

Die Maniera greca oder der Einfluß der byzantinischen Kunst auf das Abendland

Von Heinrich Pfeiffer SJ

Zu den Werken alter religiöser Kunst, deren Reproduktionen heute weit verbreitet sind und die sich vorab bei den Jugendlichen großer Beliebtheit erfreuen, gehört das aus San Damiano stammende Kreuz in Santa Chiara in Assisi. Von diesem auf Holz gemalten Kruzifix aus erging die Stimme an den späteren Ordensgründer und Heiligen: »Franz, bau meine Kirche wieder auf.« Dieses besondere Kunstwerk dokumentiert jenen Stil, den Giorgio Vasari im ersten Band seiner 1550 zum ersten Mal, 1568 in erweiterter Form in Florenz erschienenen Künstlerviten die *Maniera greca* genannt hat. Dabei stützte er sich auf die damals noch nicht veröffentlichten *Kommentare* des Lorenzo Ghiberti.¹

In der *Maniera greca* wurde Franziskus, der schon zwei Jahre nach seinem Tode 1226 heiliggesprochen wurde, von den ersten Malern, die ihn und sein Leben wiedergaben, dargestellt; um nur zwei Beispiele von solchen Künstlern zu nennen, seien der sogenannte Franziskusmeister mit seinen Fresken in der Unterkirche von San Francesco in Assisi und Bonaventura Berlinghieri² erwähnt. In den Uffizien in Florenz ist eine selten besonders beachtete Tafel ausgestellt, die dem zuletzt genannten Maler zugeschrieben wird. Sie zeigt, wie Franz die Stigmata erhält. In der Nachfolge Vasaris werden die Gemälde der Familie der Berlinghieri noch heute mit Begriffen wie »hieratische Strenge ohne Ausdruck«, »schlichter und konventioneller Vortrag« und »noch graezisierend« gekennzeichnet.³

Es war der Heidelberger Kunstgelehrte Henry Thode, der in dem umbrischen Heiligen den Initiator der religiösen Erneuerungsbewegung gesehen hat, die zur Ausformung des Renaissancestiles geführt habe. Wie dem auch sei – neuerdings wird mehr der dominikanische Anteil, näherhin des hl. Thomas von Aquin, an der Renaissancekunst hervorgehoben⁴ – können wir von zwei

1 Zur *Maniera greca* bei Giorgio Vasari (*Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Florenz 1568, hrsg. von P. Della Pergola, L. Grassi und G. Previtali, 9. Bde. Mailand 1962-1966) vgl. L. Grassi/M. Pepe, *Dizionario della Critica d'Arte*, II. Turin 1978, S. 299; vgl. auch J. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*. Florenz o.J. (1931), S. 274.

2 Zu Bonaventura Berlinghieri vgl. L. Marcucci, in: *Kindlers Malerei Lexikon*, 1. München 1976, S. 325.

3 Vgl. E. Simi Varanelli, *Giotto e Tommaso. I fondamenti dell'estetica tomista e la »renovatio« delle arti nel Duecento italiano*, II. Rom 1988, S. 114.

4 Diesem Thema ist das zweibändige Werk von E. Simi Varanelli, ebd., gewidmet.

Seiten aus das Problem der *Maniera greca* erörtern, denn einerseits wurde sie gegen Ende des 13. Jahrhunderts durch das Sich-Durchsetzen einer neuen Kunstauffassung aufgegeben, zum anderen aber werden Werke dieser Richtung, als der Ikonenkunst verwandt, in der neueren Zeit wieder geschätzt. Zunächst sind also die negativen Charakteristika wiederzugeben, die die *Maniera greca* bei den Kunstschriftstellern der Renaissance, vor allem bei Vasari gefunden hat. Einen der Maler, der – wann genau, ist umstritten – in einem der letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts an der Ausschmückung des schon genannten Baus San Francesco beteiligt war, nämlich Cimabue, hebt der Vitenautor als den Erneuerer der Malerei besonders hervor, und zwar vor dem Hintergrund der griechischen Maler, die nach Florenz gekommen waren und bei denen der Florentiner Cimabue als Knabe das Malerhandwerk erlernt hatte. Für Vasari war er der erste, der ihre Art des Malens zu überwinden begann.

Diese Griechen, meint Vasari in der im ersten Band enthaltenen Vita des Cimabue gleich zu Anfang, haben nicht die schöne antike Weise des Malens beherrscht, sondern sie haben sich in jener »modernen und ungeschickten« (*goffa*) Weise in ihren Bildern ausgedrückt, die man noch allenthalben sehen kann. Alles ist da voll von Linien und umrahmenden Strichen (*profili*), und eine solche ungeschickte, plumpe und simple Malweise haben sie nicht durch eifriges Studium, speziell der Natur, erlangt, sondern durch eine jahrelange Tradition, ohne je daran gedacht zu haben, die Zeichnung und die Schönheit des Kolorits zu verbessern und sich einer guten Erfindungsgabe zu befleißigen. Dagegen habe Cimabue seinen Figuren einen etwas lebendigeren und natürlicheren Ausdruck und den Formen weichere Übergänge verliehen als die Griechen.

Mit negativen Ausdrücken beschreibt Vasari so das Ausklingen des byzantinischen Einflusses auf die italienische Malerei. Um nichts anderes handelt es sich. So sehr hebt er das Neue, besonders der florentinischen Kunst hervor, daß er den einige Jahrhunderte dauernden Einfluß der Kunst der Byzantiner auf das Abendland und speziell auf Italien nicht positiv werten konnte. Weder verliert er ein Wort darüber, daß die byzantinischen Werkstätten in der Tat die antiken Techniken weitgehend weitertradiert und bewahrt haben, noch ist ihm bewußt, daß Konstantinopel bis zu seiner Einnahme durch das Kreuzzugsheer im Jahre 1204 im ganzen Mittelalter die eigentliche künstlerische Hauptstadt der Christenheit gewesen ist.

* * *

Mit dem Verlust des byzantinischen Einflusses konnte das Abendland nicht nur die ihm eigene Kunstauffassung ins Werk umsetzen. Es vertiefte sich auch von da an der Graben zwischen der westlichen und östlichen Christenheit immer mehr trotz der Unionsbestrebungen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die in den Konzilsbeschlüssen von Florenz und Ferrara ein freilich sehr kurz-

fristiges Zusammenfinden der westlichen und der östlichen Kirche gebracht hatten. Mit der Einnahme von Konstantinopel durch die Türken im Jahre 1453 war aber dem Auseinanderbrechen der beiden christlichen Kulturen kein Einhalt mehr zu gebieten. Das ist trotz der verstärkten ökumenischen Bewegung bis zu unseren Tagen so geblieben.

Was aber ging dem Abendland mit der Aufgabe der *Maniera greca* in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verloren? Es sind vor allem drei Charakterzüge der älteren Kunst, die sich nur in verwandelter und in einer kaum mehr wiederzuerkennenden Form in die Malerei und Skulptur der Renaissance und des Naturalismus hinübergerettet haben: der sakrale, spirituelle und symbolische. Alle drei genannten Charakterzüge sind notwendig, damit die Werke der Kunst ihren christlichen Charakter erweisen können. Wenn die Kunst sakral sein will, muß sie in ihren Werken deutlich den Unterschied zur sichtbaren Welt herausstellen. Das Kunstwerk als solches muß sich von seiner natürlichen Umgebung absetzen.⁵

In der äußeren, sichtbaren Welt gibt es zum Beispiel keinen Goldgrund. Die immer stärkere Betonung der dritten Dimension der Plastizität der Gegenstände und Personen mußte zwangsläufig auch zu einer Akzentuierung ihrer Materialität führen. Alle Kunst, die das Spirituelle betont, drückt sich lieber in der zweiten Dimension und in der Angleichung an geometrische Formen aus. So kann eher von der materiellen Schwere der natürlichen Formen, etwa des menschlichen Körpers abgesehen werden. Schließlich braucht es stets symbolische Darstellungsweisen, damit der Betrachter begreifen kann, daß die mit den äußeren Sinnen erkennbare Welt nicht die einzige und die letzte Wirklichkeit ist.

Die starke Konturierung der Figuren mit einer dicken, umrahmenden Linie, wie dies der *Maniera greca* eigen ist, grenzt die einzelnen Gestalten nicht nur deutlich von ihrer Umgebung und von dem Hintergrund ab, sondern hält diese auch in der zweiten Dimension fest, ohne daß dabei der Eindruck einer Bindung an eine materielle Hintergrundsschicht entsteht. Somit kann die harte Konturierung zum Ausdrucksmittel der für jede sakrale Erscheinung grundlegenden, in die irdische Wirklichkeit aus einer jenseitigen Sphäre einbrechenden Macht werden, denn das, was alle Sakralität bewirkt, ist immer ein Einbrechen göttlicher Macht aus einer jenseitigen Sphäre, das die Unterbrechung der irdischen Kontinuität zur Folge hat. Sakrale Kunst kann nie ganz mit der sichtbaren Welt zusammengehen, sich in irdischen Funktionen erschöpfen. Das schon oben erwähnte Gemälde, das dem Bonaventura Berlinghieri zugeschrieben wird und das zeigt, wie der hl. Franz die Stigmata erhält, mag als Beispiel dienen.

⁵ Vgl. H. Pfeiffer SJ, *Sacro e profano nell'arte?*, in: *Nuova Umanità* 3 (1979), S. 120-130; Ders., *Il simbolismo nell'arte sacra*, in: *Il Sacro. L'architettura sacra oggi (Atti del Congresso internazionale di Pescara, 27-29. Januar 1989)*. Rimini 1990, S. 77-79.

Die genaue Naturbeobachtung, die Wiedergabe aller sichtbaren Details der materiellen Welt, etwa des Stoffes des Gewandes eines Heiligen, und die illusionistische Wiedergabe aller Gegenstände im dreidimensionalen Raum, fixieren den Blick auf das Sichtbare und Vergängliche, nicht auf das ewig Gültige (vgl. 2 Kor. 4,18). Das Übereinanderschichten zweidimensionaler Schichten ohne jede Tiefe und ohne jeden sichtbaren Abstand der vorderen von der hinteren Schicht dagegen kann jeden für die geistig-geistlichen Wirklichkeiten empfänglichen Betrachter begreifen lassen, daß der so nur in der Flächen-dimension dargestellte Heilige nicht mehr in seiner irdischen und materiellen Dimension wiedergegeben wird, sondern in der erst nach seinem Tod voll erreichten geistigen, raumlosen, gleichwohl materiebezogenen, ewigen Seinsweise in Gott.

Wer die Wirklichkeit nicht als Bild begreift, das auf die eigentliche, wahre Gestalt der Welt, wie sie im Plan Gottes aussieht, verweist, hat von ihr nur eine ganz verkürzte Auffassung und Vorstellung, ja fast nur den Schein der sich stets verändernden Oberfläche. Die symbolischen Elemente jedes Werkes der christlichen Kunst bewahren dieses vor der Sinn- und Bedeutungsleere, halten es in der unvergänglichen Wahrheit fest. Wenn die Strahlen, die auf dem Gemälde, das Bonaventura Berlinghieri zugeschrieben wird, die Stigmata auf den Händen und Füßen und im Herzen des hl. Franz bewirken, Teil des Goldgrundes sind und deshalb durch alle übrigen Malschichten, da immer in der Hintergrundsschicht bleibend, hindurchschneiden, und zwar mitten durch den Berg, der dem betenden Franz als Folie dient, dann ist der Eindruck des Wirkens Gottes viel stärker mitzuerfahren, als wenn ein Gespinnst von feinen Strichen quer durch den dreidimensionalen, leeren Raum auf illusionistische Weise die Verbindung zwischen den Wunden eines gekreuzigten Seraph am Himmel mit denen des Heiligen auf der Erde bezeichnet. Wesentlich mehr als die Illusion des leeren Raumes gibt der Goldgrund auf symbolische Weise die Sphäre des unsichtbaren Gottes an.

* * *

Wenn nun Vasari mit der eben wiedergegebenen Charakterisierung der *Maniera greca* die byzantinische Kunst als solche und das Phänomen ihres Einflusses auf den Westen generell negativ und viel zu undifferenziert sieht, ist eine knappe Skizze einiger Hauptlinien dieses ersten Einflusses auf das Abendland nicht zu umgehen. Gerade in Byzanz war mehr als sonst noch im gesamten Bereich des ehemaligen römischen Imperiums die Tradition der plastischen Körperformen lebendig geblieben, wie sie der griechischen Kunst stets eigen waren, denn die Byzantiner waren Greise, aber sie waren Griechen, wie der Kunsthistoriker Wilhelm Vöge in einer seiner Freiburger Vorlesungen vor dem ersten Weltkrieg prägnant formuliert hat. Nur die Griechen wußten stets die fein-

lebendige, plastische Körperform wiederzugeben. Sie mochten in dieser Wiedergabe den menschlichen Körper noch so sehr entmaterialisieren, immer folgen alle Falten der Gewänder harmonisch und genau der anatomischen Struktur der unter ihnen klar erkennbaren und richtig sich abzeichnenden Körperformen. Ob es sich dabei um ein Elfenbein oder ein Mosaik handelt, macht dabei keinen Unterschied. Dies, und nicht die Flächenkunst, ist die ur-eigene *Maniera greca*, das muß man gegen Vasari klar herausstellen.

Aber in Byzanz waren, von dem Zeitpunkt an, da es mit dem neuen Namen Konstantinopel christliche Hauptstadt und Vorort christlicher Kultur geworden war, immer auch solche Strömungen gegenwärtig, die jegliche Wiedergabe körperlicher Rundung in der dritten Dimension negierten und die Entmaterialisierung der Körperwiedergabe nur in der Flächen- und Linienkunst der zweiten Dimension gewährleistet sahen. Derartige Tendenzen sind keineswegs bei den Griechen, sondern eher bei den Künstlern der weiter östlich beheimateten Bevölkerungsteile des Reiches, bei den Armeniern und den Völkern Mesopotamiens, üblich.

Als im Gefolge des Ikonoklasmus, etwa seit dem Jahre 730, die Künstler des byzantinischen Reiches sich zur Auswanderung nach dem Westen genötigt sahen, wurde die Kunst des Westens, vorab die der Stadt Rom von beiden Tendenzen, sowohl der plastisch empfindenden als auch der flächigen Linienkunst, beeinflußt. Hermann Fillitz faßt diesen Sachverhalt, der gerade in Italien für das ganze Mittelalter charakteristisch bleibt, prägnant zusammen und führt aus wie folgt: »Da sowohl das klassizistische Schönheitsideal, das Festhalten an einer geschlossenen Bildvorstellung, als auch die Negierung gerade dieser Bestrebungen in der byzantinischen Kunst ständig gegenwärtig waren, war die Möglichkeit eines wechselseitigen Hervortretens beider Strömungen dort durchaus gegeben.«⁶ In der frühmittelalterlichen Kunst der Stadt Rom scheinen sich aber, soweit die Denkmäler noch vorhanden sind, die bildauflösenden, flächigen Formen schon vom 8. Jahrhundert an durchgesetzt zu haben. Als ein Hauptbeispiel solcher Kunst ist hier an die Mosaiken der Zenokapelle von Santa Prassede zu denken.

In immer neuen Wellen hat sich der byzantinische Einfluß auf die Kunst des Abendlandes bemerkbar gemacht. Zum ersten Mal hat die neue byzantinische Kunst schon zur Zeit der Vertreibung der Goten aus Italien, also seit dem dritten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts, auf den Mosaiken in Ravenna ihre Absicht gezeigt. Es handelt sich um eine mehr die zweite Dimension der Fläche betonende Kunstauffassung. Vor allem der Blick auf die Heiligen, die den Hochschiffwänden der Basilika Sant'Apollinare Nuovo entlang in paradiesischer Landschaft der Apsis entgegenschreiten, hat immer wieder die Künstler des Mittelalters in Italien zur Nachahmung angeregt. Hier wurden zum ersten

6 H. Fillitz, Das Mittelalter, I (*Propyläen Kunstgeschichte* V). Berlin 1969, S. 14.

Mal, was die Beurteilung des erhaltenen Denkmälerbestandes angeht, leuchtende Farben und einprägsame Formen auf goldenem Hintergrund in Mosaik gezeigt, Heilige, die obgleich überdeutlich gegenwärtig, in der irdischen Wirklichkeit keine vergleichbaren und entsprechenden Figurationen finden. Entmaterialisierte Gestalten bloßer Vision und doch einprägsam wirklich, dies führten Mosaiken wie die Ravennas dem staunenden mittelalterlichen Menschen vor Augen. Selbst Vasari spricht lobend von den ravennatischen Mosaiken, ohne freilich zu bemerken, daß es sich um genuine Werke der *Maniera greca* handelt.

* * *

Der byzantinische Einfluß war zur Zeit des Bilderstreites besonders stark zu spüren, worauf oben schon hingewiesen worden ist. Noch im 9. Jahrhundert – der Ikonoklasmus war mit dem Jahre 843 für den Osten endgültig durchgestanden – wird dieser Einfluß durch stadtrömische und süditalienische Bilderzyklen dokumentiert. In diesem Zusammenhang sind die Freskenreste in San Clemente, in San Saba, in San Crisogono und solche, die aus Santa Maria in Via lata stammen, in Rom zu erwähnen. In Süditalien ist vor allem an die Fresken in der Krypta von San Lorenzo im Klosterbezirk von San Vincenzo al Volturno zu denken. Besonders bei den letzteren findet sich mit dem Zug der heiligen Frauen Vergleichbares mit den bereits erwähnten Mosaiken der Hochschiffwände von Sant'Apollinare Nuovo.

Das Zerstören der Bilder in Byzanz brachte es auch mit sich, daß viele Ikonen in den Westen geflüchtet wurden, und auch nach Beendigung des Bilderstreites riß der Import byzantinischer Ikonen nach dem Abendland nicht mehr ab. Es sind vor allem die Forschungen von Hans Belting, die in jüngster Zeit das Augenmerk auf diesen Import byzantinischer Kunstwerke richten ließ.⁷ Von besonderer Bedeutung sind dabei die von den Orientalen auf den Evangelisten Lukas zurückgeführten Marienikonen, die dann auch im Westen wie Reliquien verehrt worden sind, da man den Evangelisten als ihren Autor sah. Nun ist es von ganz besonderem Interesse, wie der oben genannte Gelehrte gezeigt hat, daß auch viele spätere Marienbilder der Renaissancezeit oft nichts anderes darstellen als eine Umsetzung der wenigen Grundschemata der Lukasikonen in die neue dreidimensionale und naturalistische Kunstauffassung.

Vom 11. Jahrhundert an verstärkte sich das Einwirken der byzantinischen Kunst auf die Apenninhalbinsel. Immer mehr griechische Künstler, die aus der östlichen Reichshauptstadt gekommen waren, wirkten nun auf dem Boden Italiens. Einen ersten Höhepunkt gewann der Einfluß von Byzanz mit dem von

⁷ H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin 1981; Ders., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

Abt Desiderius (1058-1086) in dem Kloster Monte Cassino und in dessen Umgebung ins Werk gesetzten Kunstschaffen. Am schönsten wird diese Welle der Einflußnahme griechischer Künstler durch die Freskenausstattung der Kirche Sant'Angelo in Formis in der Nähe von Capua dokumentiert.

Zwei Gebiete Italiens können dann im 12. Jahrhundert direkt als byzantinische Kunstprovinzen angesehen werden: Venedig und Sizilien. Wie keine zweite Kirche des Abendlandes ist der Staatskirchenbau San Marco, der als Fünfkuppelkirche in seinem Aufbau dem Schema der 1453 vernichteten Apostelkirche von Konstantinopel folgt, mit Mosaiken rein byzantinischen Charakters geschmückt.⁸ Kaum aber findet man noch großartigere Beispiele des byzantinischen Christus Pantokrator, und zwar in monumentalem Maßstab, als in Sizilien, wo griechische Mosaizisten in normannischem Auftrag die farbenprächtigen Mosaiken in der Kathedrale von Cefalù und in der Cappella Palatina in Palermo und im Dom von Monreale geschaffen haben.⁹ Den griechischen Künstlern gelingt es dort, das Gleichgewicht zu halten zwischen dem visionären Charakter expressiver Linien und ihrer plastischen Kraft beim Umschreiben der Gestalt des Christus vor goldstrahlendem Hintergrund. Einmalig ist auch der Ausdruck des Antlitzes, das zugleich Strenge und Milde, Gerechtigkeit und Barmherzigkeit ausstrahlt. Der Pantokrator an der Apsis des Doms von Monreale, Höhepunkt eines der reichsten Mosaikzyklen überhaupt, ist gegenüber dem Pantokrator von Cefalù schon aus dem oben angedeuteten feinen Gleichgewicht herausgetreten und schon mehr einem irdischen Potentaten angeglichen. Der den Byzantinern eigene Ausgleich zwischen der irdischen, plastischen Form und der entmaterialisierten himmlischen Vision scheint bereits verloren zu gehen; und zwar geschieht das noch bei einem griechischen Meister. In der Apsis von Monreale kündigt sich schon die spätere Kunst der Toskana an. Der Meister dieses Pantokrators ist schon ein künstlerischer Vorfahre Michelangelos.

Aber nicht nur in Italien, auch im übrigen Europa führte »der byzantinische Einfluß zu immer größerer Betonung der Körperlichkeit, zu reicherer Bewegung und zu klarerer Gliederung der Figuren; er wirkte meistens im Sinne einer Annäherung an die Antike.«¹⁰ Ein derartiger Einfluß ist für die Maaskunst zu postulieren, für das Taufbecken des Reiner von Huy in Lüttich im 2. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts und für Nikolaus von Verdun mit seinem Klosterneuburger Altar aus der Zeit um 1181. Auch die wenigen Reste der Malerei des Klosters von Cluny, ein Codex *De virginitate Sanctae Mariae* des Ildefons in Parma und vor allem die Fresken von Berzé-la-Ville, zeigen unter

8 Vgl. O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig. Baden bei Wien 1935.

9 Vgl. Ders., The Mosaics of Norman Sicily. London 1949, bes. S. 148 sowie Tafel 2 und 61.

10 H. Fillitz, a.a.O., S. 82.

anderen Einflüssen auch den Einbruch plastischer, byzantinischer Formgebung, die die Abendländer in dieser Zeit jedoch nur zum Teil zu verwirklichen vermochten.

Anders als Vasari es wahrhaben wollte, verdankt ganz Westeuropa entscheidende Anregungen der byzantinischen Kunst. Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts war freilich der Höhepunkt dieses Einflusses überschritten, eines Einflusses, der gleichwohl noch geraume Zeit fort dauerte, bis er schließlich durch die neue abendländische Kunstauffassung, die zur Herausbildung neuer Stile, der Renaissance und des Naturalismus, geführt hat, verdrängt wurde. Daß dabei das Gleichgewicht zwischen der Schau überirdischer, verklärter Gestalten und irdischer, rundplastischer Form zugunsten der letzteren und einer immer stärker werdenden Naturbeobachtung und der künstlerischen Gestaltung des dreidimensionalen, leeren Raumes verschoben wurde, das brachte eine Verkennerung der byzantinischen Kunst und ihrer Werte mit sich. Erst die moderne kunsthistorische Forschung, vor allem erst die in unserem Jahrhundert gemachten Anstrengungen, haben wieder gezeigt, welche bedeutende Rolle der byzantinischen innerhalb der gesamten christlichen Kunst zukommt.

* * *

Ist hier nicht der Ort, noch weiter und in differenzierter Form auf den Einfluß der byzantinischen Kunst auf das abendländische Mittelalter mehr noch als in bloßen Stichworten einzugehen, und muß auch auf die Darlegung der Problematik verzichtet werden, wie Renaissance und Naturalismus dem sakralen Auftrag der christlichen Kunst gerecht zu werden suchten, muß am Schluß doch noch ein Wort zur heutigen Situation gesagt werden. In der Ikonenmalerei, griechischer oder slawischer Prägung, lebt die *Maniera greca* noch heute.

Nach dem Zusammenbruch des atheistischen Kommunismus in der Sowjetunion und nach der nun zu Ende gegangenen Verfolgungszeit der orthodoxen Kirche, deuten alle Zeichen auf ein Wiederaufleben auch der religiösen Kunst des christlichen Ostens. Im Westen ist schon seit geraumer Zeit eine Auseinandersetzung mit der Ikonenmalerei, wenn auch unterschwellig und von dem öffentlich geförderten Kunstschaffen kaum beachtet, im Gang. Längst ist ja die Konzeption eines dreidimensionalen, leeren Raumes als Ordnungsschema der bildenden Kunst zusammengebrochen, ebenso das Streben nach Nachahmung. Ja, so weit hat sich alle Kultur in einem enormen Prozeß des Durcheinanderwerfens aller bisher tragenden Werte und Grundbegriffe im Westen bereits aufgelöst, daß ein allgemein gültiger Begriff, der definieren könnte, was ein Kunstwerk ist, weder vorgeschlagen noch akzeptiert wird.

Das Positive an diesem Zustand kann darin gesehen werden, daß heute alles mit allem in Beziehung gesetzt werden kann. So ist eine Begegnung aller Kulturen miteinander nicht nur möglich geworden, sondern Aufgabe der Stunde.

Nur in gemeinsamer Anstrengung können die Werte gerettet werden, deren achtlose Zerstörung die Menschheit bedroht. Den Christen ist dabei in erster Linie das Gespräch und der Austausch zwischen der östlichen und der westlichen christlichen Kultur aufgegeben. Das letzte Wort christlichen Kunstbemühens im Westen war die Einführung von jeglicher Körpergestalt abstrahierenden Tendenzen in die religiöse Kunst, wohl als Ausdruck dafür, daß eine Sonderkultur, auch eine christliche, heute nicht mehr möglich ist. Der Osten hat die Ikonenkunst bewahrt und damit auch für den Westen die Möglichkeit der künstlerischen Verwirklichung der allgemein gültigen und doch besonderen heiligen Gestalt, die nur in der Menschwerdung Gottes ihren lebendigen Wurzelgrund finden kann. Es bleibt nun abzuwarten, ob der Dialog zwischen den Kulturen auf religiöser Grundlage gelingt, und ob, auf ganz neue Weise, noch einmal die *Maniera greca* belebend und präzisierend ihren Einfluß auf die christliche religiöse Kunst ausüben wird.