

Zur Beschriftung der Ikonen

Ivan Bentshev

IN: Moschovia. Проблемы византийской и новогреческой филологии. К 60-летию Б.Л. Фонкича, т. 1, Москва 2001, с. 107-120 / Problemy vizantijskoj i novogrečeskoj filologii. (K 60-letiju B.L. Fonkiča) Bd. 1, Moskau 2001, S. 107-120

S. 107

1175 schrieb der Lateiner Theodoricus, dass der gekreuzigte Christus auf dem byzantinischen Mosaik im Konvent neben der Grabeskirche in Jerusalem so dargestellt sei, dass er „jedem Betrachter tiefes Mitleid einflößt“. Die begleitende Inschrift, sagt Theodoricus, macht aus dem Bild ein „redendes Bild“. Diese Aussage hat Belting, in Hinblick auf die Wirkung der byzantinischen Kunst auf die westliche Romanik, so kommentiert: „Solche Werke veränderten den Begriff davon, was Kunst leisten kann.“¹

Das Thema der Ikonenbeschriftung ist bis heute sehr stiefmütterlich behandelt worden. Abgesehen vom gelegentlichen Interesse der Forschung des 19. Jahrhunderts für Ikonenbeischriften geben vornehmlich russische Kunsthistorikerinnen der letzten Jahrzehnte (wie Smirnova, Koscova, Bekeneva und Uchanova, um die wichtigsten zu nennen), dem Beispiel von Antonova und Mneva mit ihrem zweibändigen Katalog der Ikonenbestände der Tret'jakov-Galerie folgend, in neueren Katalogen² die Ikonenbeschriftung mehr oder minder kommentiert wieder. 1997 erschienen gleich zwei Bücher zum Thema in Russland und Deutschland, von den Slavisten M.G. Gal'čenko³ und Thomas Daiber.

Während bei Gal'čenko im Zentrum des Interesses die paläographische und graphisch-orthographische Analyse einzelner russischer Ikonen des 12.-15. Jahrhunderts steht, thematisiert Thomas Daiber⁴ das Verhältnis von Bild und Text⁵ und richtet seinen Augenmerk vor allem auf die Systematisierung der russischen Beschriftungspraxis, angefangen mit den Namensbeischriften (Heiligentituli), über die Schriftrollen, bis zu den übrigen Texten, die den Ikonenviten, der Hymnendichtung und sonstigen Quellen entnommen wurden.⁶

S. 108

Interessantes und Anregendes ist bei Daiber über die Ästhetik der vertikalen und horizontalen Beschriftung, Verzierungstypen, die Unterschiede zwischen Bildmitte- und Randbeischriften und die wie Buchseiten beschrifteten Ikonen achzulesen, sowie über die Einführung der Zierschrift *vjaz'*, dialektale Unterschiede, Doppelformen in den Namen durch regräzisierungstendenzen, die Entwicklung des Ikonentitulus durch den Vorsatz „obraz“, usw. Mit großem Gewinn für den Leser wird die Beziehung zwischen Bild und Wort, Bild und Bildbeschriftung sehr anschaulich hinterfragt.

Sammlungen von Ikonenaufschriften, die den Ikonenmalern vorgaben, welche Beischrift ein bestimmter Heiliger auf seiner Schriftrolle vorzuzeigen hat, d.h. was dieser Heilige „spricht“, sind in den verschiedenen griechischen (Jerusalimskij azbučnik, Hermeneia), russischen (podlinniki), bulgarischen (erminii) und anderen Sammelschriften und Malbüchern verstreut. Man ist heute, wenn man die Quelle einer Ikonenbeischrift wissen will, sehr oft auf mühsame Recherchen angewiesen. Dabei ist die Quellenkenntnis für die Identifizierung vornehmlich seltener Heiliger besonders wichtig, zumal ihre Tituli oft unlesbar sind. Sehr hilfreich auch für die Spezialisten wären also alphabetisch geordnete, zusammenfassende Sammlungen solcher Beischriften, die nicht groß genug sein können.⁷ Es fehlen auch nicht gewisse Ansätze dafür.⁸ Wie wichtig solche Arbeiten wären, zeigen die zahlreichen Lücken und Fehler in vielen, vornehmlich kunsthistorischen Publikationen. Oft genug müssen auch akribisch arbeitende Forscher auf Quellenverweise verzichten. "Die Schrift ist das Ärgernis der mystischen Bilderbeschauer und doch ihre einzige Legitimation", hat Daiber pointiert formuliert⁹, und man möchte hinzufügen: oft genug auch das Ärgernis des Forschers. Nun ist der Ansatz von Daiber aber ein anderer, weil ihn nicht der Inhalt, sondern "die sprachliche Form" interessiert, "da in diesem Falle nicht interessiert, was, sondern wie es geschrieben steht."¹⁰

Die Ikonenbeischriften sind ein Problem in der modernen Ikonenforschung. Ohne interdisziplinäre Arbeit zwischen Kunsthistorikern, Theologen, Linguisten und Paläographen kommt man, besonders bei Vitenikonem, nicht weiter, doch an dieser mangelt es. Ähnlich wie beim Feststellen der literarischen Quelle gibt es große Probleme bei der linguistischen und paläographischen Klassifizierung von Ikonenaufschriften.¹¹ Daiber folgt einer Arbeit Igor' Kočetkovs und warnt vor einem unmittelbaren Vergleich von Text und Bild. In diesem Zusammenhang ist die Feststellung von Gal'čenko, dass die russische Paläographie der Handschriften im 14. Jahrhundert um etwa 50 Jahre den Ikonenaufschriften voraus war, bemerkenswert.¹² Ähnlich postuliert Daiber eine historische Standardisierung von Bild (im Sinne von Ikonographie) und Text, die gewissermaßen zweigleisig, unabhängig voneinander verlaufen sein muss. Daraus folgt: "Aufgabe ist, die nach Maßgabe der Ikonenästhetik erfolgende Standardisierung der Ikonenaufschriften zu zeigen, wobei nach

S. 109

Aufstellung dieses Erwartungshorizontes es möglich sein mag, Abweichungen im Einzelfall auf konkrete historische, lokale oder von einer direkten Textquelle gegebene Bedingungen zurückzuführen.¹³ Und so kommt er auf die Frage zu sprechen, welche theologischen und historischen Bedingungen in Verbindung mit der ikonenspezifischen Ästhetik in puncto Schrift und Bild die russischen Aufschriften beeinflusst haben.¹⁴ Doch das Thema ist umfangreich und sehr komplex. Angesichts der großen Zeiträume und der sich ständig wandelnden Gegebenheiten, erscheint zunächst einmal die von Daiber unternommene Klassifizierung der Aufschriften (in Namensbeischriften, Tituli, Aufschriften auf Spruchbändern, Texten aus Viten, Gebeten und Hymnen) wichtig und wegweisend. Diese klare Typenscheidung führt m.E. weiter, als der rein paläographische Ansatz von Gal'čenko, die sich mit der Unterscheidung zwischen zwei „Aufschriftenkategorien“, „dekorativen“ und „Ustav“-Handschriften¹⁵ begnügen will. Mit ihren Arbeiten haben Daiber und Gal'čenko einen ersten Anfang gemacht, doch das Thema wird auch in Zukunft ein aktuelles bleiben. Bis heute fehlt z.B. eine seriöse Arbeit, die dem theologisch begründeten Vergleich der russischen mit der byzantinischen Praxis, wie den Besonderheiten der übrigen orthodoxen Welt und dem lateinischen Usus nachgeht.¹⁶

Dass schon für die byzantinischen Kirchenväter die Ikone durch die Namensbeischrift des Dargestellten geweiht worden sein soll, wird oft behauptet, doch erst Johannes von Damaskus sagt, dass durch die Namen der dargestellten Personen, die Ikonen selbst geheiligt werden.¹⁷ Es mag überraschen, aber anscheinend ist diese theologische Begründung erst in nachikonoklastischer Zeit nachgeliefert geworden. Bedenkt man, dass die Rezeption der Schriften des Johannes von Damaskus selbst in Byzanz mit größerer Verspätung als man allgemein zu wissen glaubt erfolgte, können wir von einem Beschriftungskanon eigentlich erst seit der zweiten Phase der mittelbyzantinischen Zeit sprechen, die in die Herrschaftszeit der komnenischen Dynastie (1050-1204) fiel. Als in der Spätantike und im frühen Mittelalter die christlichen Künstler das Konzept des Heiligenbildes in Schrift und bildender Kunst herausarbeiteten, konnten sie auf Traditionen zurückblicken, die schon tausendjährigen Bestand hatten. Ägypten, Griechenland und Rom hatten ihre eigenen Beschriftungssysteme entwickelt. Dass der antike heidnische Usus der Beschriftung in künstlerisch ganz einzigartiger Weise in der Ikone selbst erfasst und in den Kreis des Kultes aufgenommen wurde, war nicht ganz selbstverständlich. Tatsächlich hat es etwa zehn Jahrhunderte gedauert, bis man aus heutiger Sicht von einer „Standardisierung“ sprechen kann. Erst im 10./11. Jahrhundert hat die christliche Kunst auf diesem Gebiet einen Standard erreicht, der sich an dem antiken messen lässt.

S. 110

Auf welche Weise die Ikonenbeschriftung zum Phänomen und zum fassbaren und repetierbaren Konzept geworden ist und wie schnell sie in sprachlich-schriftlicher Form erschlossen worden ist, sind Fragen, die im weiteren interessieren werden. Die Entwicklung der christlichen Theologie fällt mit der Neukonzeption der heiligen Ikonen zusammen. Dies tangierte direkt die Beschriftungspraxis. Zu den Charakteristika der antiken Bildwerke gehörten die Beischriften, die oft nur bezeichnende und erklärende sind. Ein Bild durch Texte zu kommentieren war für die Ägypter ein Prinzip flachbildlicher Darstellung und nicht primär textlicher Komposition, obwohl einige Beischriften enge Bezüge zu Prinzipien der Bildkomposition erkennen lassen. Für den lebendigen Umgang mit den unterschiedlichsten Texten zeugt außerdem die häufig belegte regional gefärbte Beschriftung (Idiome) schon des pharaonischen Ägyptens der Ramessidenzeit. Durchaus üblich in der Kultpraxis der Ägypter war, wie später in der hellenistischen Kunst auch, den göttlichen Protagonisten Prädikatsnamen beizuschreiben. Bemerkenswert ist dabei, dass die namentliche Konkretisierung des christlichen Gottes durch eine Bildaufschrift, etwa mit seinem Namen oder gar als „König“ oder „Pantokrator“, Jahrhunderte lang auf sich warten ließ, obwohl solche Benennungen schon in den Bibeltexten üblich sind. Freilich wurde Christus auch nur in bestimmten Zusammenhängen etwa als „König“ apostrophiert, was durchaus mit der antiken Praxis an heidnischen Bildwerken vergleichbar ist. In den ersten Jahrhunderten waren solche Entwicklungen nicht voraus zu sehen. Sie hätten aber auch von nicht bilderstürmerisch gesinnten Christen abgelehnt werden können, obwohl sie ihnen quasi in die Wiege gelegt waren. Weiterhin ist anzumerken, dass die Bildbeischriften an den Kirchenwänden und auf Ikonen zunächst einmal keine Übernahme aus schon kanonisiert vorliegenden Fassungen, etwa Bibeltexten und Vitafassungen, waren, sondern die Entwicklung von Bild und Schrift als ein paralleler Prozess anzusehen ist. Illustriert werden kann dies durch die zwei enkaustischen Ikonen von Fayum aus dem 6. Jahrhundert¹⁸, die sich heute in Paris befinden: die flügellose nimbierte Büste des Engels ist gar nicht beschriftet, während auf der Ikone des Evangelisten Markus eine Majuskelbeischrift ΠΕΝΙΩΤ ΜΑΡΚΟC ΠΕΥΑΝΓΕΛΙCΤΗC den ganzen Hintergrund füllt. Ein einfaches Ornament links sorgt sogar für die Herstellung der Schriftsymmetrie.

Für die frühchristliche Kunst signifikant ist die parallele Entwicklung von Bildsymbol (Kreuz, Fisch, Lamm) und Signum, die für Christus stehen. Dass der Sarkophag, die Wand oder die Ikone der sinnvolle und eventuell sogar ursprüngliche Träger einer auch in Buchform überlieferten Konzeptionalisierung eines Phänomens wie das Signum (Monogramm) Christi war¹⁹, zeigen die frühesten christlichen Bildwerke. Bekanntlich waren die Römer in allerlei Monogramme, Abkürzungen und Kryptogramme geradezu vernarrt. Zum Beispiel bestand das Signum der römischen Kaiser Konstantin und Constantius aus einem Gerüst in Form des Buchstabens "N" mit vertikalem Mittelstrich, auf dem die Buchstaben des Namens und des Titels des Kaisers aufgesetzt wurden. Andere Kaiser

und Konsulen benutzten für das Signum die Kreuzform. Es verwundert nicht, dass schon in der Priscilla-Katakombe (3. Jh.) die Abbraviatur (*compendium*

S. 111

scriptur) des Namens Christi begegnet, bestehend aus den ersten griechischen Buchstaben X und P. Nachdem ein besonderes Monogramm Christi (das Chrismon) vom Kaiser Konstantin in seine Standarte aufgenommen wurde²⁰, tritt das Christusmonogramm noch im Laufe des 4. Jahrhunderts in weiteren Formen auf. Diese hielten sich im Osten länger als im Westen.

Das Monogramm Christi IX, bestehend aus den Anfangsbuchstaben seiner beiden Namen, erscheint zuerst auf einem römischen Denkmal von 268 oder 279 als Teil einer Grabinschrift und ist noch auf Lampen in Gallien aus den Jahren 491 und 597 und auf einem Sarkophag aus der Provence belegt. Für die Ikonenmalerei und das Kunsthandwerk ist das Monogramm IC XC, eine Abbraviatur beider Namen Christi, von besonderer Bedeutung, denn in dieser Form hat es sich schließlich durchgesetzt. Als älteste Darstellung der Weisheit Gottes als Christus-Engel gilt das frühchristliche Fresko in der Katakombe von Karmuz in Alexandria. Diese trägt eine Beischrift mit Christusmonogramm: „Sophia IC XC“.²¹ N. Pokrovskij hielt das Monogramm IC XC für die „älteste Formel“ für die Namenstafel auf dem Kreuz mit dem Gekreuzigten.²² In dieser Form erscheint es auch in zwei berühmten griechisch-lateinischen Handschriften aus dem 5. und 6. Jahrhundert, im Codex Alexandrinus²³ (1. Hälfte 5. Jh.) und im Codex Claromontanus²⁴ (6. Jh.). Wir begegnen ihm auch auf dem Monza-Enkolpion²⁵, einem Brustkreuz aus Monza²⁶ und auf dem Bronzekreuz in Paris²⁷, das wage in das „9.-12. Jh.“ datiert wird. Doch noch ins 9.-10. Jahrhundert hinein gelten weder das Christusmonogramm „IC XC“²⁸ noch andere Aufschriften als unverzichtbarer Bildbestandteil. Dies ist in allen Kunstgattungen zu beobachten. Wie schon auf dem Christus-Mosaik (Christus als Hirte mit Kreuz) im Mausoleum der Gala Placidia sind keine Beischriften zu lesen z.B. auf der berühmten enkaustischen Christus-Ikone vom Sinai (1. Hälfte 6. Jh.), auf der Kreuzigungsszene im Chludov-Psalter (Konstantinopel, ca. 850) und auf dem Fieschi-Kreuzreliquiar (9. Jh.).²⁹ In diesem Zusammenhang kommt der zweifellos frühen Kreuzigungs-Ikone auf dem Sinai³⁰, die Weitzmann vielleicht ein wenig zu früh, etwa in die Mitte des 8. Jahrhunderts, datiert hat, eine nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung zu. (Abb. 1)

S. 112



Abb.1 Ikone „Kreuzigung Christi“, Sinai, Mitte 8. Jh. (?)

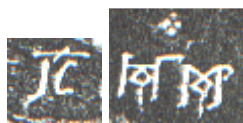


Abb. 2 Christus- und Marien-Monogramm (He hAGia MARia), Ikone „Kreuzigung Christi“, Sinai, Mitte 8. Jh. (?)

Diese Ikone ist auch deswegen einzigartig, weil griechische Beischriften den Namen des Johannes nennen und auch, entsprechend dem apokryphen Nikodemus-Evangelium und den Pilatus-Akten³¹, die Vornamen der beiden Schächer: „Gestas“ und „Dismas“. Zweiteilige Monogramme, ein Muttergottes-Monogramm („MI“ und „MP“)

und der erste Teil „IC“ (der zweite zerstört) des ligierten Christusmonogramms „IC XC“ finden sich auch auf dieser Ikone. (Abb. 2)

S. 113

Als Nimbus kommt bei Christus seit frühester Zeit (5.-6. Jahrhundert) fast ausnahmslos der Kreuznimbus vor. In der frühbyzantinischen Kunst wurden die drei Kreuzbalken in verschiedener Weise hervorgehoben, schon auf den enkaustischen Ikonen mit Strichen oder farbig abgesetzt und später mit Edelsteinen, Perlen und Ornamenten geschmückt. Erst viel später, nach N. Pokrovskij spätestens im 11. Jahrhundert, kommen die in die drei Kreuzbalken des Nimbus Christi verteilten drei griechischen Buchstaben OΩN („der Seiende“, nach Exodus 3,14) hinzu. Der Relief-Nimbus mit derselben Aufschrift auf der bekannten Christus-Ikone in Ohrid von 1262/63³² wäre ein frühes Beispiel gewesen, doch ist er sicherlich eine spätere Zutat, was unter anderem durch die unterschiedliche Vergoldung bestätigt wird. Sicher ist, dass die Aufschrift auf der Pantokrator-Ikone in Skopje (1393/94) authentisch ist.³³ Die theologische Erklärung für diese Entwicklung reichen wir an kompetentere Stelle weiter. Der praktische Nutzen aus solch einfacher Erkenntnis ist, dass höchste Vorsicht bei früher datierten Ikonen geboten erscheint, seien es byzantinische oder (insbesondere) russische, die diese Buchstaben im Kreuznimbus Christi aufweisen: z. B. die Sinai-Ikone der Hodegetria zwischen vier Heiligen, die Weitzmann, wohl ein paar Jahrhunderte zu früh, in die Mitte des 13. Jahrhunderts datiert hat³⁴, die doppelseitige russische Ikone aus Suzdal', angeblich 60er Jahre des 14. Jahrhunderts, heute in der Tret'jakov-Galerie (Inv. 12765), und die Anfang des 15. Jahrhunderts datierte Entschlafen-der-Muttergottes-Ikone im Kirillo-Belozerskij-Kloster. In der Regel, mit nur wenigen gelegentlichen Ausnahmen³⁵, erkennt man russische Christus-Ikonen (seit der Ikone des Erlösers mit Aposteln, Rostov, Anfang 15. Jh., GTG, Inv. DR-52) an den umgetauschten Plätzen von Omega und Omikron. Nicht russische Christus-Nimben weisen in der Regel die Aufschrift ωON, russisch-kirchenslavische ωΩН. Später, aufgrund der falschen Interpretation des griechischen Spiritus- und Akzentzeichens über dem Omega als supralineares Zeichen, schreibt man in Russland ωON. Und so entstehen falsche russische Azbukovnik-Deutungen wie diese nach Joh 1, 9-11: Ot nebes priide... - Oni ego ne poznaša - Na kreste raspjaša“ oder „otečeskij-oum'-nepostižim“ u.ä.³⁶ Schon daran erkennt man, dass das Sprachzeichen zu konfusem Schlussfolgerungen führen kann und längst nicht immer den ursprünglichen Sinn des Bildzeichens bestätigt.³⁷

Eine bemerkenswerte Entwicklung haben auch die Beschriftungen der Muttergottesikonen vorzuweisen. Die Büste der Muttergottes auf dem Bleisiegel aus dem 6. Jahrhundert in Dumbarton Oaks wird im Hintergrund nur durch zwei griechische Kreuze

S. 114

flankiert.³⁸ Auf dem Pectoralkreuz aus Konstantinopel aus dem 9.-10. Jh. in Venedig³⁹ ist die frontal stehende Maria mit dem Christuskind vor der Brust „HE ΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΟΣ“ beschriftet. In der Miniatur im Evangeliar aus Andreaskiti in Princeton (Garrett 6) aus dem 9. Jh. steht im Hintergrund die gleiche Beschriftung. In beiden Fällen erscheint aber neben dem Nimbus der Maria Orans noch das griechische Marienmonogramm MHP ΘY, was auf dem bereits erwähnten Bronzekreuz in Paris⁴⁰ mit der Beschriftung „ΑΓΙΑ ΘΗΟΤΟΚΗ“ noch nicht der Fall ist. Während der Westen für den Namen Marias keine kanonische Form kennt⁴¹, setzte sich in der byzantinischen Kunst nach anfänglichen Varianten⁴² die Monogrammform mit fünf Majuskeln MHP ΘY durch. Doch noch im Laufe des 9. und 10. Jahrhunderts, wie die Elfenbeinikonen belegen, können häufig sowohl das Marienmonogramm wie auch jede Beschriftung fehlen. Von einer Standardisierung des Marienmonogramms kann auch erst im zweiten christlichen Jahrtausend gesprochen werden. Die Form aus fünf Buchstaben wurde erst viel später, insbesondere in der russischen Kunst, durch vier Buchstaben MP ΘY ersetzt. (Siehe meine Zusammenstellung in Abb. 3, die, abgesehen von anderen Besonderheiten bei den Russen, auch einen Hang zum Verzieren offen legt.) Ob die Zweibuchstaben-Abbrüviatur MP, die uns im übrigen (frühestens?) auf der Pokrov-Ikone, Pskov, 15. Jh. (Ermitage, Inv. ERI-229) begegnet, mit der Vermeidung des den slavischen Russen unbekanntesten Buchstabens Eta, wie Daiber meint, zu tun hat? Jedenfalls macht erst diese Form die späte spekulative russische Azbukovnik-Deutung möglich: „Maria - Roda syna - Phariseeva - Učitelja“. Nicht durchsetzen konnte sich in Russland die südslavische Beschriftung „Mati Božija“.⁴³

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts tauchen die ersten genuin russischen Beschriften neben dem schon zum Paradigma erhobenen Monogramm der Muttergottes auf. Bis dahin hatten die russischen Ikonenmaler ausschließlich berühmte griechische Beinamen, z.B. "Hodegetria" und auch diese ziemlich selten verwendet. Die Vjaz-Beschriftung "Tichvinskaja", gesetzt in ein viereckiges Feld im Hintergrund der Hodegetria-Ikone von Dmitrov, heute im Rublev-Museum in Moskau⁴⁴, die in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts datiert wird, wäre vielleicht als eine der frühesten beigeschriebenen Namen auf einer russischen Muttergottesikone, wenn nicht als die früheste überhaupt, anzusprechen. Doch ist diese Beschriftung aus vielerlei Gründen problematisch, denn die Ikonographie folgt nicht dem Gnadenbild von Tichvin. Entweder kannten die Moskauer Maler des 16. Jahrhunderts noch nicht die typischen Merkmale der Tichvinskaja, wie Ljudmila Tarasenko vermutete, oder die Beschriftung gehört zur inzwischen entfernten Übermalung aus späterer Zeit, die die ikonographischen Besonderheiten der Tichvinskaja korrekt wiedergab.

Unter den zahlreichen anregenden Themen möchte ich hier auf ein von Daiber entdecktes Thema, das bis jetzt von der Forschung unbemerkt geblieben ist, näher eingehen.

S. 115

Es geht darum, dass im 16. Jahrhundert die russischen Ikonenmaler die scheinbar doppelsinnige Beschriftung mit dem Vorsatz „obraz“ und der nachfolgenden Genitiv-Form⁴⁵ eingeführt haben, etwa so: "Obraz Svjatyja Bogorodicy Vladimirskija". Die übliche Übersetzung ins Deutsche würde lauten: "Bild (oder Ikone) der Allheiligen Gottesmutter von Vladimir", und so wird es auch vom Autor verstanden, wobei er richtig bemerkt, dass die Begriffe *obraz* und *ikona* seit Beginn des russischen Schrifttums als gleichberechtigte Bezeichnungen für „Bild“ und „Ikone“ stehen.⁴⁶ Mit sicherem Gespür für die gravierende Bedeutung des Vorgangs stellt hier Daiber zwei hintergründige Fragen: Was ist damit gemeint, und warum erscheint plötzlich diese neue Art der Beschriftung, die auch noch gleichzeitig (!) mit der Zierschrift *vjaz'* auftaucht. Folgende Antworten werden uns angeboten: Im 16. Jahrhundert findet in Russland eine "Neubesinnung auf den Zeichencharakter der Ikone" statt, "die es nötig machte, das neue Verständnis auch schriftlich auszudrücken...Eine Ikone, die sich als "obraz" bezeichnet, ist eben auch nicht der Heilige selbst, sondern stellt diesen insofern dar, als sie sein Bild symbolisch vertritt". Der Begriff *obraz* sei kein modern kunstkritischer, sondern ein theologischer. "Innerhalb der praktischen Ikonenverehrung, die sich zu Ikonen wie zu anwesenden Personen verhält und darin gerade den Verweischarakter der Ikone (zum Urbild) unterschlägt, ist der Begriff *obraz* eine Ernüchterung und nicht als bewusste Rückwendung zu den byzantinischen Grundlagen, sondern vielmehr als die epochale Wendung zur Neuzeit zu werten". Die Einführung des Begriffes *obraz* sei ferner historisch motiviert, denn das geschichtliche Selbstverständnis der russischen Kirche offenbare sich dadurch, wie auch später in neuen ikonographischen Sujets, die auf geschichtliche Ereignisse reagieren.⁴⁷

Dem kann entgegnet werden, dass die lehramtliche Ikonentheologie zu jeder Zeit sowohl in Byzanz als auch in Russland meilenweit von der naiven Volksfrömmigkeit entfernt war und kaum Einfluss auf die praktische Ikonenverehrung ausüben konnte und eher hinterher hinkte. Zum zweiten hat die russische Ikonenmalerei von Beginn an, und nicht erst seit dem 16. Jahrhundert, genuin russische Sujets entwickelt. Man denke nur an die Novgoroder Znamenie-Vita-Ikone, um nicht viele mittelalterliche Fresken und Ikonen bemühen zu müssen. Soll man annehmen, dass, wie Daiber meint, der im 16. Jahrhundert zuerst aufgetauchte Begriff *obraz* sich aus dem "neuen historischen Selbstverständnis" der Russen speiste? Moskau hätte also das griechische Wort für Bild mit dem russischen ersetzt und quasi durch die Rückbesinnung auf die altslavische Etymologie seinen erwachten Nationalstolz zum Ausdruck bringen wollen? Gewiss gab es ein neues geschichtliches Selbstverständnis des Moskauer Staates im 16. Jahrhundert, aber, um es mit Rovinskij überspitzt zu sagen, galten die Griechen im damaligen Moskau zum ersten Mal wenig oder nichts. Das hier interessierende linguistische Problem ist wohl nicht von weltbewegender Bedeutung. Es hatte eher, wie man heute sagt, einen aktuell-kulturpolitischen Hintergrund, über welchen das orthodoxe Ausland, hätte es die geringste Ahnung davon gehabt, nur hätte schmunzeln können. Die historischen Fakten

S. 116

über die Macht- und Intrigenspiele in Moskau des 16. Jahrhunderts, die nicht zuletzt über vorgeschobene theologische Fragen ausgetragen wurden, sind hinlänglich bekannt. Die zwei "Ikonennarren", der zwölfjährige Thronfolger Ivan und der 61jährige Metropolit von Moskau und ganz Russland Makarij, kamen 1542 in Moskau zusammen und gingen von nun an 21 Jahre lang einen gemeinsamen Weg. Wenn wir nach den Konsequenzen fragen, die sich aus dieser Interessenkoinzidenz des höchsten weltlichen mit dem höchsten kirchlichen Fürsten für die russische Ikonenmalerei ergaben, müssen wir, über diese vertrauliche Vater-Sohn-Beziehung hinaus, uns außerdem das politische und geistige Klima in Moskau jener Zeit vor Augen führen. Als Makarij 1547 den 17jährigen Ivan zum ersten Zaren von Russland krönte, war Moskau Schauplatz des größten Volksaufstandes. Reformations- und Ketzerbewegungen traten mit erneuter Wucht hervor und riefen zum Ungehorsam gegen die kirchliche und staatliche Obrigkeit auf. Überall im Lande brodelte es. Der junge Ivan musste zusammen mit seinem Metropoliten bereits in seiner frühen Regierungszeit, der sogenannten "Reformperiode", für die Neuordnung von Kirche und Staat sorgen. Der Metropolit organisierte zusammen mit dem Zaren die Kirchensynoden von 1547, 1549, 1551 (Stoglav-Sobor) und 1553/54; Zunächst einmal wurden auf den Kirchensynoden von 1547 und 1549 immerhin 39 neue russische Heilige zu den bisher 20, und später auch noch einige weitere kanonisiert. Dies führte zur Entstehung von hagiographischen Schriften und auch neuen Vitenikonen. 1547 vernichteten schreckliche Brände in Moskau unter anderem die Verkündigungskathedrale des Kreml mit allen Ikonen. Ein bezeichnendes Licht auf die geschwundene Bedeutung der "Moskauer Ikonenschule" wirft das Faktum, dass für die Ausmalung der Kathedrale und die neuen Ikonen Maler aus Novgorod, Pskov und anderen russischen Städten eingeladen wurden. Zwei Jahre nach der Thronbesteigung lud Ivan erneut Angehörige der geistlichen Synode und der Bojarenduma zu einer Synode, und 1551, auf der berühmten Stoglav-Synode, stellte der junge Zar, der als erster russischer Autokrat sich auch für theologische Fragen interessierte und auch viel davon verstand, 69 abgesprochene Fragen dem Metropoliten (dieser hat sie wohl selbst mitverfasst) und dem versammelten Klerus. Die Antworten auf diese Fragen, die ein erschreckendes Sittenbild der russischen Kirche zeigten, stellten zum ersten Mal in der russischen Geschichte *Regeln* für die Ikonenmalerei auf. Für die Einhaltung dieser Regeln hatte die neu aufgebaute zentrale Verwaltung zu sorgen. Bald entfaltete sich diese

Verwaltung zu einem bürokratischen Apparat, den allseits gefürchteten *prikazy*. Hier interessiert, dass wiederholt auf der Stoglav-Synode Fragen der Ikonenmalerei erörtert und eindeutig beantwortet wurden, und dass auch der bekannte Gerichtsfall des Djak Viskovatj von 1553/54 das Thema der Ikonenmalerei verhandelte. Viskovatj, der das hohe "Auswärtige" Amt innehatte, nahm Stellung zu kulturpolitischen Fragen, er war involviert in die Abfassung und Zusammenstellung des berühmten illuminierten Geschichtswerk „Licevoj svod“, wandte sich aber scharf gegen die Neuerungen eben jener Novgoroder und Pskover Ikonenmaler, die für die Verkündigungskathedrale gearbeitet hatten. Bekanntlich legte die Synode und der in ikonographischen Fragen kompetente Metropolit dem aufmüpfigen Djak eine dreijährige Strafe auf, für die "drei Jahre, die er die orthodoxen Christen mit seinen Schreien gegen die neuen Ikonen belästigt hat." Spätestens seit dieser Zeit waren die Ikonenmaler gewarnt und manch einer unter ihnen sogar in Angst und Schrecken versetzt. Von nun an müssen die russischen Maler besonders darauf geachtet haben, die Konzilsbeschlüsse und mündliche Anweisungen genauestens zu befolgen. Das galt genauso für die Ikonenmaler in der Verkündigungskathedrale,

S. 117

die dann in den 50-70er Jahren des 16. Jahrhunderts den Kern der sogenannten Makarevskaja škola, die Malerwerkstätten des Zaren (carskaja masterskaja palata), bildeten. Dort wurden von denselben Malern sowohl Handschriften illuminiert als auch Ikonen gemalt. Nur hier können die ersten Vitenikonen der vielen, damals neu kanonisierten russischen Heiligen entstanden sein. Diesen Ikonen fiel die Aufgabe zu, als Vorbilder - *obrazcy* - für andere Ikonen zu dienen, und es ist kaum anzunehmen, dass sie nicht einer besonders strengen Prüfung, wenn wir das Wort Zensur nicht bemühen wollen, unterlagen. Der Begriff *obrazec*, der damals ständig bemüht wurde, findet bezeichnenderweise im Begriff *obraz* nicht nur seine etymologische Entsprechung. So gesehen war es also das Problem der alten und neuen Ikonenvorbilder, der „*obrazcy*“, das sicherlich für die Einführung des neuen Begriffes *obraz* in die russische Ikonenbeschriftung verantwortlich zu machen ist. Mit der Beischrift *obraz* legitimierte der Zarenmaler seine Ikone als wahrhaftiges und vorbildliches Bild, womit er sich freilich selbst entlastete und jede persönliche Verantwortung auf den *obrazec* zurückverwies.

Die Gründe für die Einführung der Zierschrift *vjaz'* in die russische Ikonenmalerei dürften, ähnlich wie beim Begriff *obraz*, mit den beiden Protagonisten zusammenhängen. Bei den Südslaven erscheint die *vjaz'* bereits im 13. Jahrhundert. Mit dem südslavischen Einfluss kam sie im 14. Jahrhundert nach Russland und war Ende des 15. Jahrhunderts in den Skriptorien sehr beliebt. „Die Moskauer kalligraphische Schule des Ivan Groznyj übernahm die Novgoroder *vjaz'* aber erst mit Makarij und entwickelte sie weiter in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts“, hat schon Ščepkin festgestellt.⁴⁸ Durch die Berührung mit der *vjaz'* in den alten Handschriften, mit denen sie zu tun hatten, eigneten sich die Zarenmeister die perfekte Beherrschung dieser Kunst an,⁴⁹ und es war nur selbstverständlich, dass sie diese Zierschrift sowohl in die Ikonenmalerei als auch in die Druckkunst einführten, aber mit welcher Verspätung!⁵⁰

Hinter der *vjaz'* scheinen also die bibliophilen Interessen des Metropoliten Makarij durch, hinter der Bezeichnung *obraz* der damalige Reglementierungszwang und der drohende Schatten Ivans des Schrecklichen.⁵¹ Von einer Neubewertung des Zeichencharakters von Wort und Bild oder gar einer "epochalen Wende" bei den Ikonenaufschriften⁵² im Russland des 16. Jahrhunderts zu sprechen, bestehen aus heutiger Sicht vielleicht triftige Gründe, aber diese Sicht ist eine intellektuelle, etwas überinterpretierende. In einer dramatischen Weise, die den damaligen historischen Zwängen entsprungen war, wurden damals in Moskau, was die Ikonenbeschriftung betrifft, nicht die neuen Ideologien, sondern die Vorlieben eines Metropoliten und die Machtworte eines Zaren zum Paradigma. So wurde die berühmte "Troica" Rublevs, die er für das Dreifaltigkeit-Sergiev-Kloster

S. 118

um 1425-27 gemalt hat, Mitte des 16. Jahrhunderts auf der Stoglav-Synode der russischen Kirche zum kanonisierten ikonographischen Vorbild erklärt. In den Beschlüssen von 1551 über die Ikonenmalerei (Kap.41, zu Frage 1) steht: "Man malt die Heilige Dreifaltigkeit segnend, manche nur den mittleren Engel, andere alle drei Engel segnend. In der alten und griechischen Malerei lautet die Beischrift "Heilige Dreifaltigkeit"; Segensgesten werden bei keinem der Engel gemalt. Heute aber beschriftet man "IC XC Heilige Dreifaltigkeit". Also denkt über die göttlichen Regel nach, wie man malen muss. Dazu die Antwort: Die Ikonenmaler sollen nach alten Vorbildern malen, so wie die griechischen Maler gemalt haben, auch Andrej Rublev und die anderen berühmten Maler, und die Beischrift soll lauten "Heilige Dreifaltigkeit". Man darf nicht nach eigensinnigen Vorstellungen nachbilden."⁵³ Dabei fällt ins Auge – ein kurzer Blick auf die älteren russischen Denkmäler beweist es – dass oft genug in Russland dem mittleren Engel mit dem Kreuznimbus das Monogramm IC XC beigeschrieben ist. Eben diese „falsche“ Beschriftung entsprach der russischen Tradition. Was da die Synodalen verkündeten, war eine bewusste oder unbewusste Irreführung. Die russische Beschriftungspraxis jedenfalls ging von nun an tatsächlich ihre eigenen Wege. Seit dem 17. Jahrhundert zeichnet sie sich etwa durch ihre besondere Vorliebe für phantasievolle Kryptogramme aus, die weit zahlreicher als die griechischen sind. Pokrovskij hat bis zu hundert Buchstaben auf einem einzigen Kreuz gezählt.⁵⁴ Auf die spezifisch russische Form ИС ХС, die auf den Patriarchen Nikon zurückgeht, wie etwa auf die Ablehnung der Aufschrift ИНИИ auf Kreuzen seitens der russischen Altgläubigen⁵⁵ brauchen wir hier nicht einzugehen. Solche Beispiele zeigen aber, dass hinter einem einzigen Buchstaben manchmal Glaubensfragen stecken, die eine ganze Nation erschüttern konnten.

Bleibt eine maltechnische Bemerkung nachzutragen, die nicht nur Paläographen interessieren dürfte. Die Ikonenbeischriften, insbesondere in Minuskelschrift (poluustavnye, skoropisnye počerki) wurden früher nicht etwa mit dem Pinsel aufgemalt, sondern mit der Feder oder einer Art Calamus mit verdünnter Farbe oder einer Art Tusche/Tinte tatsächlich *geschrieben*.

Von genauen Detailbeobachtungen an Beischriften ausgehend kann man heute noch zu einem vertieften Verständnis auch eines vielbehandelten Kunstwerks gelangen. Dürer wurde zum Beispiel neulich, aufgrund einer genauen Analyse der humanistisch geprägten Beischrift auf dem berühmten Selbstbildnis von 1500, das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet, als humanistischer Künstler interpretiert. Besonders in Hinblick auf eine Humanistenlektüre im Lateinunterricht gewinnen Aussagen über die Rolle des Lateinischen in Deutschland der Zeit um 1500 an Bedeutung. Nicht minder relevant dürften die griechischen Beischriften auf einigen bedeutenden Ikonen eines Simon Ušakov sein. Von Maxim Gorkij wissen wir⁵⁶, dass für die Aufschriften in einer russischen Ikonenwerkstatt um 1880 ein besonderer Meister, genannt *ustavčik*, zuständig war. Gerade hier zeigt sich aber, dass die Kunst der Ikonenbeschriftung noch im gewerbemäßig betriebenen Ikonenhandwerk

S. 119

keine gedankenlose Konvention war, sondern als spezialisierte Tätigkeit hoch geschätzt wurde. Wir neigen dazu, gerade die Massenfertigung von Ikonen in Russland der vorrevolutionären Zeit als Träger der kollektiv-normierten Auffassung von der Ikonenmalerei zu bezeichnen. Doch wie ausgeprägt die individuell-interpretierende Rolle einer Ikonenkomponente, wie die Beischrift eine ist, hervortritt, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Auch einer in der tiefsten russischen Provinz wirkender *ustavčik*, nicht anders als sein byzantinischer Vorgänger Jahrhunderte zuvor, wird akzidentielle, an die Grundstruktur der kollektiven Auffassung angelehnte Varianten hervorgebracht haben, denen unser Interesse zu gelten hat.



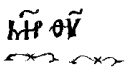
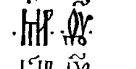
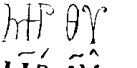
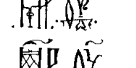

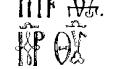
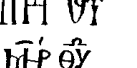
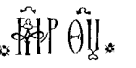
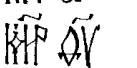

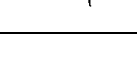
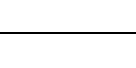
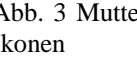
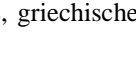
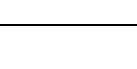
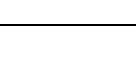
	Kreuzigung, 10. Jh., Elfenbein, New York		Ikone, Pskov, Ende 13./Anfang 14. Jh.?, GTG
	Mosaik, Ende 10. Jh., Hagia Sophia, Konstantinopel		Ikone, Suzdal', 60er Jahre 14. Jh.?, GTG
	Dexiokratousa, Mosaikikone, um 1200, Sinai		Igorevskaja, Vologda, 1. Hälfte 15. Jh., GRM
	Christi Himmelfahrt, Ende 12./Anfang 13. Jh., Sinai		Petrovskaja, 1561, GTG
	Aniketos, Marmorikone, 2. Hälfte 13. Jh., S. Marco, Venedig		Vladimirskaia mit Festen, P. Čirin?, Anfang 17. Jh.
	Verkündigung, Anfang 14. Jh., Ohrid		Znamenie mit Heiligen, F. Zubov, um 1660
	Ikone, 14. Jh., Byzantinisches Museum, Athen		Eleousa-Kikkaskaja, S. Ušakov, 1668
	Glykophilousa, Anfang 16. Jh., Kreta		Feodorovskaja, G. Nikitin, Kostroma, 1680er Jahre
	Maler Longin, spätes 16. Jh., Dečani		Strastnaja, Ende 18. Jh., Uspenskij sobor, Dmitrov

Abb. 3 Muttergottes-Monogramme. Links: byzantinische, griechische und südslavische; rechts: auf russischen Ikonen

О надписях на иконах

Тема надписей на иконах до сих пор привлекала к себе недостаточное внимание. Помимо случайных заметок в исследованиях XIX в., к ней более или менее часто обращались, преимущественно в последние десятилетия, русские историки искусства, работавшие над изданием каталогов икон. Лишь в 1997 г. одновременно в России и Германии появились два издания, специально посвященные этой теме — славистов М. Г. Гальченко и Томаса Дайбера. Ввиду больших временных периодов и постоянно изменяющихся обстоятельств, предложенная Томасом Дайбером классификация надписей (с обозначением имен, надписей на иконках, текстов житий, молитв и гимнов) имеет особо важное значение. То, что согласно мнению византийских отцов церкви, икона с изображением святого получает освящение посредством помещаемой при нем надписи, упоминается нередко, это впервые утверждал еще Иоанн Дамаскин (PG. Bd. 94, 187). Эта доктрина получила обоснование и распространение лишь в постиконоборческий период.

Начиная примерно с середины III в., в христианском искусстве можно проследить заметные изменения в написании монограммы Христа и, несколько позже, — Богоматери. В русской иконописи в некоторых надписях, особенно в монограммах Богородицы, проявляются особенности, привлекающие к себе внимание с точки зрения их датировки.

Хотелось бы остановиться на открытой Дайбером теме, которая до сих пор не привлекала внимания исследователей. Речь идет о том, что в XVI в. русские иконописцы вводят в употребление надписи, имеющие, казалось бы, двойное значение и начинающиеся со слова «образ», как, например: «Образ, Святыя Богородицы Владимирския». Что при этом подразумевается и почему это новшество появляется одновременно с новым типом письма — «вязью»?

Появление «вязи» исследователи соединяют с интересами митрополита Макария, а за обозначением на иконах слова «образ» видят устрашающую тень самого Ивана Грозного. Со времени Стоглавого собора русские иконописцы обязываются строжайше соблюдать его постановления и другие распоряжения властей. Это касается прежде всего мастеров, работавших в Благовещенском соборе, который в 50–70-х гг. XVI в. составлял ядро так называемой Макарьевской школы, точнее царской Мастерской палаты. Именно там одними и теми же мастерами писались иконы и иллюстрировались рукописные книги. Только здесь и могли появиться первые житийные иконы только что канонизированных русских святых. Этим иконам предназначалась роль первых «образцов» для последующих икон, и вряд ли можно допустить, что они не подвергались особо строгой оценке, если не сказать — цензуре. Понятие «образец», которое в то время постоянно и настоятельно вводилось, находит, и это характерно, не только этимологическое соответствие в понятии «образ». Под этим углом зрения рассматривается проблема древних и новых иконных «первообразцов», или как их называли «образцов», которые, безусловно, предопределили новое понятие «образа» в надписях на русских иконах. Надписью, начинающейся со слова «образ», царские иконописцы утверждали, что их иконы выступают в роли истинного и образцового изображения. Указанные надписи на иконах, начинающиеся со слова «образ...», не означали, таким образом, переоценки смысла соотношений Слова и Изображения. Как бы то ни было, это является особенностью русской иконописи, подобно тому, как в XVII в. именно в России, более чем в Греции, использовались криптограммы в надписях.

¹ Hans Belting, Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, in: Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Ausstellungskatalog 3, Köln 1985, S. 179.

² z.B. GTG, Katalog sobranija. Drevnerusskoe iskusstvo X – načala XV veka, Moskau 1995.

³ M.G. Gal'čenko, Nadpisi na drevnerusskich ikonach XII-XV v.v. Paleografičeskij i grafiko-orfografičeskij analiz, Moskau 1997.

⁴ Thomas Daiber, Aufschriften auf russischen Ikonen (= Monumenta Linguae Slavica Dialecti ceteris. Fontes et Dissertationes, Bd. XXXVII), Freiburg i. Br. 1997 (280 S., 9 Farbb., ISBN 3-921940-31-1). Vgl. Thomas Daiber, Die Randaufschriften der Ikone „Das Jüngste Gericht“. In: Eva Hausteil-Bartsch, Das Jüngste Gericht. Eine Ikone im Ikonen-Museum Recklinghausen, Recklinghausen 1994, S. 37-56. Längst nicht alle Quellen für diese Beischriften sind identifiziert worden.

⁵ Vgl. die Hinweise auf die ersten russischen Arbeiten „in einer Zeit als die Kultur des Beschriebenen noch lebendig war“ (Barsov 1885 und Kirpičnikov 1895) bei Daiber, S. 36.

⁶ Das erste Kapitel ist anderen allgemeineren Aspekten der Ikone gewidmet.

⁷ Die Computerisierung macht da große Hoffnungen. Schon sehr hilfreich erweisen sich bereits in dieser Beziehung manche Bibel-Programme.

⁸ Jean-Paul Deschler, Die Ikonenbeschriftung, In: *Hermeneia* 2 1990, S. 84-95 und 4 1990, S. 210-218.

⁹ Daiber, S. 69

¹⁰ dito, S. 31.

¹¹ dito, S. 35f.

¹² Gal'čenko, S. 22f.

¹³ Daiber, S.37, bezieht sich auf Igor' Kočetkovs Dissertation von 1974 über das Verhältnis der Vitenikonen zu den Vitentexten.

¹⁴ Daiber, 37ff.

¹⁵ Gal'čenko, S. 13.

¹⁶ An der Westfälischen Universität Münster untersucht Dr. T. Lehmann neuerdings Bildwerke aus spätantiker/frühchristlicher Zeit (vor allem Langhauszyklen an der Wand), die mit Beischriften (Tituli) versehen sind. Siehe Lehmann, T.: *Martinus und Paulinus in Primuliacum (Gallien): Zu den frühesten nachweisbaren Mönchsbildnissen (um 400) in einem Kirchenkomplex*, in H. Keller, F. Neiske (Hgg.), *Vom Kloster zum Klosterverband (1997)* 56-67.

¹⁷ PG Bd. 94, 187.

¹⁸ Byzance, Ausstellungskatalog, Paris 1992, Kat. Nr. 98 und 99, S. 144f.

¹⁹ Tyrwhitt in *Dict. Christ. Antiq.* (London, 1875-80), s. v. Monogram; Lowrie, *Monuments of the Early Church* (New York, 1901); Piper Hauck in: *Realencyklopädie für protestantische Theologie*, s. vv. Monogramm Christi (Leipzig. 1903); Kraus, in *Realencyklopädie der christlichen Alterthümer* s. v. (Freiburg, 1886); Maurice M. Hassett, in : *The Catholic Encyclopedia*, Volume X, 1911.

²⁰ Die Beschreibung des labarum bei Eusebius (*Vita Const.*, I, XXXI) und Lactantius (*De mont. persec.*, XIV) als "transversa X littera summo capite circumflexo".

²¹ Pallas, *Reallexikon zur byzantinischen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1978, Sp. 108, „Engel“.

²² Pokrovskij, *Evangelie v pamjatnikach ikonografii...*, St. Petersburg 1892, S. 349.

²³ London, British Museum, Royal 1D.VIII, byzantinischer Text des Psalters, die Paulusbriefe alexandrinisch.

²⁴ Paris, Bib. Nat, Gr. 107.

²⁵ Pokrovskij, op. cit., Abb. 164.

²⁶ dito, Abb. 165 als „IC X“.

²⁷ Byzance, op. cit., Kat. Nr. 226, S. 312.

²⁸ Vgl. die Kreuzigung in Hosios Lukas, 11. Jh.

²⁹ Wohl Konstantinopel, im Metropolitan Museum, New York.

³⁰ Weitzmann/Chatzidakis/Miatev/Radojčić, *Icons from South Eastern Europe and Sinai*, London 1968, S. 1, Abb. 6f. Zu bemerken ist, dass Christus hier, wie noch auf dem Fresko von Achtamar zwischen 915 und 921, das Kolobion trägt.

³¹ Zum Problem der Schächer-Namen auch in Verbindung mit Ikonenbeischriften siehe Pokrovskij, op. cit., S. 365ff., insbesondere S. 367.

³² Weitzmann/Chadzidakis/Radojčić, *Die Ikonen in Sinai, Griechenland und Jugoslawien*, Beograd/Herrsching 1977, Kat. Nr. 155.

³³ dito, Kat. Nr. 179

³⁴ K. Weitzmann, G. Alibegašvili u.a., *Die Ikonen*, Freiburg i. Br. 1982, S. 220f. (Abb.) Beischriften und Stil dieser Ikone weisen sie als viel spätere Kopie (!) eines mittelalterlichen Originals aus.

³⁵ Vgl. ωON ausgesprochen auf einigen kretischen Ikonen des späten 15. und 16. Jahrhunderts bei Chrysantho Baltoyianni, *Icons. Mother of God*, Athen 1994, Abb. 23, 94, 109, 124, 143 und Weitzmann/Chadzidakis/Radojčić, Kat. Nr. 129 (Portaitisa im Museum Benaki, 15. Jh.), ωON auf dem bulgarischen Christus-König, 16. Jh., Nationalmuseum Sofia und der Pantokrator-Ikone von 1642 im Archäologischen Museum, Sofia.

³⁶ Vgl. Pokrovskij, S. 357; Daiber, S. 74.

³⁷ Vgl. Daiber, 44f.

³⁸ Byzance, op. cit., fig. 9 auf S. 162.

³⁹ In S. Nicolò dei Mendicoli, siehe *Splendori di Bisanzio*, Milano 1990, Kat. Nr. 59.

⁴⁰ Byzance, op. cit., Kat. Nr. 226, S. 312.

⁴¹ Vgl. die Beischrift „S(an)C(t)A MARIA“ in der Basilika Ursiana in Ravenna, 12. Jh. Siehe *Splendori di Bisanzio*, Kat. Nr. 111.

⁴² Die griechische Beischrift auf der Wandmalerei aus Faras, Ägypten (1. Hälfte 8. Jh., im Nationalmuseum Warschau) lautet: "He hagia Mar(ia)".

⁴³ Mati Božija Molebnica, Balkan-Meister, Ende 14. Jh. Tret'jakov-Galerie, Moskau.

⁴⁴ Kat. Nr. 35, S. 116, Abb. S. 117, in: *Uit het hart van Rusland. Ikonen en miniaturen*, Ausstellungskatalog, Museum Catharijneconvent, Utrecht 1999.

⁴⁵ Genitiv-Formen insbesondere bei Marientituli haben eine byzantinische Tradition.

⁴⁶ Vgl. die Beispiele bei Sreznevskij, *Slovar' drevnerusskogo jazyka*: "...aggel'...v golubine obraze...(Slovo o knjaz'jach, 12. Jh.); "...Gospod' že naš Isus Christos be obrazom krasen zelo..." (*Zlataja cep'/Izmaragd*, 14. Jh.); "...javisja ikona prečistyja čjudotvornaa obraz Odigitrii..." und "...ikona obraz Prečistye..." (*Skazanie o Tichvinskoj Odigitrii*, 2. Viertel 16. Jh.).

⁴⁷ Daiber, S. 64.

⁴⁸ V.N. Ščepkin, *Russkaja Paleografija*, Moskau 1967, S.45.

⁴⁹ Siehe *Licevoj letop. svod im GIM*, Ščepkin, op. cit., Abb. 11.

⁵⁰ Zu Beginn der 50er Jahre sorgte Makarij selbst für die Einführung des Buchdrucks, der von konservativen Kräften als Werk des Teufels diffamiert wurde. Die Titelseite des "Apostol", des ersten in Moskau gedruckten Buches mit Druckvermerk (mit der Jahresangabe 1564 versehen), ziert eine Vjaz'-Schrift.

⁵¹ Nach dem Tod Makarijs, in den Jahren 1565-1572 vollzog sich die endgültige Autokratisierung des Staates, die mit angeordneten Massenhinrichtungen und grausamen Exzessen der Opričnina des Zaren durchgesetzt wurde. Ivan IV. setzte zudem eine Kommission zur Reinigung der Kirchenbücher von ketzerischen Gedanken ein und hatte noch 1581 in Moskau drei öffentliche Glaubensdisputationen mit dem päpstlichen Legaten Antonio Possevino.

⁵² Daiber, S. 68

⁵³ Nach *Drevnerusskaja literatura*, Moskau 1980, S. 247f.

⁵⁴ Pokrovskij, S. 356

⁵⁵ Vgl. Pokrovskij, S.349, Anm. 10f.

⁵⁶ M. Gorkij, *Unter fremden Menschen*, Kap. 12