

# Die Ikone der heiligsten Dreifaltigkeit von Andrej Rubljew

Eine Interpretation\*

Paul Evdokimov †, Paris

Das ganze Leben des hl. Sergius von Radonesch (1313–1392) war der heiligsten Dreifaltigkeit geweiht. Das göttliche Mysterium, das nie endende Thema seiner Kontemplation, strömte in ihm über, und so verkörperte er spürbar für alle, die ihm begegneten, den Frieden Christi. Er weihte seine Kirche der göttlichen Dreifaltigkeit und war bemüht, nach ihrem Bild Einheit zu schaffen in seiner unmittelbaren Umgebung wie auch im politischen Leben. Man kann wohl sagen, daß er das ganze Rußland seiner Epoche um den Namen Gottes in seiner Kirche versammelte, damit die Menschen „durch die Betrachtung der heiligen Dreifaltigkeit den grausamen Haß der Welt besiegen“. Im Gedächtnis des russischen Volkes bleibt Sergius der himmlische Schutzherr und Trostspender, ja sogar die Verkörperung des trinitarischen Mysteriums, seines Lichtes und seiner Einheit.

Siebzehn Jahre nach seinem Tod beauftragte sein Schüler, der hl. Nikon, den berühmten Ikonographen Andrej Rubljew, die Ikone der heiligen Trinität zum Gedächtnis an den hl. Sergius zu malen. Er ließ von Rubljew und seinem treuen Gefährten Daniel die Ikonostase der Abtei mit der heiligen Dreifaltigkeit ausschmücken. An den Festtagen, wenn Andrej und Daniel nicht arbeiteten, „saßen sie vor den ehrwürdigen und göttlichen Ikonen und schauten sie an ohne Zerstreuung... und hoben Geist und Gedanken ohne Unterlaß hinein in das unstoffliche und göttliche Licht...“ Dieses Licht ist es, das Andrej Rubljew in seine berühmte Ikone einzubilden verstand. Selbst den Rhythmus des trinitarischen Lebens gestaltete er nach, der die Personen charakterisiert, ohne sie zu vermischen. Es scheint, daß Rubljew schon die Atmosphäre der Ewigkeit atmete, daß er in den Räumen des göttlichen Herzens lebte, so daß er sich emporschwang zu dem erstaunlichen Gesang über die Liebe Gottes.

---

\* Der Aufsatz ist eine Übersetzung eines Kapitels aus dem Buch des bekannten ostkirchlichen Laientheologen Paul Evdokimov, *L'Art de l'Icône. Théologie de la beauté*, erschienen bei Desclée de Brouwer, Paris. Wir danken dem Verlag für die Abdruckerlaubnis und der Übersetzerin Sr. Fides Buchheim OSB, Kloster Engelthal bei Altenstadt (Hessen), für ihre Mühe.

Dies ist die Botschaft des hl. Sergius, in Farbe und in Licht. Das ist sein lebensvolles Gebet, das vor uns sichtbar wird. Es steigt empor zum priesterlichen Gebet Christi, das die drei Engel der Ikone verborgen darstellen und darbringen, „auf daß die Liebe, mit der du mich geliebt hast, in ihnen sei und ich in ihnen“ (Joh 17,26b).

Im Jahre 1515 war die Kathedrale der „Entschlafung Mariens“ in Moskau vollendet, ausgeschmückt mit den herrlichsten Ikonen der Schüler des Meisters Rubljew. Als der Metropolit, die Bischöfe und die Gläubigen die Kirche betrat, riefen alle einstimmig: „Wahrhaftig, die Himmel haben sich geöffnet, und die Herrlichkeit Gottes ist uns erschienen!“ Diese Empfindung ist nur zu verständlich angesichts der Ikone der Ikonen: der Ikone von der heiligsten Dreifaltigkeit, die 1425 von dem Mönch Rubljew geschaffen worden war. Ungefähr 150 Jahre später hat das ostkirchliche „Konzil der hundert Kapitel“ diese Ikone zum Modell der Ikonographie überhaupt und jeglicher Darstellung der Trinität erhoben.

Im Jahre 1904 wurden auf Wunsch der Restaurierungskommission die Metallverzierungen von der Ikone abgenommen. Nach Beseitigung der späteren Übermalungen zeigte sich die Ikone in einem solchen Glanz, daß die Kommissionsmitglieder buchstäblich erschüttert waren. Es gibt kaum etwas Ähnliches an Kraft der theologischen Synthese, an Reichtum der Symbolik und an künstlerischer Schönheit wie diese Ikone.

Drei einander überlagernde Ebenen lassen sich im Kunstwerk erkennen. Die erste bringt den biblischen Bericht vom Besuch der drei Wanderer bei Abraham (Gen 18,1–15). Der liturgische Kommentar sagt dazu: „Seliger Abraham, du hast sie gesehen, du hast die eine und einfache Gottheit bei dir aufgenommen!“ Schon die Tatsache, daß Abraham und Sara in der Darstellung fehlen, fordert zu einem tieferen Eindringen heraus, zum Eintritt in die zweite Bildschicht, die der „göttlichen Ökonomie“. Die drei Wanderer bilden hier den „ewigen Rat“, und die Landschaft verwandelt sich in ihrer Bedeutung: Das Zelt des Abraham wird zum Tempel-Palast; die Eiche von Mamre zum Lebensbaum; auch im leicht angedeuteten Fels wird der Kosmos und in ihm Gottes Gegenwart präsent. Das im Genesisbericht als Speise hergerichtete Kalb weicht dem eucharistischen Kelch.

Die drei lichten, schlanken Engelsgestalten sind von außergewöhnlicher Körpergröße – vierzehnfache Kopfgröße anstatt wie gewöhnlich siebenfache. Die Flügel der Engel wie auch die schematische Behandlungsweise der Landschaft geben den unmittelbaren Eindruck des Immateriellen, des Schwerelosen. Die Umkehrung der Perspektive nimmt jede Distanz weg, jede Weite, die alles in der Ferne verschwinden läßt.

Statt dessen bringt sie die Personen ganz nahe: Gott ist da, Gott ist überall! Die lebendige Leichtigkeit des Ganzen – das Geheimnis des Genies Rubljew – wird zu einer beschwingten und beschwingenden Vision.

Die drei Personen sind im Gespräch begriffen, dessen Thema wohl der Text aus Johannes sein könnte: „So sehr hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen einzigen Sohn dahingab.“ (Joh 3,16) Doch das Sprechen Gottes ist immer ein Tun, ein Wirken: Es wird zum Opferzeichen des Kelches.

Die dritte Bildschicht bezieht sich auf das Innergöttliche; sie läßt es ahnen: Diese Wirklichkeit bleibt transzendent und unzugänglich. Aber dennoch ist sie insofern gegenwärtig, als die Heilsökonomie, das geschichtliche Gotthandeln, aus dem inneren Gottesleben hervorgeht.

Gott ist in sich, in seiner trinitarischen Wesenheit Liebe, und seine Liebe zur Welt ist der Widerschein seiner dreifältigen Liebe. Die Gabe seiner selbst, die bei Gott niemals zu einem Mangel führt, sondern der Ausdruck der Überfülle seiner Liebe ist, wird durch den Kelch dargestellt: Die Engel sind um die göttliche Speise versammelt. Bei den letzten Restaurierungsarbeiten wurde der wahre Inhalt des Kelches wiedererkannt. Die späte Übermalung hatte eine Traube in dem Becher dargestellt und verbarg so das ursprüngliche Bild, das Lamm, das dieses himmlische Mahl mit dem Wort der Apokalypse zusammenbringt: „Das Lamm, das geschlachtet ist“ vor Grundlegung der Welt (Offb 13,8). Die Liebe, das Opfer, die Schlachtung gehen der Weltschöpfung voraus, sind ihre Quelle.

Die drei Engel sind in tiefer Ruhe; damit ist der höchste Friede des Wesens in sich gemeint. Aber diese Ruhe ist wie ein Rausch – sie ist eine wahre Ek-Stase, ein „Heraustreten in sich selbst“. Und wahrhaftig, die ganze Parodoxie liegt in dieser Ek-Stase, die zugleich in ihrer eigenen Tiefe verbleibt, „hineintritt in sich selbst“: In-Stase. Der hl. Gregor von Nyssa enthüllt etwas von diesem Mysterium: „Hier ist das größte Paradox, bei dem Verharren in der Ruhe und Bewegung das gleiche sind.“

Die Bewegung geht vom linken Fuß des rechten Engels aus, setzt sich in der Neigung seines Hauptes fort, geht über zu dem Engel der Mitte, zieht unwiderstehlich den Kosmos mit sich – den dargestellten Fels, den Baum – und wird aufgenommen von der aufrechten Haltung des Engels zur Linken; dort kommt sie zur Ruhe wie in einem sammelnden Becken. Neben dieser kreisenden Bewegung, deren Rhythmus alles durchzieht, so wie die Ewigkeit die Zeit lenkt, zeigen die Senkrechte des Tempels und die Wanderstäbe/Szepter die Linien der Kraft an, die Sehnsucht des Irdischen nach dem Himmlischen, wo der Aufschwung sein Ziel findet.

Diese Gottesvision lebt von der transzendenten Wahrheit des Dogmas. Das Konzept der Rubljew-Engel ist von Einheit und Gleichheit getragen – man könnte den einen Engel für den andern nehmen; die Unterscheidung liegt im persönlichen Verhalten eines jeden gegenüber den anderen, und doch gibt es hier weder Wiederholung noch Verwechslung. Das schimmernde Gold der Ikone bezeichnet die Göttlichkeit und deren überströmenden Reichtum. Die Flügel umfangen die Gestalten in ihrer ganzen Größe; das Innere der Flügel in zartem Blau läßt die Einheit und den himmlischen Charakter der einen (göttlichen) Natur transparent werden. Ein einziger Gott in drei gleichen Personen, das wollen die übereinstimmenden Szepter ausdrücken, Zeichen der königlichen Macht, die einem jeden verliehen ist.

Die vollkommene Gleichheit der Engel kommt so stark zum Ausdruck, daß es keine einheitliche Meinung zur Bestimmung der je dargestellten göttlichen Person im Engelsbild gibt. Der Engel zur Rechten gibt keine Frage auf: Es ist der Heilige Geist. Die Meinungsverschiedenheit betrifft den Engel der Mitte: Ist er der Vater oder der Sohn?

Inzwischen hat man ein wichtiges Zeugnis beim hl. Stefan von Perm gefunden, einem älteren Zeitgenossen von Rubljew, der ein Freund des hl. Sergius war. Bei seiner Mission unter den Zyrianern – in der ausgedehnten Region bis zum Ural, die „Große Permie“ genannt – trug Stefan eine Dreifaltigkeitsikone der gleichen Komposition wie die von Rubljew bei sich. Bei jedem Engel sieht man eine Umschrift in zyrianischer Sprache: Beim Engel zur Linken steht Py, das bedeutet: der Sohn; bei dem zur Rechten Puitos, das heißt: Heiliger Geist; beim mittleren Engel Ai, Vater.

Jede Person hat ihr Zeichen in dem Szepter, das den Blick auf Darstellungen lenkt, die gleichsam ihre Embleme sind. Hinter dem Vater befindet sich der Baum des Lebens als Ursprung. Nach dem hl. Isaak „ist der Baum des Lebens die trinitarische Liebe, aus der Adam herausgefallen ist“. Das Szepter Christi weist auf das Haus, die Kirche, die der Leib Christi ist. Der Heilige Geist hebt sich ab von dem Hintergrund der „stufenförmigen Felsen“; sie bedeuten das Gebirge, das Obergemach von Pfingsten, den Berg Tabor, die Erhöhung, die Ekstase, eine Erinnerung an Räume und prophetische Gipfel.

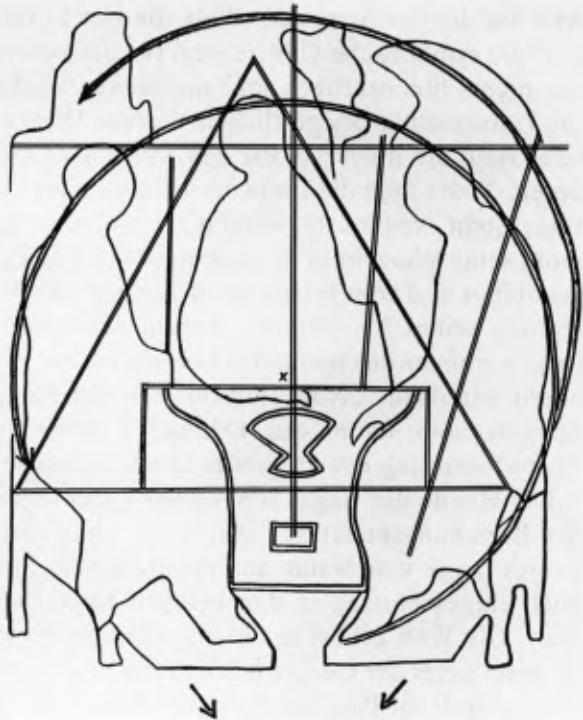
Die geometrischen Formen der Komposition sind folgende: das Rechteck, das Kreuz, das Dreieck, der Kreis. Diese geben dem Bild die innere Struktur, und wir müssen sie entdecken. Im Konzept der Zeitepoche sah man die Erde unter der Form des Achtecks; das Rechteck, das wir auf dem unteren Teil des Tisches erkennen, ist die Hieroglyphe für die Erde. Auch die obere Partie des Tisches hat Rechteckform – ein Hin-

weis auf die vier Seiten der Welt, die vier Ecken, die bei den Kirchenvätern die symbolische Chiffre sind für die vier Evangelien in ihrer Fülle, der nichts hinzuzufügen und nichts wegzunehmen ist, ein Zeichen für die Universalität des göttlichen Wortes. Dieser obere Teil des Tisch-Altars stellt die Bibel dar, die den Kelch als Frucht des göttlichen Wortes opfert. Wenn man die Linie des Lebensbaumes, der hinter dem mittleren Engel steht, weiterzieht, steigt diese hinunter über den Tisch hinweg und senkt seine Wurzeln in das Rechteck der Erde ein, vom ewigen Wort angekündigt und vom Inhalt des Bechers genährt. Darin finden wir die Erklärung seines Mysteriums: warum der Baum Früchte ewigen Lebens trug, warum er der Baum des Lebens war! In der Vigil von Weihnachten hören wir dazu: „Nun entfernt sich der Engel mit dem flammenden Schwert vom Baum des Lebens“ – seine Früchte werden mit der Menschwerdung des Sohnes in der Eucharistie ausgeteilt.

Die Hände der Engel konvergieren zum Zeichen der Erde hin. Sie ist der Beziehungspunkt zur göttlichen Liebe. Die Welt ist auf der Seite Gottes, zwar von Natur aus restlos unterschieden von ihm, aber dennoch eingeschlossen in den heiligen Kreis der „Gemeinschaft des Vaters“. Die Welt gehört in die kreisförmige Bewegung, die weitergeht im Himmel unter der Gestalt des Felsens; und diese Kreisbewegung kommt für die Welt im Palast-Tempel zur Ruhe. Der Tempel ist gleichsam die Verlängerung des Christus-Engels, seiner Inkarnation. Er ist sein kosmischer Leib, die Kirche, die Braut des Lammes, die mit ihm „ohne Trennung und ohne Vermischung“ geeint ist. Der Tempel bleibt in der unbewegten Ruhe des großen Sabbats – dem Ziel der trinitarischen Bewegung. Der Kreis der kosmischen Liturgie ist geschlossen. Hier ist die eschatologische Schau des neuen Jerusalem. Die goldene Tempel-Partie, die sich wie eine Schutzmacht heraushebt, symbolisiert den mütterlichen Schutz der Theotokos, der Gottesgebärerin, und des Priestertums der Heiligen; sie weist hin auf den Schleier der hl. Jungfrau, den Pokrov.

Nach der Überlieferung wurde vom Baum des Lebens das Holz für das Kreuz des Herrn genommen. Seine Form ist die unsichtbare, aber überaus wirkliche Achse der ganzen Komposition. Die Aureole, der Lichtkreis um das Haupt des Vaters, der Kelch und das Zeichen der Erde finden sich auf der gleichen vertikalen Linie, die die Ikone in zwei Teile teilt und sich mit der Horizontalen, die die Lichtnimben der seitlichen Engel verbindet, schneidet und ein Kreuz bildet. So ist das Kreuz eingezeichnet in den geheiligten Kreis des göttlichen Lebens. Es ist die lebendige Achse der trinitarischen Liebe. „Der Vater ist die kreuzigende Liebe; der Sohn ist die gekreuzigte Liebe; der Heilige Geist ist das Kreuz der Liebe, seine unbesiegbare Macht.“ Eine Bewegung geht

*Die Perspektive  
auf mich hin*  
*Die Szepter  
der Sehnsucht*  
*Der Kelch  
des geopferten Lammes*  
*Das Kreuz  
der Erlösung des Alls*  
*Das Rechteck  
der irdischen Wirklichkeit*  
*Das Dreieck  
der dreifaltigen Majestät*  
*Der Kreisbogen  
der Einheit von  
Gott und Welt*



gleichsam durch die Arme des Kreuzes, die wie die ausgespannten Arme Christi das Universum umfassen: „Wenn ich von der Erde erhöht sein werde, werde ich alle an mich ziehen.“ (Joh 12,32) Sohn und Geist sind die beiden Hände des Vaters. Wenn man die Ecken des Tisches mit dem Punkt verbindet, der sich gerade über dem Kopf des mittleren Engels befindet, erkennt man, daß die Engel genau in einem gleichseitigen Dreieck angeordnet sind. Das sinnbildet die Einheit und Gleichheit in der göttlichen Dreifaltigkeit; die Spitze ist der Vater als die göttliche Quelle. zieht man eine Linie an den Außenkonturen der Engel entlang, so ergibt sich ein vollendet Kreis, Zeichen der göttlichen Ewigkeit. Der Mittelpunkt dieses Kreises ist die Hand des Vaters.

Rubljew unterscheidet sich von den Künstlern Italiens, die das Bild in einen Kreis hineinkomponieren. Bei ihm sind es die Engel selbst, die einen Kreis bilden; dagegen ergibt sich durch die Konturen der verschiedenen Objekte (des Fußschemels, der Berge) ein Achteck, das Symbol des achten Tages. Die inneren Konturen der seitlichen Engel ergeben die Form eines Kelches, gleichsam der Schlüssel zum Mysterium der Ikone. Die Verteilung der Massen, Proportionen und Maße sind ei-









nem System von Beziehungen von ausgewogener Vollkommenheit unterworfen. Aber im Innern dieses Rahmens zeigt Rubljew eine große Freiheit der Mittel, um gegebenenfalls den Aussagesinn zu akzentuieren. So sind der Becher und die Hand des Vaters leicht von der Mitte weg nach unten und nach rechts hin verschoben, während das Haupt ein wenig zur Linken der vertikalen Achse geneigt ist. Der Effekt ist genial erreicht; die fast unmerklichen Abweichungen der Gewandfalten, die von der linken Schulter stufenförmig herabfallen, lenken den Blick auf die Hand, die den Kelch segnet, also zu dem geistigen Zentrum der Komposition, noch verstärkt und verdeutlicht durch das Zusammenspiel der rechten Linien und des Altars.

Die Füße der Engel berühren nur leicht den Fußschemel; ihre umgekehrte Perspektive gibt den Eindruck von einer Leichtigkeit, die von allem materiellen Gewicht frei ist; dieses ätherische Ganze schwingt sich auf zur Höhe. Man fühlt sich hinversetzt zu dem, was Makarios die „Fluren des Herzens“ nennt, in die unendlichen Räume des göttlichen Herzens.

Die Gestalten sind in etwas verschrägter Frontalstellung wiedergegeben; so erscheint ihre Schulterbreite vermindert, und die geschmeidige und plastische Linie gleitet den langgestreckten Silhouetten entlang in himmlischer Eleganz. Auch die leicht abgewendeten Gesichter sind von derselben länglichen Form. Die geraden Linien drücken das Element der Kraft aus, harmonieren mit den rundlaufenden Linien und entzücken durch geradezu musikalischen Rhythmus und jugendliche Frische, die die Gnade der Kraftfülle aussingt. Die Umrisse geben der Bewegung weit mehr Ausdruck als die Flächen; die Weite der Gewänder lässt die leichten Körper erspüren, und die prächtige Haartracht unterstreicht die Zartheit ihre edlen Gesichter und ihrer Reinheit.

Die Haltung des Vaters ist von Monumentalität. Sie strömt hieratischen Frieden und Unbewegtheit aus, *actus purus* (reines Tun), das Vollendete, das statische Prinzip der Ewigkeit – aber zu gleicher Zeit geht in erstaunlichem Kontrast vom rechten Arm eine wachsende Bewegung aus; die starke Beugung des Armes paßt zur kraftvollen Neigung des Halses und des Hauptes als Ausdruck des dynamischen Prinzips. Das unaussprechliche Mysterium Gottes erscheint in dieser Synthese von Unbewegtheit und Bewegung: das Absolute der Philosophen, der *actus purus* der Theologen, Metapher für den lebendigen Gott der Bibel, „unser Vater, der in den Himmeln ist“ (Mt 6,9).

Die Macht Gottes, die unser Credo bekennt: „Ich glaube an den allmächtigen Vater“, ist die Macht der Liebe des Vaters, die sich in dem Blick des Engels der Mitte ausspricht. Er ist die Liebe, und gerade

darum kann er sich nur in der Gemeinsamkeit offenbaren. „Niemand kommt zu meinem Vater als durch mich“ (Joh 14,6b); und wiederum: „Niemand kann zu mir kommen, wenn nicht der Vater, der mich gesandt hat, ihn zu mir führt.“ (Joh 6,44) Das ist keineswegs Engführung oder Exklusivität des Evangeliums, sondern die umstürzende Offenbarung der Natur der Liebe selbst. Außerhalb der Gemeinschaft von Mensch und Gott kann man keine Erkenntnis von Gott haben, und diese ist immer trinitarisch und führt hinein in die Gemeinschaft zwischen Vater und Sohn. Sie macht verstehen, warum der Vater sich niemals direkt offenbart. Er ist die Quelle, und gerade darum ist er das Schweigen; er offenbart sich von Ewigkeit her – aber in der Zweiheit von Sohn und Geist. Die Ikone zeigt diese Communio, deren lebendiger Brennpunkt der Kelch ist.

Die rechte Seite des mittleren Engels weitet sich in dem Maße, wie sie sich dem Engel zur Linken nähert. In der Sprache des Symbols sind die konvexen, nach außen gehenden Krümmungen Bezeichnung für Ausdruck, Wort, Ausbreitung, Enthüllung; dagegen bedeuten konkave, nach innen gehende Kurven Gehorsam, Aufmerksamkeit, Leere, Empfänglichkeit. Der Vater ist seinem Sohn zugewandt. Er spricht. Die Bewegung, die durch sein Wesen geht, ist Ek-Stase. Er spricht sich ganz in den Sohn hinein: „Der Vater ist in mir. Alles, was der Vater hat, ist mein!“ (Vgl. Joh 14,10; 16,15)

Der Sohn hört. Der Fall seines Gewandes drückt höchst gespannte Aufmerksamkeit aus: Lassen-seiner-selbst. Er verzichtet auf sich, um nur das Wort seines Vaters zu sein: „Die Worte, die ich zu euch rede, sage ich nicht von mir aus. Der Vater, der in mir ist, er vollbringt seine eigenen Werke.“ (Joh 14,10) Seine rechte Hand wiederholt die Geste des Vaters: den Segen. Die beiden Finger künden den Weg des Heiles – die Vereinigung der beiden Naturen in Christus –, die Einführung des Menschen in die Gemeinschaft des Vaters.

Die fallende Hand des rechten Engels weist auf die Richtung des Segens hin, auf die Erde. Diese Hand scheint zu bedecken, zu behüten, zu „brüten“ (wie der Ausdruck des biblischen Schöpfungsberichtes sagt). Über dem Rechteck der Welt erscheint diese Hand wie die ausgebreiteten Flügel der reinen Taube.

Die zarten Linien des rechten Engels haben etwas Mütterliches an sich. Er ist der Tröster, aber er ist auch der Geist: der Geist des Lebens. Er ist es, der das Leben gibt und aus dem alles entspringt. Er ist die dritte Weise der göttlichen Liebe. Seine Haltung ist von der Haltung der beiden anderen Engel unterschieden; mit der Neigung des Kopfes und dem Rhythmus seines ganzen Wesens gibt er sich hinein in die Zunei-

gung von Vater und Sohn. Er ist der Geist der Gemeinsamkeit, der circumcessio (des Ineinanderwohnens der göttlichen Personen). Deshalb nimmt die gesamte Bildbewegung von ihm ihren Ausgang. In seinem Hauch geht der Vater zu seinem Sohn, empfängt der Sohn seinen Vater, ertönt das ewige Wort. Johannes Damascenus sagt: „Durch den Heiligen Geist erkennen wir Christus, den Sohn Gottes, und durch den Sohn schauen wir den Vater.“ In der Epiphanie, der Taufe Jesu, kommt der Vater in der Bewegung der Geisttaube zum Sohn.

In verhaltener, aber deutlicher, unaussagbarer Traurigkeit, einer Dimension der göttlichen Liebe, neigt der Vater sein Haupt dem Sohn zu. Er scheint von dem geschlachteten Lamm zu sprechen, dessen Opfer im gesegneten Kelch auf dem Tisch der Erde liegt. Die aufrechte Haltung des Sohnes zeigt seine Aufmerksamkeit; sein Antlitz ist wie umschattet vom Kreuz. Nachdenklich gibt er seiner Übereinstimmung durch den gleichen Segensgestus Ausdruck. Wenn der Blick des Vaters in seiner bodenlosen Tiefe den einzigen Weg des Heiles betrachtet, so bedeutet das kaum wahrnehmbare Sich-Heben im Blick des Sohnes dessen Einverständnis. Und der Heilige Geist beugt sich dem Vater zu. Ganz eingetaucht in die Kontemplation des Mysteriums, zeigt sein zur Welt hin ausgestreckter Arm die niedersteigende Bewegung. Er scheint bereits Pfingsten und die sich manifestierende Gottesmacht auf die irdische Mission des Sohnes hinabzusenken. Seine Haltung des gehorchenden Weiterwirkens ist die Erfüllung des Evangeliums.

Die Farben der Ikonen haben ihre eigene Sprache. Bei Rubljew erreichen sie einen unvergleichlichen Reichtum, einen musikalischen Vollakkord, der die ganze Tonskala von Ausdruckskraft bis zur zartesten Nuance in allen Details der Komposition weiterklingen lässt. Aber es sind keine „bunten“ Effekte; denn nichts darf die Tiefe der göttlichen Sammlung und Konzentration stören. Schatten gibt es nicht; keine Einzelheit steht in besonderem Licht; jede sendet ihr eigenes Licht aus, das aus verborgenem Ursprung aufstrahlt. Die dichte Farbigkeit der Zentralgestalt wird gesteigert durch den Kontrast zur Helle des Tisches und reflektiert in dem seidigen Schillern der beiden anderen Engel.

Der tiefe Purpur (die göttliche Liebe) und das schwere Blau (die himmlische Wirklichkeit) bilden mit dem schimmernden Gold der Flügel (dem göttlichen Überfluß) einen vollkommenen Akkord, der weiterklingt und sich wiederfindet in einer sanften Tonalität. Zartrosa und Lila zur Linken, sanftes Blau und Silbergrün zur Rechten: Es ist wie eine vorsichtige Entschleierung, eine stufenweise Initiation. Das Gold der Throne – des Gottesbesitzes – spricht vom überfließenden trinitarischen Leben. Die blaue Farbe – das Rubljew-Blau genannt – übersetzt

die Farbe der himmlischen Trinität und des Paradieses in bildhafte Sichtbarkeit; sie wird leuchtender und leuchtender und ist das himmlische Licht selbst, das in der Ikone aufscheint.

Der in der Dichte der Farben und in der, blendenden Helle seines Lichtes unzugängliche Vater offenbart sich im verhangenen Licht des Sohnes und des Heiligen Geistes. Die Bildkomposition macht, aus der Distanz betrachtet, gleichsam den Eindruck einer Flamme in Rot und Blau. Alles funkelt in der leuchtenden Luft des göttlichen Mittags: „Wer mir nahe ist, ist dem Feuer nahe!“

Die Hand des Vaters hält Anfang und Ende fest. Sie ist über den Kelch hin ausgestreckt. Das vor Grundlegung der Welt geschlachtete Lamm und der Tempel des Lammes, das neue Jerusalem, das heilige Gastmahl Christi und sein Versprechen, von der Frucht des Weinstocks im Reich des Vaters zu trinken, fügen die Zeit in das Jetzt der Ewigkeit ein. Der Kelch strahlt auf, in den die leuchtende Helle des Gotteswortes zurückstrahlt; es ist das Leuchten des göttlichen Herzens, das gegenseitige Geschenk der drei göttlichen Personen.

Von der Ikone geht ein mächtiger Anruf aus: „Seid eins, wie ich und der Vater eins sind!“ (vgl. Joh 17) Der Mensch ist als Bild des trinitarischen Gottes geschaffen; in seine Natur ist die Gemeinschaft der Kirche als seine letzte Wirklichkeit eingeschrieben. Alle Menschen sind gerufen, sich um den einen und gleichen Kelch zu vereinigen, sich hinaufzugeben zum göttlichen Herzen und teilzunehmen an dem messianischen Mahl, um der eine Tempel des Lammes zu werden. „Durch das ewige Leben (den Geist) erkennen sie dich, den allein wahren Gott, und den du gesandt hast, Jesus Christus.“ (Joh 17,3)

Die Vision Rubljews kommt in diesem eschatologischen Ausblick zur Vollendung. Es ist eine Vorwegnahme des Königreichs der Himmel, ganz eingetaucht in das Licht, das nicht von dieser Welt ist; ganz eingetaucht auch in lauteste, selbstlose Freude, in eine göttliche Freude, die der Tatsache entspringt, daß die Dreifaltigkeit existiert, wir geliebt sind und daß alles Gnade ist. Staunen bricht in der Seele auf, und sie verstummt. Die Mystiker sprechen niemals vom Allerletzten; nur das Schweigen der Liebe dringt in es ein.