

Die byzantinische Kunst und ihr „veruntreuter Himmel“

Den äußeren Anlaß zu dieser Betrachtung bietet das Erscheinen des neuen Prachtbandes über byzantinische Kunst von Etienne Coche de La Ferté in der Reihe „Ars antiqua“ des Verlags Herder¹. Das Werk mit einer meisterhaften kunstwissenschaftlichen Darstellung des Chefkonservators für frühchristliche Kunst im Louvre (Paris) ist mit 168 großformatigen Farbtafeln, von denen 60 mit Golddruck versehen sind, ausgestattet. Über 800 Schwarzweißabbildungen und 364 Fotos mit Plänen und Grundrissen kommen hinzu und vermitteln einen nachhaltigen Eindruck dieser einzigartigen religiösen Kunst und ihrer Metropole am Goldenen Horn.

Hinweise zur Literatur

Natürlich ist dieses kunstgeschichtliche Monumentalwerk nicht das einzige Buch, das zu diesem Thema erschienen ist.

Einige Werke mögen zusätzlich erwähnt werden, um dem Leser einen gewissen Einblick in diesen Themenkreis zu bieten. Da sind zunächst die beiden Bände von Wolfgang Fritz Volbach „Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom“ und von David Talbot Rice „Kunst aus Byzanz“². Die auch wegen ihrer Bildqualität (Aufnahmen von Hirmer) berühmten Bände ermöglichten eine ebenso solide wie schnelle Information. Sie wurden erweitert durch die von André Malraux begründete internationale Kunstgeschichte „Universum der Kunst“. Zu unserem Thema sind die beiden Bände von André Grabar „Die Kunst des frühen Christentums“ und „Die Kunst im Zeitalter Justinians“ heranzuziehen³. Zweifellos ist diese Reihe von sehr hohem Rang. Sie wird aber noch übertroffen durch den dritten Band der Propyläen-Kunstgeschichte, den wir Wolfgang Fritz Volbach und Jacqueline Lafontaine-Dosogne verdanken⁴. Dieses Werk steht nicht zuletzt durch die Mitarbeit von vielen Fachgelehrten aus den verschiedensten Ländern und seinen Umfang an der Spitze der kunstgeschichtlichen Editionen.

Um den namentlich finanziell diesen großen internationalen Publikationen nicht gewachsenen Leser nicht mutlos zu machen, dürfen wir noch auf das Taschenbuch von Klaus Wessel „Byzanz“ hinweisen⁵. Der Verfasser ist als Herausgeber des Reallexikons zur Byzantinischen Kunst und durch eine Menge von Fachuntersu-

chungen ausgewiesen. In kurzer Form, doch mit intensiver kunstgeschichtlicher Präzision und differenzierendem Urteil führt uns Wessel durch die Kunstgeschichte des großen byzantinischen Reichs. Auch in der preisgünstigen Reihe der DuMont-Dokumente finden sich Bücher zum Themenkreis der byzantinischen Kunst⁶.

Zum Schluß soll noch auf einen Einzelgänger in diesem so schwierigen Bereich der byzantinischen Kunst aufmerksam gemacht werden, den Schweizer Theologen und Kunsthistoriker Paul Huber. Huber bemüht sich in besonderer Weise, die religiöse Gültigkeit dieser Bildersprache wieder zu entdecken⁷.

Zum Problem der byzantinischen Kunst und zu ihrer Geschichte

Man ist betroffen, wenn man am Anfang des wissenschaftlich fundierten Bandes von Etienne Coche de La Ferté zunächst zur Kenntnis nehmen muß, daß diese strahlenden Kunstwerke aus Byzanz von einer aufklärerischen Ideologie, die Winckelmann, Voltaire, Montesquieu, Edward Gibbon und andere vertraten, lange Zeit als Inbegriff der „Dekadenz“ angesehen wurden (15). Die Urteilsfähigkeit der Geistesgeschichte und vielleicht auch der Kunstwissenschaft scheint unmittelbar in Frage gestellt, und der Zweifel an unserem Urteilsvermögen steigt auf. Könnte es nicht sein, daß wir jetzt noch diese Werke der byzantinischen Kunst in einer Art und Weise betrachten, die ihrem Wesen nicht ganz entspricht?

Coche de La Ferté beginnt die kunsthistorische Darlegung seines großen Werks nach der zeitlichen und topographischen Abgrenzung des Materials mit einer kurzen, aber wertvollen Charakteristik der Entstehung der frühchristlichen Kunst aus den spätantiken Formgesetzen, der christlichen Religion und den orientalischen Einflüssen. Im Gegensatz zu André Grabar, der mit guten Gründen die eigentliche byzantinische Formgebung erst in den Werken aus der Zeit des Bilderstreits (726–843 n. Chr.) erkennt, setzt der Verfasser des vorliegenden Bandes seinen Bericht mit der Gründung der Stadt Konstantinopel (Einweihung am 11. Mai 330 n. Chr.) an den Anfang und schildert als ersten Höhepunkt die byzantinische Kunst des 6. Jahrhunderts, die durch den Kaiser *Justinian I.* und den Bau der Hagia Sophia markiert wird. Diese „erste Blütezeit“ wird in der Wandmalerei besonders durch die Mosaiken von Ravenna in S. Apollinare nuovo, S. Apollinare in Classe und S. Vitale dokumentiert.

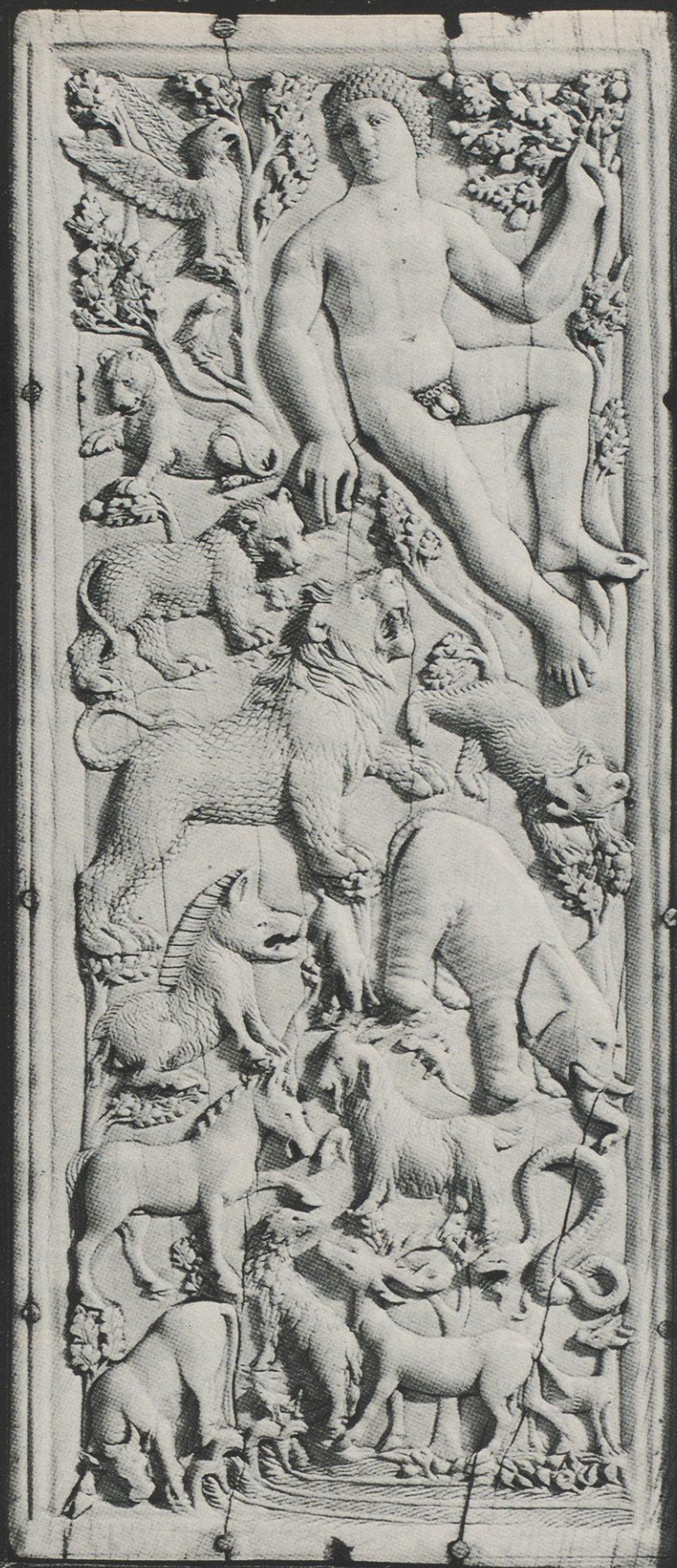
Den Auftakt des *Bilderstreits* kann man in unserem Buch im Bericht der Zerstörung des Christusbildes über dem Eingang der Chalke, eines großen Saales im Palast, durch Leon III., den Isaurier, miterleben. Das Zweite Konzil von Nizäa 787 und das „Fest der Orthodoxie“ 843 bilden die kirchlichen Höhepunkte dieser „Zeit der Krise“. Die Ursachen dieses vehementen Kampfes sieht Coche de La Ferté zu Recht in der ungeheuren Bedeutung der Ikone für Byzanz (135). Auch die

frühchristlichen, jüdischen und islamischen Vorbehalte gegen das Bild werden geschildert. Wer die kunstgeschichtlichen Kenntnisse dieser dunklen Zeit ergänzen will, wird manches bei Jacqueline Lafontaine-Dosogne finden (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 3, 68–90). Eine umfassende Darstellung der theologischen Probleme erhalten wir in dem großen Werk von Hans-Georg Beck „Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich“⁸.

Den Höhepunkt der byzantinischen Kultur bildet die Zeit der *makedonischen Kaiser*, die fast 200 Jahre an der Macht blieben (867–1056). Eine „unangefochtene Spiritualität“ (151) ging mit dem „Luxus der intellektuellen Kreise“ (199) zusammen. „Kaiserliche und religiöse Liturgie“ bildeten eine Einheit. Die Architektur der Zeit blieb der „alten Symbolik treu, die in der Kuppel das Himmelsgewölbe und in dem von ihr bedeckten kubischen Raum das Universum sieht“ (152). Obwohl die wichtigsten Gebäude aus dieser Zeit des klassischen Mittelalters, die Apostelkirche, die Neue Kirche und der Blachernen-Palast, fast spurlos verschwunden sind (157), hat sich in San Marco in Venedig ein Nachfolgebau der Apostelkirche von eindrucksvoller Größe erhalten. Ob Zentralbau oder basilikaler Typus, die byzantinische Kirchenarchitektur der Zeit bietet in Griechenland, Asien, Afrika, Italien und auf dem Balkan eine Fülle von Beispielen. Das Bildprogramm besitzt eine „theologische Geschlossenheit“ wie nie zuvor (158). In der Zentralkuppel sehen wir immer wieder Christus, den wesensgleichen Sohn des himmlischen Vaters, Darstellungen, von denen Photios sagte, man habe den Eindruck, er „umfasse mit einem Blick die ganze Welt“ (158).

Besondere Bedeutung gewann in der makedonischen Renaissance die Buchmalerei, deren eigentliches Anliegen es war, „Dogmen in Bilder umzusetzen“ (187). Hier müssen wir auf die Arbeiten von Kurt Weitzmann hinweisen, der diesen künstlerischen Bereich in besonderer Weise erschlossen hat⁹. Schon aus dem 6. Jahrhundert haben sich auf Purpurpergament gemalte Handschriften, wie das Evangelium von Rossano und die Wiener Genesis, erhalten. Einzigartig ist die Kreuzigung Christi des Chloundow-Psalters aus Moskau (9. Jahrhundert), das die Übermalung eines Christusbildes durch die Bilderfeinde zeigt (Abb. 429). Bedeutsam ist das Buch Josue (Rom) mit seinen Illustrationen, das sich als Rolle erhalten hat. Den Höhepunkt der Buchmalerei der Makedonenkaiser bilden die Illustrationen der Homilien des Gregor von Nazianz von 867–886 mit einer in höchst sensiblen Farben gemalten Ezechielvision und die Bilder des Pariser Psalters mit einem Leier spielenden David. Dabei ist wahrscheinlich, daß gerade bei dieser Handschrift Kaiser Konstantin VII. Porphyrogenetos, der selbst malte, mitgewirkt hat (180). Eine Beschreibung des Erlöser-Oratoriums durch Konstantin Porphyrogenetos, das im 9. Jahrhundert von Basileios I. im Großen Palast gebaut war, mag darüber hinaus einen Einblick in die Edelmetallverarbeitung der Kunst von Byzanz geben:

Abbildung:
Adam im Paradies. Florenz, Museo Bargello
(Elfenbein, Höhe 29,5 cm. Konstantinopel, um 400).



„Der Glanz und die Herrlichkeit dieser Kapelle ist für diejenigen, die sie nie gesehen haben, unvorstellbar, eine solche Menge Gold, Silber, Edelsteine und Perlen ist darin angehäuft. Der ganze Fußboden besteht aus massivem, gehämmertem Silber und ist mit Nielloarbeit zusätzlich reich verziert. Auch die Wände links und rechts sind mit großen Silberplatten verkleidet, die mit Gold ausgelegt und mit glänzenden Edelsteinen und Perlen dicht übersät sind. Und mit welchen Kostbarkeiten sind die Schranken, die den Altarraum abgrenzen, geschmückt! Die Säulen wie auch ihre Basen sind aus Silber; diejenigen Teile der Architektur, die auf den Kapitellen ruhen, sind aus reinem Gold und vollständig mit den kostbarsten Edelsteinen, die ganz Indien aufzubieten hat, bedeckt.“ Nach dieser Schilderung des äußeren Wertes der Arbeit seines Vorgängers bemüht sich der Kaiser, auch die religiöse Qualität der Kapelle zu charakterisieren: „An vielen Stellen sieht man das Bildnis unseres Herrn in Email ausgeführt. Man findet keine Worte, um die herrliche Ausschmückung des Heiligtums und der heiligen Gefäße zu beschreiben, die sich dort, als einem besonders geeigneten Ort für die sichere Aufbewahrung von Schätzen, befinden. So überwältigend sind, wenn ich es so ausdrücken darf, die Schönheiten des Orients, die sich aus der Tiefe des lebendigen Glaubens unseres herrlichen Kaisers Basileios auf die Werke, die seine Hände im kaiserlichen Palast geschaffen haben, ergossen haben“ (159).

Merkwürdig ist, daß Konstantin Porphyrogenetos von den „Schönheiten des Orients“ spricht, das heißt, daß er Griechenland und Rom als Vorbild nicht erwähnt, sondern eher Mesopotamien und Indien.

In diesen Preisgesang auf die Kostbarkeit einer Kunst und Kultur von Byzanz stimmten auch die Besucher und Gesandten außerhalb des Reiches ein, einschließlich der Araber. Der Eindruck dieser „Theologie der Herrlichkeit“ (H. U. v. Balthasar) war so groß, daß der Gesandte des Fürsten Wladimir von Kiew seinem Herrn von der Überlegenheit dieser Religion berichtete und daß sich im Verlauf dieser Entwicklung zuerst Bulgarien, dann Rußland und Serbien zum orthodoxen Glauben bekehrten. Dabei müssen die Namen der beiden Slawenapostel Kyrillos und Methodios erwähnt werden.

Man halte diese Vorgänge nicht für äußerlich. In einem Reich oder einer Gesellschaftsordnung, in denen die anthropologischen Grundwahrheiten, die man Dogmen nannte, und die in der Schöpfung verankerten Gesetze den ersten Rang einnahmen, mußten sich auch fremde Völker heimisch fühlen. Daß man in den Bauten, Mosaiken, in Liturgie und Riten, in Ikonen und Buchmalereien ein unvorstellbares Vermögen investierte, garantierte auch jene Integration von Trieb und Geist, die eine fundamentale Bedingung des menschlichen Daseins ausmacht. Die Völker des alten Erdkreises einschließlich der dem Islam zugehörenden Araber waren von dieser gewaltigen Kultur von Byzanz tief beeindruckt.

Im Jahr 1204 wurde dieses Reich und seine Metropole Byzanz von den Kreuzfahrern mit den Venezianern an der Spitze zerschlagen. „Diese Tat war nicht nur ein Verbrechen, begangen gegen das Verbot Papst Innozenz' III., nicht nur eine Schändung der Kreuzzugs-idee, sondern zugleich eine katastrophale Dummheit“ (K. Wessel). Die Kreuzfahrer selbst oder, wie die Byzantiner sagten, die „Frankokratie“, zerstörten das geistige und machtpolitische Bollwerk des Christentums im Osten und ermöglichten den Arabern und dem Islam ihre Vorstöße über Afrika bis Spanien und über den Balkan bis nach Wien.

Im Jahr 1261 hielt Kaiser Michael VIII. Palaiologos von Nikaia mit der Ikone Maria Hodegetria, der wirklichen Siegerin, an der Spitze seiner Truppen seinen Einzug in Konstantinopel. Der 60jährigen Fremdherrschaft der Lateiner, vor denen das Volk einen Abscheu hatte „wie vor Hunden“ (Papst Innonzenz III.), war ein Ende gesetzt.

Ein Hauptwerk dieser Zeit der Renaissance der Palaiologen bildet die Deesis, eine Komposition, die den Erlöser zwischen Maria und Johannes den Täufer auf der südlichen Tribüne der Hagia Sophia zeigt (265). Das Mosaik mit seinen sensiblen Halbtönen wird hier nahezu wie Malerei aufgefaßt. Selbst die Fresken und Mosaiken des Chora Klosters (Kariye Camii) – „der vollständigste und qualitativste Baukomplex der Zeit“ (266), der sich bis heute erhalten hat – erreichen nicht die künstlerische Qualität der Deesis der Hagia Sophia.

Außerhalb der Stadt bilden Thessaloniki und Mistra eigene Zentren der byzantinischen Kunst der Zeit. Von den vielen Ikonen sei nur der Besuch der Drei Engel aus dem Museum Benaki (Athen, 14. Jahrhundert) erwähnt, ein Kunstwerk, dem es gelingt, in nahezu lyrischer Vollendung das Thema der Dreifaltigkeit nahezu bringen.

Man mag die politischen Katastrophen der Geschichte der byzantinischen Kunst, die Vernichtung der Ikonoklasten und Verbrechen der Venezianer und ähnliches bedauern. Diese Vorgänge haben jedoch die Kunst dieser Großkultur überall in Europa bekannt gemacht. Castel Seprio, Palermo, Cefalù und Monreale müssen genannt werden. Die Werke Theophanos' des Griechen in Nowgorod sind von Bedeutung. In allen abendländischen Metropolen finden wir Werke byzantinischer Kunst.

Die Nacht zum 29. Mai 1453 verbrachte Kaiser Konstantin XI. Palaiologos Dragases mit seinen Untertanen im Gebet in der Hagia Sophia. Am Morgen stürmten die Truppen des Sultans Mehmed II. die Stadt. Der Kaiser fiel im Kampf, und die politische Herrschaft des byzantinischen Reiches war zu Ende. Seine Kunst aber ist zum Gemeinbesitz der Christenheit geworden.

Zur Wesenserfassung der byzantinischen Kunst

Man wird beim Entstehen dieser Kunst griechisch-römische und altorientalisch-ägyptische Einflüsse feststellen. Eines charakterisiert sie besonders: Die byzantinische Kunst ist das Ergebnis einer *hierarchischen Monarchie*, in der der Kaiser Gott repräsentierte.

Der Herrschaftsbezirk des gottähnlichen Monarchen, das römische Weltreich, ist der Inbegriff des Reiches Gottes auf Erden. Die Kirche als Oikumene, das heißt als der von Menschen bewohnte Erdkreis, ist dem Imperium wesensgleich. Die Begründung dieser Gesellschaftsform bot die „Verfassung des Weltalls“ selbst, also

der Kosmos, der von dem einen Gott gelenkt und regiert wurde. Noch in der neugegründeten Stadt Konstantinopel finden wir die Statue des Kaisers Konstantin als Apoll Kosmokrator.

Der Kaiser wird auch als christlicher Herrscher, dem Erzengel Michael vergleichbar oder als Stellvertreter Gottes, die „Sphaira“, d. h. die Weltkugel, tragen oder die Lanze, mit der Michael oder Christus den Drachen spaltet. Er repräsentiert also den schöpfungsbegründeten Vorgang der Frühlings-Tagundnachtgleiche und die in ihm sichtbar werdende kosmische Gerechtigkeit. In der Liturgie und dem mit ihr nahezu identischen Staatszeremoniell wurde diese allgemein gültige Ordnung wie ein ewiges Fest gefeiert. Die bildende Kunst mit ihren Kreuzkuppelkirchen und Basiliken, Mosaiken, Miniaturen, Ikonen und Elfenbeinen monumentalisierte dieses ewige Fest.

Diese byzantinische Kunst, die zunächst in der Moderne als Inbegriff der „Dekadenz“ galt, avancierte im unmittelbaren Gegensatz dazu mit dem Historizismus und Symbolismus sehr bald zum Sinnbild des Sakralen und einer zeitlos heiligen Kunst.

So sehen wir in einem Mosaik aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, das sich erhalten hat, im Vorraum der Kaiser-Friedrich-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin die Kaiser Wilhelm I. und Wilhelm II. mit Familie und Hofstaat im Stil der gewaltigen Mosaiken von Justinian I. und der Kaiserin Theodora in San Vitale von Ravenna dargestellt¹⁰. Sicher kann man in der Übernahme der byzantinischen Formwelt durch den preußischen Kaiser einen politischen und auch einen religiösen Anspruch erkennen. Man wollte wahrscheinlich den frühchristlichen Geist durch die künstlerische Formel von Byzanz bzw. Ravenna restaurieren. Von einer Verbindlichkeit an das Gesetz des Himmels und die damit gegebene Schöpfungsordnung ist jedoch in der Darstellung nichts mehr zu spüren. Vielmehr beobachten wir schon in der künstlerischen Form eine Sentimentalisierung von Religion und Politik. Der Anspruch und die künstlerische Form dieses preußischen Byzantinismus waren aber noch von einem nationalen Humanismus abgestützt. Wenig später sollte die Ästhetisierung von Religion und Politik zu den biologisch-rassistischen Wahnvorstellungen eines Hitler – dem Mythos von Blut und Boden – und dem sozialistischen Byzantinismus eines Stalin und den mit diesen Namen verbundenen Menschheitskatastrophen führen.

Leider lassen sich auch im Raum der römisch-katholischen Kirche die unheilvollen Versuche einer Erneuerung der Religion durch ästhetische Prägungen oder Klischees nicht übersehen. In der liturgischen Bewegung hat man durch die Entdeckung formaler Kategorien von Kultbildern auch – ohne es zu beabsichtigen – künstlerische Anweisungen zur Herstellung von Kultbildern gegeben¹¹. Es ist aber höchst fraglich, ob ein Bild durch formale Elemente (vollplastisch, streng, statuarisch usw.) zum Kultbild wird.

So sehr wir die liturgische Erneuerung in der Kirche hochschätzen, die

„Kultbilder“, Majestasdarstellungen mit großen Augen, überbetonten Gebärden und frontaler Haltung, mit denen man die modernen Kirchen zwischen den Kriegen und nach dem letzten Krieg im Namen der Liturgie zu schmücken begann, hielten nicht stand. Es waren nicht nur die sogenannten progressiven Theologen, die an der Gültigkeit der überschnell entworfenen liturgischen Sakralkunst zweifelten. Auch die Laien und konservativ eingestellte Geistliche spürten, daß diesen „Kultbildern“, von denen man damals überall schrieb, die Kraft der romanischen und frühchristlichen Vorbilder fehlte. Pastoren und Künstler der Kirche nahmen ein kunstgeschichtliches Vorbild aus Ravenna oder Vézelay und passten es mit expressionistischen Vereinfachungen oder abstrahierenden Elementen dem „Geschmack unserer Zeit“ an. Diese „liturgischen Bilder“ konnten auf Dauer nicht überzeugen.

Wir wollen die Entwicklung der kirchlichen Malerei hier nicht weiterverfolgen. Nachdem man die Gotik gegen byzantinische und romanische Vorlagen ausgetauscht hatte, setzte man sehr bald an Stelle der archaisch-kultischen Formapparate die kubistische und abstrakte Kunst, um kurz darauf völlig verunsichert das Bild mehr oder weniger aus der Kirche zu eliminieren. Heute sieht man die Sinnmitte von Kirchenbau und Liturgie vorwiegend in gesellschaftlichen Kräften. Es scheint, daß diese sich sehr klar abzeichnende Rezeptionsgeschichte der alten Kunst ihre Ursachen, das sei mit großem Vorbehalt gesagt, auch in der Kunstwissenschaft selbst besitzt. Denn auch die Kunstgeschichte bevorzugt in ihren Forschungen, sei es als Stilanalyse, sei es als ikonographische Untersuchung, den ästhetischen Charakter dieser religiösen Werke der alten Kunst. Was also vernachlässigt sie?

Zur Ästhetisierung der byzantinischen Kunst

Um Mißverständnisse zu vermeiden, muß zunächst festgestellt werden, daß die moderne Forschung die religiöse Qualität der byzantinischen Kunst einheitlich herausstellt.

Gerade Etienne Coche de La Ferté zeigt, gestützt auf Kosmas Indikopleustes (6. Jahrhundert) und seine „*Topographia christiana*“ mit ihren kosmologischen Illustrationen, daß hinter der byzantinischen Kunst eine geistige Welt steht. Die Engel, die nach dieser Auffassung die Himmelskörper tragen, hießen „*Lampadophoroi*“ (Lichtertragende). „Diese klare und (von Kosmas) etwas naiv formulierte Lehre, die tief in der antiken Welt und Philosophie verwurzelt ist, wurde später von den Byzantinern übernommen: hinter der sichtbaren Welt verberge sich (demnach) ein anderes Universum; neben dem sinnlich Wahrnehmbaren bestehe eine intelligible (d. h. geistige) Welt, die für die Sinne unzugänglich sei, von der sich der Mensch jedoch eine Vorstellung machen könne. Die gesamte byzantinische Kunst basiert auf dieser Lehre“ (303).

Es besteht also ein Einverständnis in dieser Auffassung von einer bedeutsamen religiösen Welt, die in dieser byzantinischen Kunst symbolisiert wird. Schwierig ist es nur, diesen religiösen Charakter zu erfassen und vor allem seine metaphysische Verbindlichkeit oder, einfacher, seinen allgemeingültigen Wahrheitsgehalt zu bestimmen. Die Betrachtung einer Elfenbeindarstellung kann uns das Problem veranschaulichen.

Das „Berühren des Holzes“ und die „Theologie der Freiheit“

Im Museum des Bargello von Florenz befindet sich ein Elfenbeindiptychon aus dem 6. Jahrhundert, dessen eine Tafel Adam inmitten der Tiere zeigt, während die andere Tafel den Apostel Paulus in Malta darstellt, der die Schlange, die ihn bedrohte, ins Feuer schüttelt. Coche de La Ferté schreibt dazu: „Die antike Tradition ist noch deutlich bei dem Diptychon im Museo del Bargello spürbar, auf dem Adam und Eva inmitten von Tieren im Paradies abgebildet sind – die Darstellung des nackten menschlichen Körpers wird hier fast zum Selbstzweck. Byzanz ist noch weit entfernt“ (75). Zunächst muß man richtigstellen, daß eine Eva auf diesem Diptychon (Doppeltafel) überhaupt nicht dargestellt ist. Doch das ist ein Versehen, das passieren kann. Stärker wiegt, daß der Verfasser unter dem Eindruck des qualitätvollen Aktbilds des Adam, der tatsächlich an einen griechischen Kuros (Jüngling) erinnert, die theologische Thematik des Werks vernachlässigt. Dieses Diptychon entwirft nämlich bildkünstlerisch am Motiv des Adam unter den Tieren eine Theologie der Freiheit und eine Wesenszeichnung des Sündenfalls. Dafür ist schon die Ikonologie, der Bildzusammenhang aufschlußreich.

Die beiden Tafeln vergleichen Adam und Paulus, beide als „Herren der Tiere“, miteinander. Die Texte dazu finden wir in den Genesiskommentaren von Basilius dem Großen, Theodoret von Kyros (Syrien) und Prokop von Gaza¹². Nach diesen Texten ist der ursprüngliche Mensch, Adam, Herr über die Tiere. Der Vergleich Adams mit dem Apostel Paulus, der in Malta die Schlange ins Feuer schüttelt, zeigt, daß Christus gekommen ist, um die Herrschaft des Menschen über die Tiere wiederherzustellen. Mit dieser Herrschaft über die Tiere wird nach Auffassung der alten Theologie ein Wesenszug der „Imago Dei“, d. h. des Menschen als „Bild Gottes“ gezeichnet. Dabei wird von den Theologen nicht nur die uns mythisch anmutende Figur eines Mannes zitiert, „der über Löwen und Drachen schreitet“ (Ps 90, 13). Genauso wird in der Überlegenheit über die Tiere die Herrschaft über die innerpsychische Triebwelt erkannt¹³.

Unser Kunstwerk selbst zeigt den ersten Mann in einer merkwürdigen Situation. Adam ergreift mit seiner Linken den Baum und zieht ihn zu sich herunter. Zugleich setzt er den linken Fuß in eine Baumgabel. Dagegen weist seine rechte Hand wie in

einer Befehlsgebärde zu den Tieren hinunter. Die Tiere befinden sich jedoch in einer auffälligen Erregung. Sie reißen zu einem Teil ihre Rachen auf, als wollten sie dem schönen Jüngling nicht mehr gehorchen. Diesen Vorgang hat Goetz in seinem Buch über den Feigenbaum bemerkt¹⁴. In dem Augenblick, in dem Adam den Baum berührt, hören die Tiere auf, ihm zu gehorchen. Goetz erklärt den Vorgang mit einer Stelle aus den Pirke Rabbi Elieser, d. h. mit einem Text der jüdischen Exegese. Dort heißt es: Als Eva den Baum berührte, hat sie den Tod gesehen.

Tatsächlich nimmt der Vorgang des Berührens des Holzes nicht nur in der jüdischen Exegese, sondern auch in der östlichen und westlichen Theologie einen breiten Raum ein. Das „Berühren des Holzes“, das an sich von Gott nicht verboten war, signalisiert die Berufung des Menschen zur Freiheit¹⁵. Dieser Baum ist ja das Symbol der Erkenntnis von Gut und Böse, das heißt, er ist ein Sinnzeichen für die freie Entscheidung. In dem Augenblick, in dem Adam den Baum berührt, sündigt er zwar noch nicht, aber er macht sich Gott gegenüber selbständig und setzt sich autonom. Diese Emanzipierung des Menschen hat verhängnisvolle Folgen. Sie verändert sein Erkenntnisvermögen. Der Mensch, der bis dahin die Gültigkeit der göttlichen Wertordnung ohne jede Belästigung oder Verunklärung durch den eigenen Trieb erkannt hatte, wird auf einmal von den Früchten des Baumes fasziniert. Zugleich aber stehen die Tiere gegen ihn auf; denn da er selbst im Begriff ist, sich von der göttlichen Weltordnung abzuwenden, geben auch die Tiere ihre Botmäßigkeit gegen den Menschen auf.

Diese Monumentalisierung einer Theologie der Freiheit, die durch das „Berühren des Holzes“ Form gewinnt, wird auch durch das westliche Mittelalter bis zum Adam des Michelangelo in der Sixtina in vielfacher Weise variiert. Thomas von Aquin wird den Vorgang des „Berührens des Holzes“ das „Primum peccatum“ oder den „Beginn der Sünde“ nennen¹⁶. Nach alter Auffassung, die auch in der byzantinischen Theologie anklingt, befand sich Adam im Übergang von der Kindheit zum Mann, also in der Pubertät, als er seine Entscheidung vollzog¹⁷. Der Künstler unseres Elfenbeinreliefs hat diesen grundlegenden psychischen Prozeß mit dem theologischen Vorgang zusammen gesehen. Er illustriert also nicht nur „Literatur“. Vielmehr zeigt er Adam im dramatisch gespannten Augenblick vor seiner letzten – wie wir wissen – gegen Gott gerichteten Entscheidung. Noch sitzt der Herr der Schöpfung – ein Kind – in vollendeter Schönheit über den Tieren. Aber die Tiere gehorchen nicht mehr. Sie beginnen sich aufzulehnen. Der Gegensatz zwischen der feierlichen, aber ein wenig naiven Überlegenheit des nackten jungen Mannes über die unruhig gewordenen Tiere ist bis zum äußersten gesteigert. Gott überläßt Adam seiner Freiheit, oder, wie Prokop von Gaza sagt, seiner Eigenmächtigkeit (Autexousia). Jetzt ist er dran. Der Mensch muß Verantwortung tragen¹⁸.

Zweifellos haben wir es bei diesem Elfenbeinrelief mit einem Kunstwerk von Rang zu tun, in dem das Größte, was dem Menschen eignet, seine Freiheit,

psychologisch und religiös Gestalt angenommen hat. Die kurzen Hinweise auf die Mehrdimensionalität des Reliefs zeigen aber auch, daß das Wesen eines solchen Werks mit dem stilistischen Hinweis auf den „Selbstzweck der Darstellung des nackten menschlichen Körpers aus antiker Tradition“ kaum ausgelotet werden kann.

Zur symbolischen Form der byzantinischen Kosmologie

Es wäre nun reizvoll zu zeigen, wie dieser Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen, das Sinnzeichen des freien Willens, mit dem kosmischen Baum vergleichbar ist, der vom Gang der Planeten auf den Tierkreiszeichen geprägt ist und den schon Platon als Binde des Weltalls, als Chi (X) bezeichnet. Der große Philosoph erkennt in ihm die „Seele der Welt“. An vielen Werken der antiken Kunst, mag man sie heidnisch oder christlich nennen, findet sich dieses X. Es wäre nicht richtig, in diesem Zeichen nur den Namenszug Christi wiederzuerkennen, den Konstantin in seinem berühmten Traum geschaut hat, in dem ihm eine Stimme sagte: „In diesem Zeichen wirst du siegen.“ Dieses Chi (X), der uralte Gottesname der Großkulturen, ist die Kurzformel für den Lauf der Sonne um die Erde während eines Jahres. Von der Frühlings-Tagundnachtgleiche bis zu den Wendekreisen und wieder zurück geht dieses kosmische Zeichen von Licht und Leben über uns hinweg und macht die Erde im Lauf der vier Jahreszeiten zur Biosphäre, zur lebendigen Welt.

Doch durch eine solche Betrachtungsweise der hinter den Bildern stehenden Welt würden wir die Kunstgeschichte als Fachwissenschaft überschreiten und auf jene „unvergängliche Sprache der Schöpfung“ (André Parrot) stoßen, deren Aussagen auch für uns heute noch verbindlich sind. So war etwa Kaiser Konstantin – und nicht nur er – der Meinung, im Christentum die verschüttete ursprüngliche Menschheitsreligion entdeckt zu haben: „Denn nicht ist etwas Fremdartiges oder Neues unser Glaube, sondern seit, wie wir glauben, die Ordnung des All fest begründet worden ist, hast Du ihn samt der Dir geziemenden Verehrung gefordert. Es fiel aber das Menschengeschlecht, durch mancherlei Trug betört. Doch Du hast durch Deinen Sohn, damit nicht das Unheil noch mehr niederdrücke, ein reines Licht aufgehen lassen, und alle wieder an Dich erinnert.“¹⁹

Diese „die Ordnung des Alls begründende Wirklichkeit“ bildet auch das tragende Fundament der byzantinischen Kunst. Wie der Bilderstreit und die antiikonischen Tendenzen der jüdischen, frühchristlichen und islamischen Theologie dokumentieren, war man bereit, die Kunstwerke zu liquidieren, wenn die Einsicht in das Wesen Gottes dadurch gefährdet würde. Eine Ikone als Artefakt war dem Byzantiner ein Greuel. Hinter unseren kunstwissenschaftlichen und spirituell-nostalgischen Bildbetrachtungen dagegen steht immer noch das Einge-

ständnis Hegels: „Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus, Maria noch so würdig dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.“²⁰ Sehr zu Recht, denn wir sehen und anerkennen weder als Theoretiker noch als Konsumenten den Wahrheitsgrund der Ikonen. So ästimieren wir in sehr vielen Bildbänden eine Unsumme von Wissenschaft und Bildung, zahllose Kunstwerke, doch hinter tausend Bildern keine Welt.

Es kann nicht der Sinn dieser Hinweise sein, der symbolischen Kosmologie der Byzantiner zu einer Renaissance zu verhelfen. Vielmehr wollten wir auf ein kunstgeschichtliches Standardwerk hinweisen und auf die Bücher und Untersuchungen einiger großer Kunsthistoriker aufmerksam machen. Wenn dabei auch die Sterne der antiken Welt wieder ins Licht gesetzt wurden, und der „Himmel, die älteste Provinz der menschlichen Seele“ zu leuchten begann, dann nur deshalb, weil dort das Mysterium aller byzantinischer Ikonostasen beheimatet ist.

ANMERKUNGEN

¹ 612 S. Freiburg: Herder 1982. ² München: Hirmer 1958, 1959. ³ München: Beck 1967.

⁴ W. F. Vollbach, J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christliche Osten (Berlin 1967).

⁵ K. Wessel, Byzanz (Heyne-TB; München 1979); Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, hrsg. v. K. Wessel unter Mitw. v. M. Restle (Stuttgart 1966 ff.)

⁶ T. Rice, Beginn und Entwicklung christlicher Kunst (Köln 1947); E. Behrens, Kunst in Rußland (Köln 1969); Alte Kirchen und Klöster Griechenlands. Ein Begleiter zu byzantinischen Stätten, hrsg. v. E. Melas (Köln 1977).

⁷ P. Huber, Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament (Freiburg 1973); ders., Heilige Berge. Sinai, Athos, Golgota – Ikonen, Fresken, Miniaturen (Köln 1980); ders., Athos. Leben, Glaube, Kunst (Freiburg 1969).

⁸ München 1959. Die Darstellung des Bilderstreits 296–306, dazu die großen Autoren 473 f., bes. Johannes Damaskenos 476–486; H. G. Thümmel, Bilder V, 1 Byzanz, in: TRE 6 (Berlin 1980) 532–540.

⁹ K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jh. (Berlin 1935); ders., Aus den Bibliotheken des Athos. Illustrierte Handschriften aus mittel- und spätbyzantinischer Zeit (Hamburg 1963); ders., Byzantine Book Illumination and Ivories (London 1980); ders., Byzantine Liturgical Psalters and Gospels (London 1980).

¹⁰ V. Frowein-Ziroff, Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung und Bedeutung (Berlin 1982), Abb. 233 mit den Vorbildern aus Ravenna Abb. 220–222.

¹¹ A. Kirchgässner, Die mächtigen Zeichen. Ursprünge, Formen und Gesetze des Kultes (Freiburg 1959) 148 f.

¹² Basilius, Hexaemeron, 9. Homilie, 6: BKV, Bd. 22, 150; Theodoret, Quaest. in gen., Cap. 1, interr. 18: PG 80, 98 C; Prokop, Comment. in gen. 24: PG 87, 107 A/B.

¹³ Basilius, a. a. O., 9. Homilie, 2: BKV, Bd. 22, 142.

¹⁴ O. Goetz, Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes (Berlin 1965) 27.

¹⁵ H. Schade, Der „Himmlische Mensch“, in: V. H. Elbern, Christus und Maria – Menschensohn und Gottesmutter. Ausstellung der Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz anlässlich des 86. Dt. Katholikentages 1980, 42.

¹⁶ Thomas von Aquin, De veritate 6; vgl. H. Schade, a. a. O. Anm. 111

¹⁷ Zur Pubertät Adams vgl. (Pseudo-)Plato bei Petrus Commestor, Histor. schol., Liber Genesis, 15: PL 198, 1067 C – 1068 A; dazu H. Schade, a. a. O. Anm. 106. Auch die griechischen Theologen sprechen immer wieder von Adam, dem „Kind“.

¹⁸ „Es war angebracht, daß Adam vorher durch den Hinweis auf die Speise zu der Erkenntnis käme, welche der Freiheit Raum bot; dann erst war es billig, den Menschen durch Gesetze vom Bösen oder von der Sünde zurückzuhalten“ (Prokop, a. a. O. 87 f.: PG 87, 161 f.).

¹⁹ Eusebius, Leben Konstantins, II, 57: BKV, Bd. 31, 82. Dazu die Rede Konstantins an die heilige Versammlung (des Konzils von Nizäa 325) 20: ebd. 256, Anm. 3.

²⁰ Vorlesungen über Ästhetik, ed. Glockner I, 150.