

ADOLF TRAWÖGER

Die Ikone – Kunstgegenstand und/oder Objekt der Verehrung

Neben (und in) der Liturgie ist vor allem die Ikone besonderer Ausdruck ostchristlicher Spiritualität. Unser Autor, Spiritual am Priesterseminar der Diözese Linz, greift das offensichtliche Interesse auf, das diesen heiligen Bildern der Ostkirchen derzeit im Westen entgegengebracht wird, und konfrontiert dies anhand neuer Veröffentlichungen mit Informationen zur Geschichte und zum theologischen Verständnis der Ikone. (Redaktion)

Ist es verwunderlich, daß in einer vom Bild beherrschten Welt auch die Bilder der Ostkirche, die Ikonen, im sogenannten „Westen“ in Mode kommen? Zahlreiche Ikonenausstellungen finden statt; private Sammlungen entstehen; immer mehr Menschen nutzen die vermehrt angebotenen Ikonenmalkurse, um zu einem inneren Gleichgewicht zu finden; durch die Öffnung der Grenzen zum ehemaligen „Ostblock“ gelangen alte Ikonen in den Westen – für manche Auswanderer dienen diese oft sehr wertvollen heiligen Bilder aus dem Familienbesitz zum Aufbau einer neuen Existenz, wie ich dies persönlich in einem Ikonengeschäft in Jerusalem erfuhr.

Was hier nur kurz angedeutet ist, zeigt, wie vielschichtig die Beweggründe sind, sich mit dem Thema „Ikone“ zu beschäftigen. Der für den orthodoxen

Christen heiligste Gegenstand seines praktizierten Glaubens ist für uns, die wir westlich geprägt sind, oft nur ein Kunstgegenstand mit mehr oder weniger hohem ästhetischen Wert. Manche empfinden seine Fremdheit als exotischen Reiz, ohne genau zu wissen, was ihn so anziehend macht. Die stärkere Nachfrage nach sakralen Gegenständen über ihren eigentlichen Bestimmungszweck hinaus führt nicht selten zu einem unkontrollierten Devotionalienhandel; der Verkauf von Ikonen wird zu einem einträglichen Geschäft.

Die Reduktion der Ikone auf einen Kunst- oder Dekorationsgegenstand widerspricht ihrer Bedeutung und Botschaft. Sie ist zunächst „Theologie im Bild“, das heißt sie verkündet durch ihre Farben, Formen und Gestalten; sie vergegenwärtigt, was das Evangelium durch das Wort offenbar macht. So wird sie zum Ausdruck der göttlichen Offenbarung und in ihrer Verehrung zum Medium der Gemeinschaft mit Gott.

Die unterschiedlichen Zugänge zu den heiligen Bildern der Ostkirche spiegeln sich auch in den zahlreichen Veröffentlichungen zu dieser Thematik¹. Bei manchen liegt der Schwerpunkt in der Darstellung der Ikonen bestimmter Epochen, Regionen oder „Malschulen“. Die Textteile sind meist kurz gehalten und beschreiben die abgedruck-

¹ Für einen ersten Überblick vgl. Lit.-Verz. bei *Fischer H.*, Die Ikone. Ursprung – Sinn – Gestalt, Herder, Freiburg 1995; *Selig Abraham K.*, Die Kunst des Ikonenmalens. Ein Handbuch für Anfänger und Fortgeschrittene, Tyrolia, Innsbruck 1997; *Onasch, K./Schnieper A.*, Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. Herder, Freiburg 1995.

ten Ikonen. Andere befassen sich nur mit wenigen Ikonentafeln oder einem einzigen Ikonenmotiv, wobei man um eine meditative Interpretation bemüht ist. Die theologische Deutung geschieht oft durch Kirchenväterzitate und Bezugnahmen auf die orthodoxe Liturgie. Wieder andere bemühen sich darum, sich vom westlichen Verstehenshorizont aus dem Wesen der Ikone zu nähern². Darüber hinaus gibt es auch Kataloge und Bücher für jene, die am Kauf von Ikonen interessiert sind, oder für solche, die Ikonen selber malen wollen³. Den beiden erstgenannten Zugängen soll mit Hilfe von zwei Büchern hier etwas nachgegangen werden:

1. Die Ikone als Kunstgegenstand

Diesen Aspekt scheint mir auf einem qualitativ sehr hohen Niveau das Buch von Viktor Lazarev zu betonen⁴. Der Autor (1896–1976) war einer der wichtigsten Kunsthistoriker Rußlands, der sich auch mit seinen Studien über die byzantinische und Renaissance-Malerei einen Namen machte. Die jetzt zwanzig Jahre nach seinem Tod auf Deutsch erschienene Darstellung beinhaltet eine Sammlung von verschiedenen Einzeluntersuchungen zur russischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts.

Lazarev erzählt über die zum Teil abenteuerliche Entdeckung der alten russischen Ikonen und ihre Erfor-

schung. Erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert begann man sich für die älteren Ikonen zu interessieren, sie zu sammeln und die alten Maltechniken zu studieren. Die alten Ikonen wurden von Schmutz, Ruß und vor allem den späteren Übermalungen befreit, nachdem man ab dem 17. Jahrhundert infolge einer Änderung des Geschmacks alle früheren Ikonen erbarmungslos übermalt hatte. Bei der 1913 in Moskau veranstalteten großen Ausstellung zur altrussischen Kunst wurde erstmals einem breiten Publikum offensichtlich, daß die frühe Phase der russischen Ikonenmalerei „weder eine strenge noch fanatische Kunst, sondern eine Kunst war, in der sich klar und direkt das Volksschaffen spiegelte, eine Kunst, die in ihrer Leichtigkeit und ihrer besonderen Klarheit im Aufbau der Formen an die antike Malerei erinnerte“ (15). Für Lazarev gehört die Ikonenkunst zu den vollendetsten Manifestationen des nationalen russischen Genius.

Interessant ist die Feststellung des Autors, daß gerade durch die Trennung von Kirche und Staat im Anschluß an die russische Revolution viele Ikonen gerettet und restauriert werden konnten, indem der Staat sie in aller Offenheit und planmäßig aus den Kirchen und Klöstern entfernen ließ. Dadurch wurden sicherlich Dutzende Ikonen des 12. und 13. Jahrhunderts entdeckt und die Maler Feofan Grek, Andrej Rubljov und Dionisij zu konkreten historischen Gestalten. Diese positive Deutung der Entfernung der

² So das konkrete Anliegen und damit der sehr hohe Anspruch des Buches von Fischer (aaO), dem es aber nur zum Teil gerecht wird.

³ Vgl. Selig (aaO) oder Kegelmann K., Ikonenmalschule – Werkstoffe und Maltechnik. Eine Anleitung für die Praxis, Hannover 1989.

⁴ Lazarev Viktor N., Die russische Ikone. Von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Benziger, Zürich 1997.

religiösen Kunstwerke aus den Kirchen scheint aber doch zu euphorisch, zumal hier auch die Meinung der russisch-orthodoxen Kirche zu kennen wichtig wäre. Allerdings entstanden so wertvolle Ikonensammlungen u.a. in Moskau (Tretjakov-Galerie, Andrej-Rubljov-Museum), Leningrad (Russisches Museum) und in kleineren Städten wie zum Beispiel in Jaroslawl und Vladimir. Westeuropäische Museen konnten keine Sammlung erstklassiger Ikonen aufbauen, die besten Werke finden sich in Stockholm, Oslo und Bergen sowie im 1955 eröffneten Ikonenmuseum in Recklinghausen.

Auch wenn sich die russische Ikone von Byzanz her entwickelte, so begann bereits ab dem 12. Jahrhundert eine Emanzipationsbewegung, die mit der Entfernung von Byzanz zunahm und so eine eigenständige Kunst hervorbrachte. Als Byzanz 1453 erobert wurde, war das alte Rußland, „die Rus, das einzige orthodoxe Land, in dem die Ikonenmalerei nicht auf die Stufe eines bloßen Handwerks herabsank, sondern ... hohe Kunst blieb“ (21).

Eine für Außenstehende wichtige Frage ist die der Unterscheidung der russischen Ikonen von den byzantinischen. Auf den ersten Blick unterscheiden sie sich zunächst kaum, da die gleichen Typen der Gottesmutter, der Szenen und Kompositionen des Alten und Neuen Testaments vorkommen. Während die ikonographischen Grundmuster stabil bleiben, dringen doch nach und nach die Eigentümlichkeiten der russischen Seele durch: die Gesichter werden weicher und offener, die Intensität der Farben wächst auf Kosten der Farbschattierung, die Silhouette gewinnt größere Geschlossenheit und Deutlichkeit, deutlich und scharf gesetzten Aufhellungsstrichen weichen gleichmäßige Farbflächen mit kaum

wahrnehmbaren Übergängen. Ganz allgemein gesprochen wirkt die russische Ikone damit weniger streng und asketisch.

Mit der Zeit entstanden schließlich auch eigene ikonographische Typen, zum Beispiel aus der Verehrung lokaler Heiliger wie Boris und Gleb, der Typ der „Schutzmantelmadonna“, „Das Konzil der Gottesmutter“ oder „Über dich freut sich“. Interessant sind vor allem jene Veränderungen von byzantinischen Heiligendarstellungen, die sich durch die russische Ackerbauernkultur ergaben. So wurden zum Beispiel Georg, Blasius, Elija oder Nikolaus zu Schutzheiligen der Ackerbauern, ihrer Herden und des gesamten Hausbesitzers, was sich auch auf den Ikonen niederschlug. Festzuhalten ist allerdings, daß komplizierte allegorische Darstellungen erst ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebt wurden. Bis zu dieser Zeit herrschten einfache und klare Linien und Formen vor, in die noch keine realistischen Elemente eindrangen. Das „geistige Prinzip“ war der grundlegende Gedanke der gesamten Ikonenmalerei: Figuren der Heiligen werden körperlos dargestellt, sie haben runde Gesichter ohne porträtartige Merkmale, Landschaften sind stark vereinfacht und stilisiert ohne jeden naturhaften Charakter. „Auf der russischen Ikone gibt es ein Pathos der Entfernung, die Himmel und Erde trennt, es gibt das Bewußtsein der rein aprioristischen Erkenntnis der festgehaltenen Ereignisse und Gegenstände“ (25). Trotzdem strahlen diese Bilder eine große Lebensfreude aus, vermitteln die starken und hellen Farben, die weichen Silhouetten und die zärtlichen Gesichter ein Gefühl der Leichtigkeit und Harmonie. Am deutlichsten kommt dies in der populärsten Darstellung zum Ausdruck, der Got-

tesmutter nach dem Typus „umiliéne“ = Rührung (griechisch: eleúsa = die Erbarmende).

Für Lazarev wird vor allem in der Farbe die Seele der frühen russischen Ikonenmalerei deutlich. Ikonen wurden in einer Art von Handwerksschulen hergestellt. Die wichtigsten und bedeutendsten Schulen lassen sich für ihn vor allem durch die je eigene Tradition der Farbgebung auseinanderhalten. Von den byzantinischen Ikonen unterscheiden sich die russischen aber insgesamt durch die helleren und klareren Farben. Die auf Holz gemalten Bilder „schrieb“ (Ikonen sind in Bildern geschriebenes Evangelium) man ab der Mitte des 14. Jahrhunderts in verschiedenen Schichten vom Dunklen zum Hellen (vom Chaos zum Licht). Die Details auf den unbedeckten Körperteilen wurden mittels hellerer, körperfärbener Tönungen herausgearbeitet. Die Grenzen zwischen den einzelnen Farbschichten dämpfte man mit Ocker, um sie unsichtbar zu machen („Malen mit verschmelzenden Farbflächen“).

Nach diesen einführenden Bemerkungen zur Ikonenmalerei wendet sich Lazarev der Beschreibung der wichtigsten Ikonenmalschulen und ihrer bedeutendsten Werke zu. Als selbständige Ikonenmalschulen nennt Lazarev drei: Novgorod, Pskov und Moskau. Die Ikonen des 11. bis 13. Jahrhunderts weisen noch sehr viele gemeinsame Züge auf und unterscheiden sich wenig von ihren byzantinischen Vorbildern. Ihre Originalität besteht in ihrer monumentalen Größe (zwei bis drei Meter in der Länge), um das oft zu teure Mosaik zu ersetzen. Außerdem verallgemeinern die russischen Maler die byzantinischen Vorbilder und wählen einen einfacheren kompositorischen Aufbau. Als erste der

drei führenden Malwerkstätten beschreibt Lazarev die Schule von Novgorod. Die Stadt war vom Tartareneinfall verschont geblieben und erlebte im 14. und 15. Jahrhundert einen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung, der mit ihrer Eroberung im Jahre 1478 ein jähes Ende fand. Die zweite Malschule umfaßt die Ikonen von Pskov, deren Bedeutung erst wirklich sichtbar wurde, als man in diesem Jahrhundert systematisch begann, die Ikonen aus dieser Gegend von ihren Schmutzschichten und Übermalungen zu befreien. Den Großteil seiner Beschreibungen widmet Lazarev den Moskauer Werkstätten, in denen er den Höhepunkt der russischen Ikonenmalerei sieht. Die hohe künstlerische Qualität ist vor allem mit drei Namen verbunden: Feofan Grek, Andrej Rubljov und Dionisij. Alle drei Maler, ihr Wirken und ihren Einfluß stellt Lazarev mit Hilfe einzelner Ikonen dar. Als Mitte und Höhepunkt dient ihm dabei die Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rubljov, die eine ausführliche Würdigung erhält.

Mehr als zwei Drittel des Buches umfaßt der wunderschöne Bildteil. Hier finden sich die wichtigsten Werke, die man heute in den verschiedenen russischen Museen bestaunen kann. Immer wieder sind von einzelnen Ikonen auch Detailaufnahmen enthalten. Den Abschluß des Buches bildet ein umfangreiches Glossar mit Erläuterungen zu jedem einzelnen Bild, seiner Herkunft, seinem jetzigen Standort und Literaturangaben. Lazarev versteht es, die Ikonenmalerei vor allem als eine eigenständige Kunstart darzustellen, die in den Werken eines Feofan Grek, Andrej Rubljov oder Dionisij ihre wahren Meister gefunden hat. Offen bleibt die Frage, ob auch dem gläubigen Menschen dieser Zugang zur Welt der

russischen Ikone genügt. Für die orthodoxe Tradition ist die russische Ikonenkunst vor allem theologisch verantwortliches und verantwortungsbehaftetes Bekenntnis des Glaubens. Das entscheidende Moment einer Ikone ist eben nicht ihr ästhetischer oder kunsthistorischer Wert, denn – so weiß auch Lazarev – „für das russisch-orthodoxe Bewußtsein ist jede Ikone heilig und eben deshalb schön“ (119).

2. Die Ikone als Ausdruck orthodoxer Theologie und Gegenstand der Verehrung

Einen ganz anderen Zugang wählt Gabriel Bunge in seinem Buch über die Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rubljov⁵. Ihm geht es vor allem um einen Zugang des gläubigen Beters zur Ikone. Mit Hilfe der wohl bekanntesten Ikone der russischen Kunst versucht er das Ziel christlichen Lebens zu verdeutlichen: „*geisterfülltes Gebet*, verständige Anbetung des unermüdlichen Mysteriums der allerheiligsten Dreifaltigkeit“ (9). Bunge versteht es, die orthodoxe Theologie und Liturgie so zur Sprache zu bringen, daß Inhalt und Bedeutung der vielgepriesenen Ikone klar und deutlich hervortreten.

Sein Ausgangspunkt ist die im Laufe der Religionsgeschichte und in der Ostkirche im Bilderstreit vehement diskutierte Frage, ob Gott denn überhaupt abgebildet werden könne. Zur „Schau des ‚Bildes des unsichtbaren Gottes‘ ist der Mensch befähigt, weil der Mensch selbst ein geschaffenes ‚Bild des eigensten Wesens Gottes‘ ist (Weish 2,3)“ (11). Nach dem Bilde Gottes geschaffen (Gen 1,27) ist er so gleichsam ein leben-

diges Bild des Bildes Gottes, das heißt des Sohnes als Urbild. Die orthodoxe Theologie greift also die altgriechische Urbild-Abbild-Theorie auf und sieht in ihren gemalten Bildern Abbilder, in denen das göttliche Urbild gegenwärtig ist. Die Begründung zur Darstellung der Dreifaltigkeit liegt darin, daß der Sohn im Geist mit dem Vater eins ist und so als geschaffenes „Bild des Bildes“ das dreifaltig-eine Sein der ungeschaffenen Gottheit spiegelt. Die gemalte Ikone ist Erinnerung an dieses höhere Urbild, Erinnerung an die Heilstat des Menschgewordenen. Diese theologische Wahrheit wird in immer neuen Ansätzen durch Väterzitate und moderne orthodoxe Theologen darzulegen versucht.

Auch zum Verständnis der alttestamentlichen Bilder liegt der Schlüssel im Mysterium der Inkarnation des Sohnes verborgen. Das ist von besonderer Bedeutung für die bildliche Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit. Die Ikonenmaler malen die unsichtbare Gottheit nämlich nicht nach ihrem Wesen, sondern stellen sie dar nach der Vision der Propheten. Im Bild der drei Männer bei Abraham (vgl. Gen 18,1–15) erscheint also nicht die Dreifaltigkeit selbst, sondern es handelt sich um eine prophetische Vision jenes Mysteriums, das sich erst im Laufe der Zeit dem gläubigen Denken enthüllt und auf dessen Zenit die Ikone Andrej Rubljovs steht. Diesem Weg geht Bunge mit Hilfe der ikonographischen Tradition nach.

Erste Darstellungen des Besuches der drei Männer bei Abraham finden sich schon in der römischen Katakombenmalerei, dann in den Mosaiken in Rom (S. Maria Maggiore) und Ravenna, so-

⁵ Bunge Gabriel, Der andere Paraklet. Die Ikone der heiligen Dreifaltigkeit des Malermönchs Andrej Rubljov. Echter, Würzburg 1994.

wie in Palermo (Capella Palatina), Monreale (Dom) und Venedig (S. Marco). Um das Jahr 1000 entwickelt sich im christlichen Osten die Deutung der „Bewirtung Abrahams“ im Sinne der „Heiligen Dreifaltigkeit“. Die Entstehung dieses neuen Typos und seine unterschiedliche Ausformung, der sich in der russischen Kirche rasch durchsetzt, zeichnet Bunge anhand von Beispielen genau nach, womit er aufzeigen will, daß das Motiv auch Rubljov vertraut war. In der Reihenfolge ihrer Entstehung lassen sich in der christlichen Ikonographie zu Gen 18 der angelologische, der christologische und der trinitarische Ansatz unterscheiden. Hinsichtlich der Beziehung zwischen Ikonographie und Theologie wird darauf hingewiesen, daß Ikonen selten nur *eine* Bedeutung haben. Christliche Ikonographie ist nie bloße Illustration eines Ereignisses, sondern Verweis und Hinweis auf ein tieferes, größeres Geschehen. So finden wir in den Bildern eine typologische Bedeutungsebene, die die alttestamentliche Erzählung als Typos (Bild, Vorbild, Entwurf) der neutestamentlichen Erfüllung versteht. Zu beachten ist ferner der Kontext, in dem die Darstellung erfolgt, zum Beispiel innerhalb eines größeren ikonographischen Programms einer Kirche oder an einem bestimmten Ort innerhalb des kirchlichen Gebäudes. Dieser Aspekt bringt die geistliche und mystische Bedeutung des Bildes zum Ausdruck „und zwar im Sinne einer verinnerlichenden Konkretisierung der im Typos erstmals aufleuchtenden Heilswahrheit“ (48).

Um den Sinn und Ursprung einer bestimmten Ikone besser verstehen zu können, ist es wichtig, das geistige Umfeld zu beleuchten, indem sie entstanden ist. Hinsichtlich der „Troiza“ (Dreifaltigkeit) Rubljovs erwähnt Bun-

ge hier besonders Sergij von Radonesh (1314–1392) und seine Dreifaltigkeitsmystik mit ihren Auswirkungen auf die spätere Theologie und Liturgie (bis hinein in den Kirchenbau).

Neben diesem geistigen Hintergrund kannte Rubljov von Feofan Grek den älteren „christologischen“ Typ der „Gastfreundschaft Abrahams“, wo der mittlere Engel deutlich als Christus gekennzeichnet ist und vollkommen das Bild beherrscht. Aus byzantinischen Ikonen war ihm aber auch ein jüngerer, formal „trinitarischer“ Typ bekannt, bei dem im Idealfall alle drei Engel einander möglichst angeglichen werden. Auch wenn Rubljov in seinem Kompositionsschema im wesentlichen dem trinitarischen Typ folgt, schafft er durch seine Modifikationen einen neuen eigenständigen Typus, der sich vor allem durch die eindeutige Zuordnung der einzelnen „Personen“ auszeichnet. Er schafft nicht drei gleiche, auswechselbare Gestalten, sondern drei unverwechselbare Persönlichkeiten in ihren Beziehungen zueinander. Die Philoxenia Abrahams findet in der Ikone Rubljovs einen neuen, nach Bunge den höchstmöglichen heilsgeschichtlichen Ausdruck – die Dreifaltigkeit.

Dieser besondere Charakter zeigt sich auch in der Platzierung dieser Ikone an der Ikonostase. In der Ostkirche hat ja jedes Fest seine eigene Festikone. Obwohl das Pfingstfest schon in der Herabkunft des Heiligen Geistes auf Maria und die zwölf Apostel einen eigenen Typus hatte, wird in Rußland ab dem 14. Jahrhundert die Darstellung der „Heiligen Dreifaltigkeit“ in Gestalt der drei Engel bei Abraham zur Festikone von Pfingsten. Im Bild wird damit vermittelt, was in den Texten des orthodoxen Festoffiziums zum Ausdruck gebracht wird: Pfingsten als Fest der Fülle der Offenbarung des dreifal-

tig-einen Gottes. Die Troiza Rubljovs, deren theologischer Ort ja Pfingsten ist, läßt sich demnach „als eine Bildwerdung der johanneischen Abschiedsreden Jesu „lesen“, die gänzlich von dem sich nun offenbarenden Geheimnis des dreifaltig-einen Gottes durchdrungen ist“ (105). Der besondere Akzent, den Rubljov darzustellen vermag, ist nach Bunge ein pneumatisch-spirituellem; er liegt „in der Sendung der Person des Heiligen Geistes, dessen Kommen vom Vater her durch den Sohn und dank des Selbstopfers des Sohnes wir an Pfingsten gedenken“ (109). – Davon zu unterscheiden wäre der christologisch-soteriologische Aspekt, der in Gen 18 eine Vorankündigung der Inkarnation des Erlösers sah und eine trinitarisch-theologische Deutung, die in den drei Besuchern einen Typus der drei „Hypostasen“ des „einen Wesens“ Gottes erblickte.

Unter Aufnahme all dieser Bedeutungselemente der Tradition verschiebt Rubljov den Schwerpunkt auf die im Pfingstgeschehen „erstmalig Wirklichkeit gewordene – gnadenhafte Teilnahme des Geschöpfes an dem personalen Sein der Heiligen Dreifaltigkeit“ (110).

Nach byzantinischer Tradition erfolgt diese aber nicht anders als über die personale Einwohnung des Heiligen Geistes. Mit der „Neuschöpfung“ aus dem Geist beginnt das, was wir christliche Existenz nennen. Das neue Leben, das uns von Pfingsten her zugesagt ist, ist damit ein „geistliches Leben“. Die Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit ist daher eigentlich keine Festikone mehr,

die nur an bestimmten Festtagen im Kirchenjahr aufgestellt und verehrt werden soll; Pfingsten, das Fest des bleibenden Parakleten, ist seit Pfingsten alle Tage. Darum bleibt die Ikone der „Heiligsten Dreifaltigkeit“ von Andrej Rubljov auch seit Jahrhunderten an ihrem festen Platz rechts von der mittleren oder Zarenpforte der Ikono-stase der Kirche Nikons, dort wo sich normalerweise die Christusikone befindet, denn im Heiligen Geist ist Christus bei uns, im Heiligen Geist haben wir Zugang zum Vater! Im Versenken und Verweilen vor dem heiligen Bild sollen wir selbst immer mehr zum „pneumatikos“ (vgl. 1 Kor 3,15) werden, dessen geistliches „Leben mit Christus in Gott verborgen ist“ (Kol 3,3).

Wer so mit den Christen des Ostens die Ikone als „Erinnerung“ an die Heilstaten Gottes entdeckt, versteht, daß und warum sie außerhalb des theologisch-liturgischen Raumes zum bloßen Kunstgegenstand wird, wie Bunge meint: „zu einem einem begehrten, seiner ‚Seele‘ beraubten Sammelobjekt“ (15), das nur mehr nach seinem profanen künstlerischen Wert oder seinem „Marktwert“ bemessen wird. Ihre eigentliche Aufgabe aber ist die Glaubensverkündigung, indem sie die Gläubigen an das Wirken Gottes erinnert und dieses bildhaft gegenwärtig setzt. Das Tempo aber, in dem sich die Ikone dem Beten erschließt, ist weder schnell noch langsam, es ist vollkommen ruhig und friedlich, es ist das Tempo der gesammelten Kontemplation.