

Valeriu Anania, Bilder vom Reich Gottes. Ikonen und Fresken rumänischer Klöster. 92 Seiten; Sternberg-Verlag, Metzingen 2002, ISBN 3-87785-027-8; 24,50 Euro.

Rumänien ist in an der Ostkirche interessierten Kreisen bekannt für seine mit Außenfresken geschmückten Klosterkirchen, die ein als UNESCO-Weltkulturerbe anerkanntes Zeugnis der ostkirchlichen Ikonographie insbesondere des 16. Jh.s bieten. Mit dem vorliegenden Buch des orthodoxen Erzbischofs von Vad, Feleac und Cluj-Napoca Bartolomeu (weltlich: Valeriu Anania) erschließt sich nun auch dem deutschsprachigen Leser ein wenig bekannter Teil der rumänischen orthodoxen Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte, nämlich die Ikonenkunst in der nördlichen Walachei, auch Oltenien genannt. Die Publikation des Buches wurde durch die 1994 begonnenen geschwisterlichen Beziehungen ermöglicht, die zwischen der Evangelischen Landeskirche in Württemberg und der Klausenburger Erzdiözese bestehen und die auf den Seiten 80–87 zusammenfassend dargestellt werden. Von diesen guten Beziehungen zeugt auch das Vorwort des württembergischen Landesbischofs Gerhard Maier und die empathische Einführung von Manfred Wagner.

Im Hauptteil des Buches stellt Anania Ikonen aus so berühmten Kirchen bzw. Klöstern wie in der von Neagoe Basarab gestifteten Fürstenkirche von Curtea de Arges oder der Brâncoveanu-Stiftung in Hurezi, aber auch nicht weniger beeindruckende Beispiele aus unbekannteren Kirchen wie z. B. in Cozia, Râmnicu Vâlcea oder Govora vor. Dieser Hauptteil wird "Bilder vom Reich Gottes" übertitelt. Dementsprechend präsentiert Anania die einzelnen Ikonen nicht unter kunstgeschichtlicher Perspektive, sondern unter spirituellem Aspekt, zusammengefasst in einzelnen Themenkreisen (z. B. Ikonostase, Wurzel Jesse, Philosophen und Sibyllen,

Für Sie gelesen

**Von
A. Müller**

Deesis usw.). Eine strenge Gliederung fehlt – lediglich die Kopfzeilen verweisen auf das gerade behandelte Thema hin. Die Themen werden in der Form eines von Anania "platonisch" genannten, fiktiven Dialogs zwischen Bartolomeu und Valeriu behandelt, also in einer Art dialogischem Selbstgespräch (bei dem allerdings die Rollen nicht immer konsequent verteilt sind; vgl. z. B. S. 16). Es handelt sich somit nicht um eine wissenschaftliche Darstellung, aber auch nicht einfach um einen Reiseführer durch die oltenischen Kirchen. Vielmehr wird auf historische Daten und Fakten weitestgehend verzichtet, dafür aber der theologiegeschichtliche Hintergrund zahlreicher Motive auf beeindruckende Weise vertieft. Besonders beachtenswert ist die Verbindung mit der liturgischen Tradition der rumänischen Orthodoxie (vgl. z. B. S. 16; 18; 48; 65f.), aus der mehrmals zitiert wird. Darüber hinaus verweist Anania aber auch auf die Verbindung von Ikonen und Volksfrömmigkeit z. B. in Form von Colinden (traditionellen Weihnachtsliedern; vgl. S. 72), wie dies wohl nur einem Autor rumänischer Herkunft möglich ist (vgl. ferner S. 15 zur Erklärung der Steinplatte im Jordan bei Darstellungen von Jesu Taufe). Auch westlicher Literatur und profaner rumänischer Dichtung gegenüber zeigt sich der Autor aufgeschlossen (vgl. z. B. S. 23), sodass sich insgesamt ein beeindruckend weiter und gebildeter Zugang zu seiner Thematik ergibt.

Einige Punkte seien besonders hervorgehoben: Auf S. 25 betont Anania zu Recht, dass der vermeintliche Mangel an Freiheit bei orthodoxen Ikonenmalern keineswegs bedeutet, dass diese keine Erneuerungs- und Entwicklungsmöglichkeiten mehr gehabt hätten.

Auf S. 32 weist Anania darauf hin, dass im 18. und 19. Jh. sogar Aesops Fabeln als Bildmotive in Oltenien verwendet wurden. Beeindruckend sind

Schrift vermittelt werden: "Da aber nicht alle die Buchstaben kennen und sich mit dem Lesen beschäftigen, schien es den Vätern geraten, diese Begebenheiten – wie Heldentaten – in Bildern darstellen zu lassen, um daran kurz zu erinnern" (BKV 44; S. 229).

Dass die Außenfresken der rumänischen Kirchen im Kampf gegen den aggressiven Katholizismus oder Protestantismus eingesetzt worden sind (S. 32), wage ich eher zu bezweifeln. Anania führt für diese Behauptung keine Belege an. Wesentlich wichtiger war ihr Einsatz als geistliche und moralische Stütze in der Zeit der Bedrohung und Unterdrückung durch die Osmanen.

Die Darstellung der Maria mit Flügeln in Govora (S. 51–53) lehnt sich, was Anania unterschlägt, an ein sehr bekanntes mittelalterliches Motiv der westlichen Ikonographie, der Schutzmantelmadonna an. Ich halte es für möglich, dass die Engelsflügel der Gottesmutter auf das Motiv der Engel zurückzuführen sind, die in vielen Darstellungen ihren Mantel tragen. Anania berücksichtigt hier wie auch an anderen Stellen seines Buches zu wenig die westlichen Einflüsse auf die oltenische Bildkunst.

An einigen Stellen ist ein gewisser apologetischer Unterton in Ananias Darstellung nicht zu überhören. Auf S. 14 deutet er den Verrat des Judas in einer Art und Weise, die evangelischen Theologen Schwierigkeiten bereiten muss. Dass Judas in der Darstellung des Abendmahls aus dem Kreis herausbricht, deute nämlich darauf hin, "dass Gottes Heilszusage, in Jesus Christus offenbart, für das Erlösungswerk der Menschen allein

auch andere nicht primär theologische Motive wie der rumänische Volkstanz in der Ikonenkunst, dessen Darstellung in Cozia auf S. 37 abgebildet ist.

Hervorzuheben ist die Bemerkung auf S. 58, dass über die Gottesmutter allein in der Sprache der Ikonen zu reden sei. Anania führt den Lesern dies in prägnanter Weise vor. Beachtenswert ist letztlich, dass Anania die besonders durch Andrej Rublijow bekannt gewordene Dreifaltigkeitsikone durch die Analyse des Mamre-Zyklus in Surpatele vertiefend darstellt. In Surpatele können die drei Personen nämlich eindeutig den göttlichen Hypostasen zugewiesen werden. Dadurch wird der mittlere Engel in der bekannten Mahl-Darstellung als der Heilige Geist identifiziert – ein Hinweis auf die Hochschätzung der Epiklese in der ostkirchlichen Abendmahlsanaphora.

Einige Punkte der Darstellung könnten noch weiter diskutiert bzw. auch kritisch hinterfragt werden: Auf S. 11 verweist Anania auf die Darstellung des Guten Hirten in der Spätantike hin, ohne deutlich zu machen, dass diese Darstellungsart aus der Antike übernommen worden ist. In seiner Darstellung klingt es vielmehr so, als ob das Motiv erst in der Spätantike entstanden wäre.

Auf S. 22 u. a. richtet sich Anania – wie auch viele andere Autoren – gegen ein Verständnis der Ikonen als "biblia pauperum". Diese Vorstellung findet sich aber nicht nur bei Papst Gregor dem Großen, sondern auch bei so bedeutenden Ikonen-Theologen wie Johannes von Damaskus. Dieser schreibt in seiner "Expositio fidei" 89 (IV 16) im Blick auf die Heilstaten Gottes, die uns durch die HI.

nicht ausreicht; nötig ist auch das persönliche Dazutun, aus freier Entscheidung". Hier würde sich der westliche Leser angesichts der soeben beendeten Debatten um die Rechtfertigungslehre eine differenziertere Darstellung wünschen.

Auf S. 50 behauptet Anania, dass Johannes nicht wie in der freilich nicht explizit genannten westlichen Tradition als "Täufer" zu bezeichnen sei. Sein "wahrer Name" laute vielmehr "Vorläufer". Auch in dieser Feststellung mag eine unterschwellige apologetische Tendenz liegen.

Auf S. 61 setzt er sich kritisch mit der römisch-katholischen Mariologie auseinander und bemerkt, dass in dieser aus "einer angebeteten Frau" unglücklicherweise ein "Studienobjekt" wurde.

Die Übersetzung aus dem Rumänischen von Ute Maurer ist sehr gelungen. Nur an wenigen Stellen sind kleine Fehler zu bemerken, so z. B. auf S. 12, wo von "Freske" statt "Fresco" die Rede ist. Mit der Synode von Trulan

(S. 25) ist das Trullanum oder auch Quinisextum (so benannt S. 26) gemeint.

Lediglich einige kleinere Schreibfehler haben sich in den Text eingeschlichen. So "prosephi" statt "prosechi" (S. 45) oder Alfred "Schmoller" statt "Schöller" (ebd.)

Die Fotografien von Victor Bortah, die das Buch auf beeindruckende Weise schmücken, sind meistens von guter Qualität. Einige sind freilich unscharf oder farblich nicht so gelungen (vgl. Abb. 1; 2; 22; 26; 47; 55; 57). Dies dürfte auch mit ihrer z. T. schwer zu erreichenden Platzierung in den Kirchen zusammenhängen.

Abschließend sei eine Bemerkung Ananias zitiert, die als Leitmotiv über das ganze Buch gestellt sein könnte: "Poesie ist wie Musik eine Kunst der Nachzeitigkeit, Malerei eine der Gleichzeitigkeit. Ikonen vermögen es, die Ewigkeit in der Zeit festzuhalten" (S. 67). In diese Vermittlung der Ewigkeit vermag Ananias Buch in einer nachhaltigen Weise einzuführen.