sensible Malweise aus und ist, im Gegensatz zu Darstellungen früherer Jahrhunderte, inniger und intim gehalten. Durchweg werden gebrochene Farbtöne gewählt. Beherrschend sind außer dem alle Teile des Bildes durchwirkenden Gold ein tiefes Grünblau, erwidert von Olivgrün, ein zentral liegendes Rot und verschiedene Braunstufungen. Bemerkenswert ist, daß gegenüber griechischen Vorbildern mit ihrem frontalen und symmetrischen Aufbau der Gruppe die russischen Deësis-Ikonen Abweichungen z. B. in der unsymmetrischen Zeichnung des Thrones, der seitlichen Verschiebung der unteren Körperpartie des Pantokrator oder – wie auf unserer Tafel – durch die ungleichmäßige Verteilung der Fußpodeste zeigen. Der Pantokrator, dessen Evangelium das Wort »Kommet her zu mir alle . . .« weist, schaut ernst und entrückt. Sein Thron verbindet durch den Bogen der Rückenlehne die fürbittenden Gestalten der Gottesmutter und Johannes des Täufers. In einer leichten Wendung neigen sie dem Heiland zu. Maria hat beide Arme bittend erhoben. Johannes segnet mit der Rechten und hält in der Linken ein aufgerolltes Schriftblatt. Den Boden zieren goldene Ranken.



DEESIS

Griechisch, erste Hälfte 18. Jahrhundert.

Holz, 36,5 x 28 cm

Die Strenge des vielhundertjährigen ikonographischen Kanons blieb für die griechische Malerei bis in die Neuzeit hinein verbindlich. Diese starre Beibehaltung oft nicht mehr erlebter Formen barg die Gefahr manierterter Darstellung in sich. Verstärkt wird diese Beobachtung auch durch die härtere Zeichnung der Gesichter, die den Betrachter anblicken, während die Gestalten der russischen Deësis (Tafel VII) entrückt zu sein scheinen. Die abgebildete Tafel darf als ein treffendes Beispiel traditioneller griechischer Malweise gelten.

Im Vergleich mit der russischen Deësis ist der Gesamteindruck unserer Ikone weniger innig. Auch geben die gewählten Farben, ein kälteres Blau, ein herberes Rot, und das Fehlen des Goldgrundes dem Bild eine gewisse Kühle. Thronbank und Fußpodest Christi sind mit roten Kissen belegt, wie es dem König der Welt gebührt. Seine göttliche Herrlichkeit wird dadurch herausgehoben, daß nur sein Gewand reichen Goldassistent aufweist. Die Linke des Heilands greift von oben her über die Seiten des Evangelienbuches, dessen Schriftstelle infolge der Kürzungen und Lücken nicht im Zusammenhang lesbar ist. Während die Gottesmutter ihre Arme fürbittend erhebt, hat Johannes der Täufer, der »Prodromos«, »Vorläufer«, wie ihn die orthodoxe Kirche und auf unserem Bild die rote Beschriftung über seinem Heiligenschein nennt, die Arme vor der Brust über Kreuz gelegt. Er erscheint als der Asket der Wüste: Haar und Bart sind lang, der Körper abgezehrt. Gekleidet ist er in ein rauhes Kamelhaargewand und einen gelben Überwurf, die beide seine Beine von den Knien abwärts unbedeckt lassen.



DEESIS

Armenisch, um 1600. Buchmalerei, 19 x 14 cm

»Vor z-hin avourten Astvata etès nstéal y-athor k'erovbéakan«, »seit dem Anfang der Zeit sitzt Gott auf dem Thron der Cherubim«, besagt die Inschrift über der hier abgebildeten armenischen Miniatur, die einige Abweichungen von der üblichen Deësis-Gruppe zeigt.

Mit wallendem, weißem Bart- und Haupthaar thront Christus segnend, das geschlossene Evangelium in der Linken, auf einer von Rundornamenten gebildeten Wolke. Zu seinen Füßen ruhen die symbolischen Zeichen der vier Evangelisten, jedes mit einem goldenen Buch. Die Gottesmutter und der Täufer neigen sich dem Erlöser bittend zu. Unterhalb der Deësis-Gruppe versuchen zwei Teufel, die Seelenwaage zu sich herabzuziehen. Doch ihnen naht sich im Fluge der Archistratage, der Erzengel Michael. Seine lange, goldene, mit einem Kreuz verzierte Lanze hat die beiden Widersacher durchbohrt. Er, der oft der Seelenretter genannt wird, hat auch hier Hilfe in höchster Not gebracht.



Tafel X

CHRISTUS EMANUEL

Russisch, 17. Jahrhundert.

Leinwand auf Holz, 40 x 34,5 cm

Dieser Bildtyp will den präexistenten Logos zur Darstellung bringen, und in ihm haben sich Erinnerungen an den bartlosen Christus der frühchristlichen Kunst erhalten. Außer in Einzelikonen malt man den Typ des Christus Emanuel bei den Bildern der Muttergottes des Zeichens, der Mittpfingsten und des nichtschlafenden Auges.

Die hier abgebildete Darstellung beschränkt sich auf Kopf und Schulterpartie. Den jugendlichen, runden Kopf umschließt sorgfältig gelegtes Haar, auf der einen Seite in lockigen Wellen, auf der anderen glatt. Die Höhe der Stirn ist ungewöhnlich gesteigert. Starke Brauen wölben sich über weit geöffnete Augen mit betonten Unterlidern. Scharfe Schatten liegen auf der Oberlippe und über dem Kinn.

Über dem Bildrand liegt eine getriebene Basma (= Rand) aus vergoldetem Silberblech, auf deren vier äußeren Ecken kleine Silberschilde genagelt sind, die in feiner Gravur Heilige und Festtage zeigen. Bis zum Kontur der Gestalt reicht eine Metallplatte (Risa), die mit Drahtemail (finiftj) verziert ist. Der aufgesetzte Heiligenschein (wentschik) und eine halbmondförmige Zierplatte (tsata) vor den Schultern und der Brust vollenden den Metallschmuck der Ikone, dessen einzelne Teile nicht aus der gleichen Zeit stammen, sondern nach und nach im Lauf der Jahrhunderte zusammengefügt worden sind.



Tafel XI

DIE HEILIGE
DREIFALTIGKEIT
(PHILOXENIE)

Russisch, zweite Hälfte 18. Jahrhundert.
Holz, 10,5 x 8 cm

Noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts verbot das Moskauer Kirchenkonzil die bildliche Darstellung Gott-Vaters in der Gestalt eines Greises. Um die Dreifaltigkeit wiederzugeben, griff man auf den biblischen Bericht ihrer ersten Offenbarung vor Abraham im Hain Mamre zurück. Die drei Engel sitzen an steinernem Tisch, über den ein Tuch gebreitet ist, auf dem um einen Opferkelch Bestecke liegen. Alle drei Engel haben die rechte Hand segnend erhoben, aber nur der mittlere trägt einen Stab. Den Hintergrund bildet links das Haus der Gastgeber, rechts ein schroffer Fels mit dunkler Höhlung. Über den mittleren Engel ragt die Krone eines Baumes, der schräg aus dem Felsen herausgewachsen ist. Eine knorrige Eiche mit tief herabhängenden Zweigen, herauswachsend aus einem hohen Berg, – so will den Hain Mamre ein früher russischer Pilger, der Kiewer Mönch Daniel, zu Anfang des 12. Jahrhunderts gesehen haben.

Die von der Hundertkapitelsynode im 16. Jahrhundert als Vorbild bezeichnete Darstellung der Philoxenie des Andreas Rublew hat auch den Maler dieser kleinen volkstümlichen Ikone inspiriert. Für die Gewänder wählte er lebhaftere, freudige Farben und gab ihnen reichen Goldassistent. Der von Rublew so meisterlich gestaltete Kreis der Engel blieb freilich ebenso unerreicht wie seine einmalige, gewagte und doch harmonische Farbgebung.



Tafel XII

DIE HEILIGE
DREIFALTIGKEIT

Russisch, 18. Jahrhundert. Holz

Ausschnitt aus dem Mittelstück eines Triptychons.
Größe des ganzen Mittelstücks 57,5 x 39 cm

Die Auffassung Gott-Vaters entspricht bei diesem Bildtyp der Vision vom »Alten der Tage« bei Daniel (7,9): »... und der Alte setzte sich. Das Kleid war schneeweiß, und das Haar auf seinem Haupt wie reine Wolle; sein Stuhl war eitel Feuerflammen, und dessen Räder brannten mit Feuer.« So sitzt auch auf unserer Ikone Gott-Vater auf seinem herrlichen Thron, den ein purpurnes Kissen ziert. In seinen Heiligenschein ist der achteckige Stern aus zwei übereinandergelegten Vierecken eingeschrieben: ein Hinweis auf das achte Aeon der kommenden Herrlichkeit. Auf seinem Schoß sitzt der Christusknabe. Wie der Vater, so segnet auch er mit beiden Armen. Über seinem Nimbus, vor des Vaters Brust, schwebt in einer Aureole das Symbol des Heiligen Geistes, die Taube: D(u)ch S(vja)t(oi) = »Heiliger Geist« lautet die Beischrift. Von dem Göttlichen Thron gehen feurige Zungen und Strahlen aus zum Rand der Aureole mit dem Ring von Seraphim. »Otschestwo« oder »Otetschestwo«, Vaterschaft, Vatersname, nennt man die Auffassung der Heiligen Dreifaltigkeit.



Tafel XIII

DIE HEILIGE
DREIFALTIGKEIT

Russisch, 18. Jahrhundert.
Leinwand auf Holz, 35,5 x 33 cm

Seit dem 16. Jahrhundert begegnet man unter dem Einfluß europäischer Darstellungen auch auf russischen Ikonen der abendländischen Auffassung mit dem Bild Gottvaters als Greis. Auf Cherubim thronend, den vom Kreuz und den Passionszeichen gekrönten Kosmos zwischen sich, umrahmt von einer goldenen Aureole mit einem Ring von Seraphim, erteilen Christus und Gott-Vater den Segen. Über der Kugel des Kosmos schwebt die Taube, der Heilige Geist. Das Evangelienbuch Christi ist nicht geöffnet, die entfaltete Schriftrolle Gott-Vaters gibt den Hinweis darauf, daß der Sohn zu seiner Rechten sitzt. Die Dreifaltigkeitsdarstellung ist in einen konkaven viereckigen roten Stern einbezogen, dessen Spitzen die symbolischen Zeichen der vier Evangelisten schmücken. Wie bei der Deësis stehen fürbittend die Gottesmutter und Johannes der Täufer vor der Dreieinigen Gottheit. Die Schriftrolle Mariae enthält ihre Bitte an den Sohn und Weltenrichter, die des Täufers den Bußruf. Heiligengestalten schließen sich der Fürbitte Mariae und des Täufers an. Im Bildoberteil ist die Synaxis der Erzengel dargestellt. »Zhiwonatschalnaja Troiza«, »Von Ewigkeit an lebende Dreifaltigkeit«, ist die Bezeichnung des Bildes.



Tafel XIV

DAS NICHTSCHLAFENDE
AUGE

Russisch, Anfang 16. Jahrhundert
Holz, 31,5 x 26 cm

Ein seltenes Kleinod russischer Kunst des ausklingenden 16. Jahrhunderts ist dieses kleine Tafelbild, das in der Sensibilität der Zeichnung, dem feinen Sinn für Farbwerte, dem Rhythmus bewegter Flächen und Ornamente, auch in der Abgeschiedenheit und Stille des Ortes und der Versonnenheit der Dargestellten eine ferne Erinnerung an das »Paradiesgärtlein« eines oberrheinischen Meisters im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt wachruft. »Das nichtschlafende Auge. Der Beschützer schläft und schlummert nicht«, so lautet die über den Kopf der Gottesmutter geschriebene Bezeichnung dieser Ikone symbolischen Inhalts. Das Wort aus dem 121. Psalm gibt das Thema, bei dessen Gestaltung mißdeutete Darstellungen der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mitgesprochen haben mögen.

In einem Bergwald hat sich Christus zum Ruhen niedergelassen. Er hat seinen Kopf sinnend in die rechte Hand gestützt. Ihm zugeneigt steht zur Rechten die Gottesmutter und ihr gegenüber der Erzengel Michael, dessen Hände, von einem roten Mantel verhüllt, dem Herrn das Kreuz entgegenhalten. Die Landschaft ist belebt mit wundersamen Vögeln. Oben, am Bildrand, ein Kreissegment: ein symbolischer Hinweis auf die Anwesenheit Gottes. Unsichtbar gehen von ihm Strahlen aus, die wie ein schützendes Dach Christus schirmen, vom Künstler einmal durch die Linie des Flügels bei dem Erzengel Michael und dem darüber schwebenden Vogel, zum anderen durch die Rückenlinie Mariae betont und fortgesetzt durch die Führung des Raumornaments und die beiden sitzenden Vögel. Merkwürdig, wie trotz des rot-leuchtenden Mantels der Blick auf dem Antlitz Christi haften bleibt: der Maler erreicht dies, indem er das Gesicht als Schnittpunkt der beiden Bilddiagonalen wählte. Schwerelos erscheinen Personen, Tiere und Landschaft auf dieser Tafel voller Stille und Poesie.



DIE GÖTTLICHE WEISHEIT

Russisch, 17. Jahrhundert.

Ausschnitt. Holz, 33,5 x 27 cm

Als feurigen Engel malte man nach Novgoroder Tradition die symbolische Gestalt der göttlichen Weisheit. Oft ist dieser Engel durch das Kreuzeszeichen im Nimbus und die Beschriftung als Christus bezeichnet. In kaiserlichem Ornat, mit der Krone, ein langes Schwert in der Linken und mit der Rechten segnend, thront Christus zwischen den Fürbittern und den Erzengeln Michael und Gabriel. Auch die Gottesmutter und der Täufer tragen goldene Kronen und Engelsflügel, die bei Christus fehlen. Der Text seiner Schriftrolle lautet: »Der Geist des Herrn ist über mir...« Vor den Stufen des Thrones hingestreckte Gestalten sollen das Wort aus Psalm 111 versinnbildlichen: »Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang.« Die Waffen der Kriegsknechte vermögen nichts wider die Weisheit Gottes, die aus der Fülle des Geistes lehrt, aber – und das symbolisiert das Schwert Christi – auch zu strafen weiß. Die farbig sehr lebendige Ikone mit ihren vielen Figuren, von denen unser Ausschnitt nur einen Teil erfaßt, weist manche Eigenart der späten Stroganov-Meister auf, deren einer diese kostbare Tafel malte. Ihre Werke zeichnen sich durch große Erzählfreudigkeit, durch liebevolle Behandlung der Details, durch subtile Zeichnung und Reichtum des Golddekors aus.



Tafel XVI

CHRISTI TRIUMPH

Russisch, 18. Jahrhundert.
Ausschnitt. Holz, 33,5 x 28 cm

Unsere Darstellung, ein Ausschnitt aus einer figurreichen Ikone, wird manchen Betrachter seltsam anmuten. Auch in Rußland begegnet man diesem Bildtyp nicht oft, der erst verhältnismäßig spät entstanden ist.

Siebenmal ist Gott-Vater mit segnenden Armen in roter, von Goldstrahlen durchwirkter Aureole gemalt. In abgeteilten Feldern mit jeweils drei Szenen geben die oberen beiden Bildreihen die sechs Schöpfungstage wieder. Das Schöpfungswerk eines jeden Tages ist neben den Aureolen dargestellt. Der siebente Schöpfungstag zeigt die Aureole des Vaters von einem blauen Ring umschlossen und dahinter einen konkaven, viereckigen, roten Stern mit den Evangelistensymbolen. Um diesen Stern gruppieren sich die Hierarchien der Engel. In der unteren Bildreihe aber sitzt auf herrlichem Thron Christus, der Weltenrichter, in einer blaßblauen Aureole. Fürbittend stehen neben ihm die Gottesmutter und Johannes der Täufer. Um sie schließt sich der Chor der Engel, deren Vielzahl durch mehrere Reihen von Heiligenscheinen angedeutet ist. Ein grauer Wolkensaum trennt die himmlischen Gefilde von dem Bereich der Menschen.



TAFELVERZEICHNIS

- Tafel I Das nicht von Menschenhand geschaffene Bild Christi. Russisch, 18. Jahrhundert
Sammlung Frau und Professor Martin Winkler
- Tafel II Christus der Allherrscher. Russisch, 17. Jahrh.
- Tafel III Christus, das grimme Auge. Russisch, 17. Jahrh.
Ehemalige Sammlung Dr. H. C. Wendt
- Tafel IV Christus der Allherrscher. Russisch, zweite Hälfte 18. Jahrhundert
- Tafel V Kopf Christi (Ausschnitt aus einer Ikone der Höllenfahrt). Russisch, 16. Jahrhundert
Sammlung Freiherr von Herwarth
- Tafel VI Christus der Allherrscher. Griechisch, 1653
- Tafel VII Deësis. Russisch, 17. Jahrhundert
Früher Sammlung de Savitsch
- Tafel VIII Deësis. Griechisch, erste Hälfte 18. Jahrhundert
Ehemalige Sammlung Dr. H. C. Wendt
- Tafel IX Deësis. Armenisch, um 1600
Früher Sammlung Frau und Professor Martin Winkler
- Tafel X Christus Emanuel. Russisch, 17. Jahrhundert
- Tafel XI Die Heilige Dreifaltigkeit. Russisch, zweite Hälfte 18. Jahrhundert
- Tafel XII Die Heilige Dreifaltigkeit. Russisch, 18. Jahrh.
- Tafel XIII Die Heilige Dreifaltigkeit. Russisch, 18. Jahrh.
- Tafel XIV Das nichtschlafende Auge. Russisch, Anfang 16. Jahrhundert
Früher Sammlung Frau und Professor Martin Winkler
- Tafel XV Die göttliche Weisheit. Russisch, 17. Jahrhundert
Früher Sammlung de Savitsch
- Tafel XVI Christi Triumph. Russisch, 18. Jahrhundert

Die Originale aller Farbtafeln befinden
sich im Ikonenmuseum Recklinghausen

Bildbeschreibungen von H. P. Gerhard. Für freundliche Beratung
bei Tafel IX sei Herrn Khatchik Babloyan, Teheran, gedankt.

MEISTERWERKE DER IKONENMALEREI

von Heinz Skrobucha

312 Seiten, 64 Farbtafeln, 27 einfarbige Abbildungen. 24 x 31 cm.
Ganzleinen, sechsfarbiger Schutzumschlag. DM 98,—.
ISBN 3-7647-0275-3

Dieser große Tafelband zeigt besonders interessante und künstlerisch wertvolle Ikonen aus 12 Jahrhunderten. Eine Einführung in die historische Entwicklung sowie 64 einzeln erläuterte und ikonographisch ausgewertete Bildtafeln vermitteln dem Betrachter einen tiefen Eindruck dieser alten Kunst mit all ihrer Pracht und Faszination.

Gegenüber der ersten Auflage wurde der Bildteil wesentlich geändert und um mehrere Tafeln erweitert. Der Textteil wurde auf den neuesten Stand der Forschung gebracht. Hierbei wurde der Bewahrung und Weitergabe der Tradition in den beschreibenden und illustrierten Malbüchern angemessener Platz eingeräumt.

WELT DER IKONEN von H. P. Gerhard

272 Seiten, 36 Farbtafeln, 91 einfarbige Abbildungen, 3 Karten,
eine vergleichende Zeittabelle. 23 x 28 cm. Ganzleinen, sechsfar-
biger Schutzumschlag. DM 58,—. ISBN 3-7647-0269-9

Diese gediegene, gründliche Einführung in die Welt der Ikonen, hervorragend ausgestattet und bereits in fünfter, auf den neuesten Stand gebrachter Auflage, gilt seit Jahren als das Standardwerk über die Ikonenmalerei. Es folgt der Erscheinungsform der Ikone von ihren Wurzeln her über die ersten Beispiele im 6. Jahrhundert bis in die ältere Gegenwart hinein. Von den geistigen und religiösen Grundlagen ausgehend, werden die Zusammenhänge, die großen Entwicklungslinien und die ikonographischen Besonderheiten der verschiedenen Malschulen des byzantinischen und nachbyzantinischen Griechenland, der Balkanstaaten und Rußlands klar herausgearbeitet. Der Leser findet hier ebenso alle notwendigen Angaben über das Bildprogramm im Kirchenraum wie über Technik und Schmuck der Ikonen und Fragen der Datierung.

Die KLEINE IKONENBÜCHEREI
besteht aus acht Bänden. Jeder Band
ist in sich abgeschlossen.

Band 1:
MUTTERGOTTES
von H. P. Gerhard

Band 2:
FESTTAGE
von Martin Winkler

Band 3:
JESUS CHRISTUS
von Ulrich Fabricius

Band 4:
DER HEILIGE NIKOLAUS
von Dmitrij Tschizewskij

Band 5:
DIE PASSION
v. Hermenegild M. Biedermann

Band 6:
APOSTEL UND
EVANGELISTEN
von Walter Loeschke

Band 7:
ENGEL UND PROPHETEN
von Thorvi Eckhardt

Band 8:
HEILIGE UND
HEILIGENLEBEN
von Martin Winkler



Verlag Aurel Bongers Recklinghausen