

EINÜBUNG UND WEISUNG

Ganz Auge, ganz Licht, ganz Geist

Beten mit Ikonen*

Zur Einführung

Die Ikone ist wohl ein Bild für unsere leiblichen Augen, aber sie ist auch und vor allem eines für die Augen des Glaubens: Die Ikone will Abbild des Unsichtbaren sein und eine Erzieherin zum Glauben. Sie ist deshalb in jedem Augenblick einer zweifachen Treue unterworfen: Der Treue zu unserer Welt, die das Werk Gottes ist, und der Treue zu dem, den nichts und niemand zu fassen vermag und der nicht darstellbar ist. Mit Hilfe irdischer Mittel – Gestalt, Farbe, Licht – muß die Ikone die transzendente Wirklichkeit übersetzen. Und da sich ihr Gegenstand jenseits des Sichtbaren befindet, darf sie sich nicht in erster Linie von ästhetischen Forderungen leiten lassen, sondern von der Offenbarung und vom Glauben. Hierin besteht der doppelte Anspruch, der die Kunst der Ikonmalerei belebt. Wenn man diese Voraussetzung vergißt, verschließt sich der Zugang zur Welt der Ikonen. Die Ikone wird dann auf ein einfaches religiöses Bildnis reduziert oder gar zu einer Art ästhetischem Idol pervertiert.

Die theologische Betrachtung der Ikone unterscheidet sich stark von der des Bildes im Westen. Dennoch muß man festhalten, daß die grundlegende Theologie der Ikone, wie sie das 2. Konzil von Nikaia (787) definiert hat, der ganzen Kirche gemeinsam ist. Sie ist Teil des katholischen Glaubens und ist von anderen Konzilien bestätigt worden. Jedoch ist sie in der lateinischen Kirche nicht in dem Maße entwickelt und integriert worden wie in der Orthodoxen Kirche und in den anderen Kirchen des Ostens.

Der Grund für diesen Sachverhalt liegt wohl in der Spiritualität des Westens, die den Akzent stärker auf das Wort und auf die Struktur des Glaubens legt als auf deren künstlerische Ausdruckgebung. Ein anderer Grund liegt vermutlich in der Tatsache, daß der Westen sich nicht in der Situation befand, die typisch orientalischen Häresien monophysitischer Tendenz bekämpfen zu müssen.

Die theologische Konzeption der Ikone findet im Laufe der ikonoklastischen Krise des 8. und 9. Jahrhunderts zu ihrer eigentlichen Form. In dieser Krise, die an die Wurzeln der byzantinischen Kultur ging und auch das politische und

* Die Einführung des folgenden Beitrags stammt von E. Sendler, der weitere Textbestand von M. G. Muzj. Es handelt sich um einen Vorabdruck aus: *Muzj, Maria Giovanna: Ganz Auge, ganz Licht, ganz Geist. Einführung in die Betrachtung der Ikonen.* Mit einem Vorwort von Egon Sendler. Aus dem Italienischen von Gerhard Gäde. Würzburg, Echter 1989. 180 S., geb., DM 39,-. Das Buch wird in *Geist und Leben* 6/89 besprochen.

wirtschaftliche Leben erschütterte, wurde nicht nur die Berechtigung des Bildes in Zweifel gezogen, insofern es das Göttliche darstellt, sondern auch das Dogma der Menschwerdung Gottes in Frage gestellt, welches ja integraler Bestandteil des christlichen Glaubens ist.

Im Zentrum der Auseinandersetzung stand die Ikone Christi. Ihre Verteidiger betonten, daß in der Ikone nicht die bloße Gottheit Christi dargestellt wird, zumal diese über jede Gestalt und jedes menschliche Sprechen erhaben ist. Ebenso handle es sich nicht um eine einfache Abbildung Jesu von Nazaret. Vielmehr wolle die Ikone die Person (Hypostasis) Christi in ihrer Integrität darstellen, was gleichbedeutend ist mit der geheimnisvollen Einheit der göttlichen und der menschlichen Natur im Wort (Logos).

Die Ikone stellt deshalb einen Reflex der Inkarnation dar. Sie wird zum Ort ihrer Gegenwart. Die Wirklichkeit des Urbildes vergegenwärtigt sich in der Realität des Abbildes. Zwischen diesen beiden Wirklichkeiten, nämlich der prototypischen und der antitypischen besteht nach den Worten des heiligen Theodoros Studites, eines der bedeutendsten Bildtheologen, die Beziehung der *Ähnlichkeit*. Diese gehört der geistlichen Ordnung an und ist dem menschlichen Verstand zugänglich. Diese Sicht überrascht und könnte rationalistisch erscheinen. Aber in Wirklichkeit geht es nicht um den rein natürlichen Verstand. Auf dieser Ebene bliebe die Ikone ja ein einfaches Kunstwerk. Deshalb darf die *Ähnlichkeit* nicht in natürlicher Weise verstanden werden, sondern wie eine Epiphanie, die dem menschlichen Geist aufgeht, insofern er vom Glauben erleuchtet ist. Die Ikone übersteigt deshalb die Fähigkeit des menschlichen Geistes und öffnet sich ihm nur durch die geistliche, das heißt vom Glauben informierte Betrachtung.

Dadurch, daß der christliche Glaube diesen verstandesmäßigen Vorgang bestimmt, vermittelt er dem Materiellen eine neue Würde. Mit der Menschwerdung Christi, dieser untrennbaren Einheit ohne jede Vermischung der Gottheit und der Menschheit, hat sich etwas ganz und gar Neues aufgetan in der Beziehung zwischen Gott und Mensch, zwischen irdischer und himmlischer Wirklichkeit. Seit der Menschwerdung Christi steht das Bild nicht mehr unter dem Verbot des Alten Testaments, sondern es wird legitim und sogar notwendig. Die Ikone entsteht aus der Freude, das Absolute „darstellen“ zu können.

Es ist wohl wahr, daß man die Merkmale der Ikone als Reflex der Offenbarung und der theologischen Vertiefung auch in den Bildnissen des Westens findet. Aber der Ikone ist noch eine andere Bedeutung eigen: Sie wird zum Stempel der himmlischen Welt, der der Materie aufgedrückt ist, und als solche wird sie zum Kultbild. Vermittelt durch die geistliche *Ähnlichkeit*, wird die heilige Wirklichkeit im Bild präsent. Auf diese Weise verwandelt sich die Verehrung der Christusikone in Anbetung. Aufgrund dieser Verbindung mit der Welt Gottes wird die Ikone zum Werkzeug der Gnade. Das ist die Glaubenserfahrung der Christen im Osten, die seit den ersten Jahrhunderten weitergegeben wird. In der Betrachtung der heiligen Abbilder nehmen sie die vom Licht Gottes verklärte Welt in sich auf und empfangen „die Kraft gegen das Böse, Heilung der Seele und des Leibes und den Trost des Heiligen Geistes“, wie es im Segensgebet der Ikonen heißt.

Wem all dies bewußt wird, dem wird sich die intellektuelle Wißbegier in eine wirkliche geistliche Entdeckung verwandeln, und der theologische Reichtum dieser Bilder wird sich wie eine Vision darbieten, die das Herz öffnet, um das Gebet zu *ihm* aufsteigen zu lassen, der die Quelle aller Wahrheit und Schönheit ist. Die Ikone wird so zum Ort geistlicher Einswerdung in einer strengen Treue zur Offenbarung Christi, der in die Herrlichkeit Gottes hinein auferstanden ist (Farbtafel I).

Die Geburt Christi

„Das Geheimnis Gottes, der Mensch wird, die Vergöttlichung des Menschen, der vom Logos aufgenommen wird, die Offenbarung des Geheimnisses Gottes, die Selbsterniedrigung der göttlichen Natur stellen die Summe der Güter dar, die Christus uns geschenkt hat. Das Kommen Gottes unter die Menschen als strahlendes Licht und göttliche Wirklichkeit in Klarheit und Sichtbarkeit, ist die große und wunderbare Gabe des Heils, in die wir eingeführt wurden.“ (Andreas von Kreta)

„Seht, ich mache alles neu.“

Offb 21,5

In der Kirche hat die Ikonenmalerei die Aufgabe, in gedrängter Form die theologische Aussage und den geistlichen Gehalt der Offenbarung ins Bild zu fassen. So erklärt sich der überraschende Reichtum dieser Ikone der Geburt Christi (Farbtafel II). Die nach Ort und Zeit verschiedenen heilsgeschichtlichen Ereignisse erscheinen, zusammen mit symbolischen Darstellungen, zu Einheit und Gleichzeitigkeit verwoben; so entfaltet die Ikone die verschiedenen Dimensionen des gefeierten Glaubensgeheimnisses.

In diesem Meisterwerk aus der Schule Rublews, das die verschiedenen erzählerischen Elemente zu einer kompositorischen Einheit zu verbinden vermag, läßt sich als zentrales ikonographisches Darstellungsmuster von Mutter und Kind das erst seit dem 6. Jahrhundert gebräuchliche erkennen. Bis dahin wurde Maria sitzend und das Kind auf den Knien haltend dargestellt. Das entsprach der Lehre des Johannes Chrysostomus, Maria habe das Kind selbst in den Futtertrog gelegt. „Dann aber hob sie es wieder auf und nahm es auf die Knie.“

Das bedeutete, Maria habe bei der Niederkunft nicht unter Geburtswehen gelitten, und spiegelt wider, wie sehr in jener Zeit die Sorge lebendig war, die immerwährende Jungfräulichkeit Mariens indirekt bestätigen zu müssen. Als jedoch die Unversehrtheit Mariens nicht mehr Gegenstand von Zweifeln und Unsicherheiten war, begann man, die Jungfrau liegend darzustellen wie eine Wöchnerin, um die menschliche Konkretheit des Ereignisses zu unterstreichen.

Die Badeszene des Kindes bezeugt hingegen einen zweifachen Einfluß: Aus dem apokryphen Matthäusevangelium ist die Figur der Hebamme überliefert, die zur Zeugin der jungfräulichen Geburt Mariens wird; das Bad des Neugebo-



Farbtafel I: *Der Auferstandene*



Farbtafel II: *Die Geburt Christi*



Farbtafel III: *Die Gottesmutter Hodegetria*



Farbtafel IV: *Christus und die Himmlischen Mächte*

renen ist hingegen ein gängiges Element der Ikonographie der Zeit. Da es jedoch für eine Reinigung des fleischgewordenen Wortes keinen Grund gab, erhielt das Bad die Funktion einer Vorabbildung der Taufe. Dementsprechend nahm das Badebassin, wie hier, die Form eines Taufbeckens an.

Als Grundstruktur der Ikone erscheint die waagerechte Einteilung in drei Ebenen, die die zentrale Szene der Geburt umgeben.

Die untere Ebene zeigt die irdischen Aspekte dieses Ereignisses; und zwar zum einen seine konkrete Wirklichkeit mit dem Bad des Neugeborenen und der Amme, zum anderen aber als ein den Gesetzen der natürlichen Zeugung fremdes Geschehen. Die Gestalt des Josef ist Träger dieser Botschaft: Von der Einheit Mutter-Kind getrennt, macht er einem klassischen Darstellungsmuster nach deutlich, daß er an der Empfängnis des Kindes nicht beteiligt war. Zugleich steht er als Sinnbild für die Schwierigkeiten des menschlichen Denkens, mit seiner wesenhaften Bindung ans Materielle in das Mysterium einzudringen. In der Gestalt, die Josef gegenübersteht und deren Identität unklar bleibt – ist es eine Gestalt aus der heidnischen Mythologie? der Prophet Jesaja? der Versucher? –, wird diese Schwierigkeit, die zur Versuchung geraten kann, gewissermaßen veräußerlicht.

In der mittleren Ebene des Bildes ist die erste Epiphanie des fleischgewordenen Wortes dargestellt, die den Engeln und den Hirten zuteil wird. Das Mysterium ist gegenwärtig, und als solches betrachtet es auch die Mutter. In Ruhelage ausgestreckt wie jede Frau, die ein Kind zur Welt gebracht hat, ist sie zugleich die heiligste Herrscherin, die Mutter Gottes, welche der rote, golddurchwirkte Teppich in eine Mandorla der Glorie hüllt.

Das in Windeln gewickelte Kind antizipiert den Menschen, der von den Banden des Todes umklammert und ins Grab gelegt werden wird. Sein Haupt liegt auf der senkrechten Achse der Ikone, die der göttliche Strahl deutlich kennzeichnet. Eben um dieses so unscheinbare Menschenkind wird sich der große Kampf entfesseln, der sich schon unheilvoll in der dunklen Höhle hinter ihm ankündigt.

Alles wird sich an ihm entscheiden, weil er wahrhaft der Dreh- und Angelpunkt der Welt ist. Und die traditionellen Figuren des Ochsen und des Esels (hier ist ein Pferd dargestellt, weil der Esel in Rußland unbekannt war), die hier im Lichte des Kindes erscheinen, stehen für die ganze Schöpfung, die „sehnstchtig auf das Offenbarwerden der Söhne Gottes wartet“ (Röm 8,19) und in dem Kind bereits ihren Schöpfer und Retter erkannt hat.

Die obere Ebene zeigt die Erscheinung des Herrn für die Magier, die im Osten zusammen mit der Geburt des Herrn gefeiert wird. Es ist eine in Schweigen gehüllte Theophanie: der Stern bezeichnet die Gegenwart Gottes. Die Engel beten dieses Zeichen des Heiles in seiner ewigen Aktualität an, während die Magier, die für alle diejenigen stehen, die sich aufmachen nach Betlehem, so erscheinen, als würden sie, die Zeit hinter sich lassend, zu dem göttlichen Strahl aufsteigen, der sie mit seinem Licht umgibt.

Die aufsteigende Bewegung, die die Ikone vermittelt, vereint die drei Ebenen zu einer zusammenfassenden Vision des Heilsplans, wie sie dem Denken Johan-

nes Chrysostomus' eigen ist. Für ihn enthält die Geburt Christi bereits die Epiphanie, Ostern und Pfingsten.

Der Gebirgsrücken, auf dem die Ikone die Heilsereignisse darstellt, lenkt den Blick von unten nach oben. Es ist der Berg selbst, der sich aus der Tiefe hochreckt zum Stern. Die Bewegung umfängt die dunkle Grotte und wird verstärkt durch die feuerrote Diagonale der Mutter, die, in starkem Kontrast mit dem Schwarz der Höhle, aus dem Inneren zu brennen scheint wie eine große und ruhige Flamme. Es ist, als wollte der Maler durch diesen Kontrast eine unsagbare Freude ausdrücken: die Freude des Menschen, der versteht, daß er seinem Schöpfer und Erlöser außer seiner Erbärmlichkeit und seinen Dunkelheiten die schönste aller Kreaturen darbieten kann: sie, die „verehrungswürdiger ist als die Kerubim und unvergleichlich glorreicher als die Serafim“, die Ehre des Menschengeschlechtes.

In durchscheinenden Kaskaden ergießt sich das Licht von oben auf die Felsen; es bringt Baumstümpfe und Zweige zum Aufstrahlen; es schmückt mit goldener Äderung das Wasserbecken und strömt wie flüssiges Gold aus dem Krug. Auswirkung des österlichen Geheimnisses ist die Gabe des Geistes, sein Eindringen in die menschliche und kosmische Wirklichkeit.

Die Gottesmutter Hodegetria

„Da Gott das Abbild aller Schönheit schaffen und seine eigene Ähnlichkeit sowohl den Engeln wie den Menschen schenken wollte, hat er Maria mit seiner eigenen vollkommenen Schönheit geformt. Er hat in ihr die einzelnen Schönheiten, wie sie auf die Geschöpfe gemäß ihrer Ordnung verteilt sind, zur Einheit zusammengeführt und hat sie eingesetzt zur allgemeinen Zierde aller Wesen, seien sie nun sichtbar oder unsichtbar. Oder so: Er hat sie erscheinen lassen als die Zusammenfassung aller Schönheiten Gottes, der Engel und der Menschen und als höchste Schönheit, die beide Welten ziert.“

(Gregorios Palamas)

*„Alles an dir ist schön, meine Freundin;
kein Makel haftet an dir.“*

Hld 4,7

Nachdem das Christentum im 4. Jahrhundert den Sieg davongetragen und das Konzil von Ephesus im Jahre 431 die Gottesmutterchaft Mariens – *Theotokos* – dogmatisch definiert hatte, war der Weg offen für eine Darstellung der Mutter mit dem Kind, die von der kaiserlichen Ikonographie inspiriert war. Im Osten wie im Westen mehren sich Bildnisse der Jungfrau, die als Majestät auf dem Thron sitzt und dabei ihr Kind darbietet, das der Sohn Gottes ist.

Dieses ikonographische Muster führte im byzantinischen Einflußbereich zu zwei gleichermaßen hieratischen wie regalen Darstellungen: die *Panhagia Niko-póia*, eine majestätisch und in strenger Haltung sitzende Muttergottes, die mit

beiden Händen das Kind vor sich hält, und die *Panhagia Hodegetria*. Diese wird entweder aufrecht stehend oder als Brustbild dargestellt, wobei sie das Kind auf dem Arm hält. Nach dem Sieg über die Bilderstürmer (843) erfuhren diese Darstellungen zusammen mit der Blacherniotissa ihre weiteste Verbreitung. Dies lag zum einen an der beständigen Anrufung der Muttergottes im öffentlichen Kult der Kirche und in der privaten Frömmigkeit. Zum anderen aber auch daran, daß eine große Zahl von Kunstwerkstätten entstand, in denen die in den großen Heiligtümern Konstantinopels verehrten Ikonen reproduziert wurden.

Die Muttergottes Hodegetria, für die diese byzantinische Ikone aus dem 14. Jahrhundert ein schönes Beispiel liefert, war nach einer Kirche Konstantinopels benannt, die den Namen Kirche der Wegweisung („hodegoi“) trug und in der ein ähnliches Bildnis als Werk des Evangelisten Lukas verehrt wurde (Farbtafel III). In der Folgezeit wurde dieser Name auf die in der Ikone dargestellte Person bezogen: Maria als „Weiserin des Weges“.

Christus ist hier als Erwachsener dargestellt. Er sitzt aufrecht auf dem Arm der Mutter, segnet als Erlöser und hält in der Linken das aufgerollte Evangelium. Sein golddurchwirktes Gewand, an dem des antiken Weisen orientiert, ist das priesterliche und königliche Kleid des fleischgewordenen Wortes.

Die Mutter ist eingehüllt in einen Purpurmantel mit goldenem Saum. Sie übt nicht – wie in der westlichen Kunst – eine beschützende Rolle gegenüber ihrem Sohn aus, sondern stellt ihn den Menschen dar, indem sie zugleich bei ihm für jene eintritt. In der Tat drückt ihre Rechte mit bedeutungsschwangerer Geste zugleich das Empfangen und das Schenken aus. Der Ausdruck ist ernst, voll souveräner Gelassenheit, der Blick unmittelbar auf den Betrachter gerichtet.

Etwas wie geistliche Architektur prägt die Komposition der Antlitze: die unrealistisch vergrößerte Kuppelform des Hauptes als Sitz des Geistes, der die Sinne des Leibes beherrscht, verkündet die Gottähnlichkeit der menschlichen Kreatur. Die geometrisch nachgeformten Gesichtszüge umreißen ebenfalls diesen lebendigen Tempel, der der Mensch ist. Die feine Linie des Nasenbeins trägt die Bögen der Augenbrauen, unter denen sich die Augen weit öffnen für die Betrachtung und aus denen das innere Licht hervortritt.

Auch die Farbkomposition ist voll von spiritueller Bedeutung. Die große dunkle Fläche des Mantels, den die Jungfrau trägt, hebt sich wie ein einziger Block gegen den goldenen Hintergrund ab. Dies ist das ideale chromatische Umfeld der byzantinischen Mosaiken und Ikonen: da Gold keine Lichtquelle braucht, ist es keine „Farbe“ im eigentlichen Sinn des Wortes, sondern ein absoluter Lichtwert; denn es erlaubt jenen Dualismus von Licht und Schatten nicht, ohne den Irdisches nicht greifbar ist.

Durch solch sichtbare symbolhafte Gleichung wollten das Denken und die Kunst Byzanz' das christliche Glaubensfaktum des Eintauchens von heilsgeschichtlichen Personen und Ereignissen in das Geheimnis Gottes zum Ausdruck bringen.

Unterhalb der obligatorischen Initialen MP ΘY, die die Würde Mariens als Mutter Gottes zum Ausdruck bringen, hat der Ikonograph den Ehrentitel „Hä peribleptos“ hinzugefügt: die Wunderbare. Gnade und Schönheit verbinden

sich in der Allerreinsten, die Gott selbst der Welt gezeigt hat „als Synthese aller Schönheit Gottes, der Engel und der Menschen und als höchste Schönheit, die die beiden Welten ziert.“

Christus und die Himmlischen Mächte

„Wir predigen nicht bloß eine Ankunft Christi, wir verkünden auch noch eine zweite, eine noch viel herrlichere als die erste. Die eine war Leidensoffenbarung, die andere zeigt das Diadem göttlicher Herrschaft.

Bei der ersten Ankunft war er in einer Krippe in Windeln eingewickelt, bei der zweiten umkleidet er sich mit Licht. Bei der ersten Ankunft trug er, der Schmach nicht achtend, das Kreuz; bei der zweiten wird er in Begleitung eines Heeres von Engeln in Herrlichkeit kommen.

Unser Herr Jesus Christus wird von den Himmeln kommen. Am Ende dieser Welt, am Jüngsten Tage, wird er mit Herrlichkeit kommen. Diese Welt nimmt ein Ende; erneuert wird diese erschaffene Welt.“ (Cyrill von Jerusalem)

„Oberhalb der Platte über ihren Köpfen war etwas, das wie Saphir aussah und einem Thron glich. Auf dem, was einem Thron glich, saß eine Gestalt, die wie ein Mensch aussah.“

Ez 1,26

Unermeßliche Kraft, äußerste Schärfe der Umriss, gewaltige, expandierende Energie um einen Lichtkern: wer kann sich vorstellen, daß dieses Wunder Andrej Rublews keine 20 Zentimeter an Höhe erreicht? (Farbtafel IV) So stellt sich die Frage, ob hier nicht der ausdrückliche Wille vorliegt, durch die Paradoxie solcher Kleinheit die unermeßliche Herrlichkeit dessen darzustellen, der auf den Kerubim thront?

Es handelt sich bei dieser Darstellung um eine Vision großer synthetischer Kraft, in der mannigfache Aspekte des Geheimnisses um das fleischgewordene Wort zusammenfließen. Auf einem Thron sitzend, der getragen ist von den Feuerrädern der Kerubim und umgeben von den Seraphim, erscheint die Gestalt gemäß den hier miteinander verbundenen Visionen Ezechiels und Jesajas in erster Linie als der Schöpfer und Herr des Universums, das sich um ihn herum ordnet. Es wird dargestellt durch den Rhombus in roter Farbe, der für die Erde steht, und durch die in Grün gehaltene Ellipse des Himmels. Auch der in Weiß fein gezeichnete Thron nimmt die kosmische Symbolik in sich auf durch seinen kubischen Sitz, den Rücken- und Armlehne im halbkreisförmigen Bogen überragen. Der rechteckige Fußschemel unterstreicht nochmals seine Herrschaft: „Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel für meine Füße“ (Jes 66,1).

Das glühende Rot der beiden Rhomben, durch das dunkle Grün, das sie trennt, noch hervorgehoben, evoziert das Geheimnis dessen, der unzugängliche

Finsternis und Licht zugleich ist: „Jene Finsternis, von der man wenig gesagt hat, wenn man versichert, daß sie funkelt von dem allerleuchtendsten Licht im Schoße der schwärzesten Dunkelheit“, wie Dionysius Areopagita zu sagen pflegte. Aber die „wie glänzendes Gold in einem Feuerschein“ (Ez 1,27) dargestellte Gestalt des Christus-Logos, die sich stark abhebt vom feurigen Rot und sogar dessen Dominanz dämpft, kündigt mit der schweigenden Evidenz der Vision an, daß die mehr als lichtvolle göttliche Finsternis sich als Licht für die Menschen geoffenbart hat.

Sicher war das für den Hesychasmus zentrale Thema der Manifestation des ungeschaffenen Lichtes im fleischgewordenen Wort dem seligen Andrej nicht fremd. Seine Lebensspanne, die sich vom 14. in das 15. Jahrhundert hinüber erstreckt, fällt nämlich in die Zeit, da die hesychastische Spiritualität in Rußland ihre weiteste Verbreitung hatte.

Den Wagen Jahwes evozierend, verbinden die geflügelten Feuerräder die Symbolik des Thrones mit der äußeren Vierecksform, in der tetramorphisch die vier lebenden Wesen – Mensch, Löwe, Stier und Adler – der prophetischen Schau Ezechiels erscheinen: „Ich sah: Ein Sturmwind kam von Norden, eine große Wolke mit flackerndem Feuer umgeben von einem hellen Schein. Aus dem Feuer strahlte es wie glänzendes Gold. Mitten darin erschien etwas wie vier Lebewesen. ... Die Lebewesen änderten beim Gehen ihre Richtung nicht: Jedes ging in die Richtung, in die eines seiner Gesichter wies“ (Ez 1,4f.9b). Diese Viergestaltigkeit ist schon in der Schöpfungsordnung Symbol für die fügende Allgegenwart Gottes; doch in der Ordnung der Gnade bezeichnet sie die rettende Offenbarung, die durch die Evangelisten an den vier Enden der Erde verkündet wird. Christus, der Herr, hält das Evangelium als reines und weißes Licht. Es ist der leuchtende Kern der ganzen Ikone. Christus selbst ist der Ursprung der vier goldenen Strahlenbündel; er erscheint so als das sich ausbreitende und alles erfassende Zentrum der neuen Schöpfung.

Doch der in dieser Ikone zum Ausdruck gebrachte Reichtum der Aspekte des Mysteriums Christi erschöpft sich hiermit noch nicht. Insofern Christus in pures Gold, das *assist*, wie die Ikonenmaler es nannten, gekleidet ist, erscheint er wie ein Blitz auf dem Hintergrund der doppelten Viereckform. Er ist der Richter des achten Tages, der Herr der Geschichte. Die Schrift sagt von ihm: „Denn er muß herrschen, bis Gott ihm alle Feinde unter die Füße gelegt hat“ (1 Kor 15,25).

Insofern jedoch der ernste, alles erforschende Ausdruck seines Antlitzes, das ganz von innen her leuchtet, im Lichte der Worte betrachtet wird, die in dem aufgeschlagenen Buch zu lesen sind – „Kommt alle zu mir, die ihr euch plagt und schwere Lasten zu tragen habt. Ich werde euch Ruhe verschaffen“ (Mt 11,28), ist er der Barmherzige, der Menschenfreund, jener, der ein Gesetz der Freiheit erläßt und nach diesem Gesetz richtet.

Egon Sendler, Paris / Maria Giovanna Muzj, Rom