

**RAINER WARLAND**

Ikonographie

Schau (θεωρία) des jenseits der Logik Liegenden als Teilhabe am unsichtbaren Transzendenten. Die I. zerstört die Götzenbilder des Verstandes (→ Apophatische Theologie) und macht den Menschen frei für die Begegnung mit dem Unbegreiflichen.

→ Bilderwand, → Christliche Kunst, → Frömmigkeit, → Gottesdienst 3., → Heiligenverehrung, → Liturgie 2.

Lit.: Ouspensky, L./Lossky, W.: Der Sinn d. I.n, Bern/Olten 1952 – Felicetti-Liebenfels, W.: Geschichte d. byz. I.nmalerei, Olten/Lausanne 1956 – Gerhard (Skrobucha), H. P.: Welt d. I.n, Recklinghausen 1957 (1980?) – Ouspensky, L.: Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe, Paris 1960 (engl.: Theology of the Icon, New York 1978) – Onasch, K.: Die I.nmalerei. Grundzüge einer syst. Darstellung, Leipzig 1968 – Kalokyris, K.: The Essence of Orthodox Iconography (Sonderdr. aus: GOTR 1967), Brookline 1971 – Evdokimov, P.: L'Art de l'icône, Théologie de la beauté, Bruges 1972 – Felicetti-Liebenfels, W.: Geschichte d. russ. I.nmalerei in d. Grundzügen dargestellt, Graz 1972 – Nikolaou, Th.: Die I.nverehrung als Beispiel ostkirchl. Theologie u. Frömmigkeit nach Johannes v. Damaskus, OstKSt 25 (1976) 138–165 – Thon, N.: I. u. Liturgie, Trier 1979 – Schönborn, Chr.: Die Christusi., Schaffhausen 1984 – Bild u. Glaube (Nikaia II 787–1987 – Ringvorlesung d. Universität München im SS 1987), Orth. Forum 1 (1987) 131–267 – Boespflug, F./Lossky, N. (Edd.): Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'images religieuses, Paris 1987 – Kallis, A.: Nikaia II (787). Aktualität u. ökum. Relevanz d. letzten ökum. Konzils, Hermeneia 3 (1987) 186–192 – Papandreu, D. (Ed.): L'icône dans la théologie et l'art (in Druck); darin: Kallis, A.: Der philos.-kulturelle Kontext d. I.nverehrung u. -theologie.

Anastasios Kallis

## Ikonographie

1. Begriff 2. Spätantike und Mittelalter 3. Renaissance und Barock 4. Das 19. Jahrhundert und die Moderne

1. I. (von griech. εἰκών = Bild und γράφειν = schreiben) bezeichnet das sehende Verstehen, näherhin Beschreibung und Inhaltsdeutung von Kunstwerken. Der Begriff aus antikem und barokem Vorgebrauch im Sinne einer Porträtkunde ist als Disziplin bzw. Methode der jüngeren Kunstgeschichte geläufig. Seit dem 19. Jh. erarbeiteten insbesondere franz. Forscher (A. N. Didron, C. Rohault de Fleury, L. Bréhier) Repertorien einer christl. I. des MA, die in den Lexika von F. Cabrol und H. Leclercq, DACL (1903–1953) und L. Réau, Iconographie de l'art chrétien (1955–1959) Aufnahme fanden. Für die byz. Kunstgeschichte erbrachten N. P. Kondakov (1844–1925), M. W. Alpatov (1902–1986) und zuletzt V. N. Lazarev (1897–1976) Pionierarbeiten. Im dt. Sprachraum waren es F. Piper (1811–1889), J. Sauer (1872–1949) und K. Künstle (1859–1932). Die letzten großen Unternehmungen dieser Art, das 1967–76 erstellte LCI und das Hb. von G. Schiller (1966 ff), verfolgten bereits einen neuartigen, typenge-schichtl. Ansatz. Auch die Sarkophag- und Katakombenforschungen (→ Katakomben) der jüngeren christl. → Archäologie haben für die Entstehungsgeschichte der frühchristl. Bilderwelt einen wesentlichen Beitrag leisten können. Dominierte so nach Auftreten und Wissenschaftsgeschichte die christl. I. innerhalb der ikonographischen For-

schung, so wandte sich die Kunstgeschichte neben der Renaissance-Forschung verstärkt der Methodendiskussion zu. Gegenüber der älteren deskriptiven Themenidentifizierung und -klassifizierung entwickelte E. Panofsky (1892–1968) eine wiss. Methodologie der Bildinterpretation, die er *Ikonologie* nannte. Durch Einbeziehung der literarischen und hist. Quellen sollte die tieferliegende geistesgeschichtl. Dimension des Bildsinns freigelegt werden. Durch ein dreistufiges Modell der vorikonologischen *Beschreibung*, der ikonographischen *Analyse* und der ikonologischen *Deutung* sollten mit dem Phänomensinn, Bedeutungssinn und Wesensinn die Schichten des Bildsinnes erschlossen werden. Die anfängliche Kontroverse zwischen Ikonographen und Ikonologen lief bald ins Leere – die Begriffe sind heute längst austauschbar geworden –, stattdessen wurden die Grenzen der von Panofsky aufgestellten Methode aufgezeigt. Aus dieser Kritik und in Auseinandersetzung mit der philos. → Hermeneutik (F. D. E. Schleiermacher, W. Dilthey, H. G. Gadamer) erwuchs eine fachspezifische *Hermeneutik* als eine umfassende Theorie der Auslegung von Werken der Kunst. „Sie hat ihren Gegenstand nicht im Sinn des Werkes, sondern im Werk selbst“ (O. Bätschmann). In der Anschauung und Erfahrung gewinnt sie über die hist. Bedingungen hinaus Zugang zum Bildprozeß und reflektiert die je neu zu begründende Argumentation in der Praxis des Auslegens.

Die hier weiterhin als I. bezeichnete Wiss. befaßt sich näherhin mit dem über Jh.e gewachsenen System des weltanschaulichen Verstehens im Bild. Bildformulierungen, die über *Malanweisungen* („facis ubi.“: *Quedlinburger Itala*, *Freiburger Musterblatt*) abrufbar waren und aus *Vorlagenbüchern* (*Wolfenbütteler Musterbuch*, *Freiburger Musterblatt*) bis hin zu dem im 18. Jh. abgefaßten Hb. der Ikonmalerei (→ Ikone), den „*Hermeneia*“ des Dionysius von Fourna (um 1670 – um 1745), entnommen werden konnten, leisteten über Jh.e die bildtypische Festlegung der → christl. Kunst. Im Prozeß des Tradierens unterlagen sie zugleich dem Wandel (Bildgeschichte), um die Gültigkeit und Identität ihrer Aussagen in einem veränderten geschichtl. Kontext durchzuhalten. Über die Verbildlichung des Bibeltextes als primäre Textgrundlage hinaus nimmt insbesondere die christl. I. durch → *Apokryphen* (Protevangeliem des Jakobus, Pseudo-Matthäus), durch → *Liturgie* (christologische Psalmeninterpretation), durch *theol. Kommentare* (Thierry von Chartres, Honorius Augustodunensis, Caesarius von Heisterbach) und *Visions- und → Erbauungsliteratur* (Bernhard von Clairvaux, Hildegard von Bingen, Brigitta von Schweden) zusätzliche bildrelevante Textvorgaben auf. Bildnerische Prozesse und Textrelevanz stehen so in unlösbarer Wechselseitigkeit. In ihrer geschichtl. Gestalt ist die I. von drei Determinanten in unterschiedlicher Akzentsetzung bestimmt: Gott-Natur-Mensch.

2. Am Anfang der christl. I. stehen Einzelbilder des AT und NT (*Sündenfall, Daniel in der Löwengrube, Meerwurf des Jona, Heilung des Lahmen, Brotvermehrung, → Taufe*). Sie sind vorwiegend Bestandteil von *Grabausstattungen* und gehören der Sphäre der privaten → Frömmigkeit an. In den röm. Katakomben mischen sie sich unter die Themenkreise der *Bukolik* (Hirte, Orans) und des *Totenbrauchtums* (Totenmahl, Brot und → Fisch). Die verhaltenen Anfänge der christl. I. treten damit in einer Umwelt auf, in der eine hochentwickelte hell.-röm. Bilderwelt → Mythos und Götterwelt untrennbar mit Geschichte und Schicksal des röm. → Staates verband. Auch wenn literarische Nachrichten bei Lactanz (gest. nach 317; Brandstiftung einer Kirche in Nikomedia) und Optatus von Mileve (4. Jh. n. Chr.; Konfiszierungsprotokoll von Kirchenbesitz in Cirta) bereits für die vorkonstantinische Zeit eine etablierte kirchl. Kunst vermuten lassen, bedeutet die Einbindung der christl. Religion in das Verfassungsrecht des spätantiken Staates einen nachhaltigen Neubeginn. Repräsentative Bildprogramme der Staatskunst, für monumentale *Schauwände* und *Apsiden* entworfen, werden nun mit Hilfe staatl. Werkstätten für eine frühchristl. Repräsentationskunst dienstbar gemacht. Nicht der bibl., sondern der *endzeitliche Christus* als himmlischer Basileus nimmt in den frühchristl. Apsiden → Roms die allumfassende Huldigung der Kirche aus Juden und Heiden entgegen (*S. Costanza, S. Pudenziana, S. Sabina, S. Paolo f.l.m.*; → Christusbilder). Das *Theodosius-Missorium* in Madrid, eine Silberarbeit aus dem Jahr 388 n. Chr., bündelt die für die christl. Bildkunst nunmehr prägenden inhaltlichen und gestalterischen Prinzipien: Zentralkomposition, hieratische Frontalität und Bedeutungsgröße der exponierten Mittelfigur, Überhöhung durch den Architekturrahmen, zeremonielles Rollenspiel der meist seitlich angeschlossenen Handlung. Das Thema der Praesentatio, der Vorführung des örtlichen → Märtyrers oder *Kirchenpatrons* bei der höfischen Audienz Christi in den frühchristl. und frühma. Apsiden, schließt sich hier unmittelbar an. Das Bildthema der thronenden *Theotokos* (→ Maria, Marienverehrung) bietet dazu eine Variante. Parallel zu den repräsentativen Apsidenprogrammen entwickelt sich eine narrative, *zyklische I.* Der Typenvorrat der Spätantike, so wie er auf der *Silberschale von Kaiseraugst* aus der Mitte des 4. Jh.s ausgebreitet und ständig neu kombiniert wird, erfährt nun eine Umsetzung in phasengerechte Erzählfolgen. Der at.liche Mosaikzyklus von *S. Maria Maggiore* in Rom zeigt Merkmale eines Erstentwurfs, der mit den Erstillustrationen der zeitgleichen Buchmalerei (*Quedlinburger Itala, Vergilius Vaticanus*) parallel geht. Mit der Beruhigung der Komposition und der Reduktion auf monumentale Gebärdefiguren führt der in barocken Kopien überlieferte Zyklus von *S. Paolo f.l.m.* in die ma. Rezeption. Er ist Bestandteil der sog. *Cotton-Genesis*, der dominierenden at.lichen Bildfa-

milie des → MA, die für kirchl. Ausstattung aller Art gleichlautende Auszüge aus der Schöpfungs- und Patriarchengeschichte stellt. Die Anfänge nt.licher Zyklen, wie der des Triumphbogens von *S. Maria Maggiore* in Rom, der die Kindheitsgeschichte Christi durch apokryphe Textvorlagen ergänzt, oder der des Langhauses von *S. Apollinare Nuovo* in Ravenna mit Wunder- und Passionsszenen, sind schwerer zu fassen. Die typologische Gegenüberstellung von AT und NT, die für die Spätantike literarisch bezeugt ist (Prudentius, Paulinus von Nola, Ambrosius, Helpidius Rusticus), liefert ein Grundmuster des ma. Bildverständnisses. Repräsentative und narrative Bildthemen konstituierten ein umfassendes System, in dem sich Geschichte als → Heilsgeschichte manifestierte. Die Welt als → *Schöpfung* fand im *Weltgericht*, das in mehrzonigen Registern dramatisch inszeniert wurde (um 800 in Müstair bereits in einer vollständigen Fassung), ihre Vollendung. Die *Maestas Domini*, vom 9.–13. Jh. das Hauptthema der Apsiden, Codices und Reliquiare, eröffnete die Schau des endzeitlichen Herrn. Die Ausstattung der *apokalyptischen Himmelsstadt*, grundgelegt in der frühchristl. Bildkunst und in der heilstheol. Konzeption von Augustins (354–430) Gottesstaat (→ Augustins Theologie), bildete bis hin zur Zahlensymbolik (→ Zahl) und Edelsteinallegorese (→ Allegorie) ein Leitmotiv der ma. Kunst. Aus der „Etymologia“ des Isidor von Sevilla (um 570–636) bezog man das enzyklopädische Wissen (→ Enzyklopädie) über die Vielfalt von Welt und Natur. Der spätantike „Physiologus“ fand in der → *Tiersymbolik* ma. Bestiarien Aufnahme. Platons (427–347) „Timaios“ lehrte den Aufbau des Kosmos. Martianus Capella (4./5. Jh.) gab den *artes liberales*, den sieben sog. Freien Künsten, Gestalt, Prudentius' (348 – um 405) „Psychomachia“ dem Kampf der *Tugenden* und *Laster*. Die „Legenda aurea“ des Jakobus von Voragine (1228/30 – 1298) bot das ma. Hb. des *Heiligenlebens*, das durch eine Vielzahl von Übersetzungen eine breite Wirkungsgeschichte erfuhr. Eine → Ästhetik des „Schönen“ aus neuplatonischen Wurzeln (Suger von St. Denis, 1081–1151, Libellus de consecratione ecclesiae s. Dionysii; → Platonismus) sah in allen Arten der Künste ein umfassendes Netz transzendentaler Bezüge. Die Kunst des MA war nicht vordergründiger Schmuck, sondern → Emanation einer von Gott gesetzten Wirklichkeit. Dies gilt im besonderen auch für die Kunst des Ostens. In der Nachfolge der „Himmlichen Hierarchie“ des Dionysius Areopagita (um 500) bot das Bildprogramm des mittelbyz. Kreuzkuppelbaus ein Abbild der gestuften Seinsordnung. Die Heilsgeschichte im umlaufenden Festbildzyklus (*Dodekaorton*) der Kreuzarme wurde von der ruhenden Heilsordnung aus *Engelshierarchie* und *Pantokratorbild* im zentralen Kuppelrund überhöht. Das nach Landschaften und Zeiten variierende byz. Bildprogramm ist damit zugleich Verbildlichung der „himmlichen Liturgie“ – ihrer Texte (Apostel-

kommunion, Deesis), ihrer Vf. (Johannes Chrysostomus, Basilius der Große, Gregor von Nyssa, Gregor von Nazianz; → Kappadokier) und ihrer Hymnendichter (Romanos der Melode, Joseph der Hymnograph). Namentlich der bedeutende, stehend gesungene „Akathistos“-Hymnus (→ Akathist) preist die Theotokos in darstellungsrelevanter Metaphorik als Tür, Dornbusch, Bundeslade, Quelle, Himmelsleiter etc. und zeugt von der spirituellen Durchdringung der byz. Bilderwelt und ihrer Sondertypen.

Im Westen geht im 12. Jh. mit der Ablösung der Romanik durch die Gotik (→ Ma. Kultur) ein tiefgreifender Wandel der Frömmigkeitsideale einher. Boten → Krypta und Reliquiengrab (→ Reliquien) im Früh-MA Raum für eine das Konkrete aufsuchende Heilssorge, so erfaßte nun eine neuartige Christusfrömmigkeit die Kathedral-kunst, die in der Opfertypologie (→ Opfer) der → Messe ihren Ansatz hatte. Anstelle der realprolep-tischen → Theophanie der Apisidenprogramme erlebte nun die Schau der erhobenen konsekrierten Hostie eine unmittelbare Präsenz (→ Abendmahl 3., → Eucharistische Frömmigkeit). Bildthemen wie der *Gnadenstuhl*, der *Kelter-Christus*, der *Schmerzensmann* (*Imago pietatis*) und die *Gregor-Messe* haben hier ihren Sitz. Im Andachtsbild (→ Andacht), das weit über die dt. → Mystik (*Christus-Johannes-Gruppe*, *Vesperbild*) hinaus Bedeutung gewann, wurde das Bildwerk suggestiver Partner eines religiösen Dialoges. Mysterien- und Passionsspiele luden zum Nacherleben der Liturgie der Karwoche (*Palmesel-Christus*, *Heilig-Grab-Gruppen* mit Hostiendepot in der Seite Christi) ein. Auch die Krippenfrömmigkeit führt in ihren Anfängen zurück in die Zeit des Franziskus (1181/82–1226). Die gotische Kathedralskulptur personifizierte die Heilsgeschichte in fein gestuften genealogischen Figurenreihen, in denen die Marienfrömmigkeit (*Ecclesia-Sponsa*, *Sedes sapientiae*, *Marienkronung*, *Wurzel Jesse*; → Mariologie) einen zentralen Ort erhielt. Erwuchs aus der Naturbeobachtung von Skulptur und Malerei der Gotik die Öffnung zur Diesseitigkeit der → Natur, so trug nun auch das Gottesbild menschliche Züge – des Lächelns und der Güte (*Beau Dieu*) wie auch des schmerzverzerrten Leidens (*Passions-szenen*, *Kreuzigung*). Parallel dazu trat der Mensch in seiner Individualität (*Stifterbild*, *Grabmal*, *Porträt*) in die Bilderwelt ein. In der kühnen Angleichung des Selbstbildnisses von *A. Dürer* (1471–1528) aus dem Jahre 1500 an das Christus-bildnis der „*Vera Ikon*“ (*Veronika-Legende*), scheint unmittelbar die Epochenschwelle zur → Neuzeit auf.

3. Am Ende des MA zerbricht mit dem theozentrischen → Weltbild der Universalanspruch der christl. I. Eine profane I. tritt ihr gleichberechtigt zur Seite. → Renaissance und → Humanismus führen zu einer Rückgewinnung der Antike aus neu erschlossenen Textquellen. Bes. die Vertreter

des *aureum saeculum* (→ Goldenes Zeitalter), Vergil (70–19), Horaz (65–8) und Ovid (43 v. Chr. – 17 n. Chr.), werden für die Malerei verbindlich. Die I. der klassischen Mythologie ersteht damit in engster Abhängigkeit, ja notwendiger Dechiffrierung durch die literarische Vorlage. C. Ripas „*Icologia*“, das 1593 erstmals veröffentlichte und bis ins 18. Jh. rezipierte Hb. der Emblematik, reicht den unentbehrlichen Schlüssel zum Verständnis einer hochspezialisierten Symbolik nach. Die Aufwertung des Wortes gegenüber dem Bild in Humanismus und → Reformation führt im neuen Medium der *Holzschnitte* und *Buchdrucke* zu antithetischen Text- und Figurenbildern. Im frühreformatorischen „*Fuhrwagen*“ (1519) des A. Karlstadt (1480–1541) kehren Schriftblöcke anstelle gotischer Schriftbänder den Typus des Renaissance-Triumphwagens um zum agitatorischen Wortbild. Das „*Passional Christi und Antichristi*“ (1521) von *L. Cranach* (1472–1553) bedient sich der Antithetik in einer der bedeutendsten Bildkampfschriften der Reformation. Hatte eben noch *Raffael* (1483–1520) in den Stanzén des Vatikans (1508–1514) die Grundfesten des Renaissance-Papsttums (→ Papst) Bild werden lassen, so führt Cranach in 13 antithetischen Bild- und Textpaaren den Papst als → Antichrist vor Augen. Das ebenfalls von Cranach d. Ä. stammende Merk- und Lehrbild „*Gesetz und Gnade*“ wurde zum weitverbreitetsten Bildträger der reformatorischen Lehre (→ Gesetz, → Gnade). Die bedeutendste Neubelebung des bibl. Sujets im prot. Bereich führt bereits in das 17. Jh. zu *Rembrandt* (1606–1669). Es ist das goldene Zeitalter der holl. Malerei, in dem die Erfahrungs- und Alltagswelt der → Bürger zum Thema (*häusliches Leben*, *Feste*, *Winterlandschaften*, *Seestücke*) erhoben wird. Rembrandt gelingt es, im bürgerlichen Milieu den inneren Gehalt at.licher und nt.licher Szenen (*Jakobsseggen*, *Isaak und Rebekka*, *Christus in Emmaus*) in psych. dichten Figurengruppen vorzuführen, die in den tiefgründigen Wechsel von Licht und Schatten in der Nachfolge von *M. da Caravaggio* (1573–1610) getaucht sind. – Das *Historienbild* – sei es bibl., mythologische oder politische Historie – bleibt in der Wertung der Bildgattungen weiterhin führend. Daneben jedoch etablieren sich die neuen Gattungen der *Landschaft*, des *Genrebildes* und des *Stillebens*. Die neue Sicht der Natur, die sich in der Spätgotik etwa in der Schilderung der Stofflichkeit, im Kontinuum des Landschaftsausschnittes oder in beiläufig gruppierten Interieuraccessoires ankündigte, verselbständigt sich damit in eigenständigen Bildthemen. Der Realismus der holl. Landschaft (*J. I. van Ruisdael*, *J. van Goyen*, *W. van de Velde*) findet zunächst keine Nachfolge. Stattdessen bleibt bis in das 19. Jh. die ideale oder klassische Landschaft nach *N. Poussin* (1594–1665) und *C. Lorrain* (1600–1682) vorbildlich, die das mythologische oder bibl. Thema aufnimmt. – Die Kunst der Gegenreformation (→ Kath. Reform) und des Absolutismus bietet noch

einmal die ganze Fülle des allegorischen Apparates zu einer umfassenden Programmkunst auf. Die durch das → Tridentinum (1545–1563) neu belebte Sakramentenfrömmigkeit schafft in → *Altar*, → *Tabernakel* und *Retabel* einen beherrschenden Abschluß des Einheitsraumes (Wandpfeilerbasilika). Die Altarbilder des *P.P. Rubens* (1577–1640) gehören zu den großen Schöpfungen der kath. Reform. Süddt. Barockaltäre in Weltenburg oder Rohr ersetzen das Retabel durch eine Bühne des *theatrum sacrum*. In körpernaher → Illusion, wie von Schauspielern vorgetragen, ist in Rohr eines der Hauptthemen des → Barock, die Auffahrt Mariens in den Himmel, in eine raumgreifende Inszenierung umgesetzt. In der Deckenmalerei bündelt die Barockkunst ein letztes Mal die abendländ. Tradition der christl. I. in ihrer Verschmelzung der himmlischen und irdischen Sphäre. Die Gesetze der Klarheit und Distanz, Proportion und Perspektive, die aus Naturstudium und Geschichtsbewußtsein der Renaissance erwachsen, werden umgekehrt zu einer realillusionistischen Augentäuschung der Raumerweiterung und Raumauflösung in den bevölkerten Himmel. Das Deckenfresko des *Palazzo Barberini* in Rom von *Pietro da Cortona* (1596–1669) bleibt darin unübertroffen. In den Wolkenhimmeln der Barockkirchen entfalten sich die *Dreifaltigkeit* (→ Trinitätslehre), der Triumph der → *Sakramente*, die Ausbreitung des → *Glaubens* („propaganda fidei“), das → *Rosenkranzgebet* und v. a. die vielfältigen Begegnungen der *Ordensstifter* mit Christus und Maria als Hauptthemen. Die Apotheose der Heiligen bedient sich dabei der gleichen Bildmuster wie die des Herrschers in den Treppenhäusern und Bankettsälen der Residenzen. – Auf das barocke Pathos antworten Klassizismus (→ *Klassik*) und → *Romantik* als Gegenbewegung der Nüchternheit und der Innerlichkeit. Namentlich *B. Thorvaldsens* (1770–1844) Christusstatue der Frauenkirche in Kopenhagen („Lasset die Kindlein zu mir kommen“) erfährt in *Biedermeier* und → *Historismus* eine beachtliche Rezeption.

4. Bereits vor der Zeitwende um 1800 kündigt sich das Ende der christl. und mythologischen I. an. Die tradierten Bildformulierungen waren nicht länger als authentische Äußerungen einer durch → *Aufklärung*, → *Säkularisierung* und → *Revolution* in Frage gestellten Weltordnung möglich. Alle Versuche einer restaurativen wie prospektiven Erneuerung der christl. Kunst scheitern im Laufe des 19. Jh.s. Die kath. Erneuerungsbewegung der *Lukasbrüder*, der sog. *Nazarener*, bemüht sich vergeblich um die Wiederbelebung des bibl. *Historienbildes*. An dessen Stelle setzen die *Protestanten* *Ph. O. Runge* (1777–1810) und *C. D. Friedrich* (1774–1840) den Entwurf einer neuartigen *Landschaftsmalerei*, der jedoch in den Ansätzen steckenbleibt. Im lebensspendenden Licht des *Tageszeitenzyklus* von *Runge* oder in der zum Altarbild erhobenen, *wegelos-ewigen Bergwelt* *Friedrichs* eröff-

net diese die Schau einer nicht mehr konfessionell gebundenen Religiosität. Auch die Versuche der hieratisch-byz. und ägyptisierenden Formabstraktion der *Beuroner Kunstschule* waren zum Scheitern verurteilt. Neuartige Entwürfe einer religiösen Kunst, die sich gegen die vom → *Positivismus* getragene Malerei des → *Impressionismus* absetzen sollte, etwa im Tierbild von *F. Marc* (1880–1916) oder in der gegenstandlosen Malerei von *W. Kandinsky* (1866–1944), waren der Versuch, das weltanschauliche Verstehen vom Darstellungsmodus des Figurenbildes zu lösen. Am Vorabend des I. Weltkrieges und angesichts der Revolution der Naturwiss. (Entdeckungen der Chemie, Darwinismus, Atomphysik) war es nicht länger möglich, Natur als Schöpfung im ma. zirkelschlagenden *Weltenbaumeister* oder im titanischen Schöpfergott eines *Michelangelo* (1475–1564) zu personifizieren. Die Motive des *Sämanns* und *Gärtners* (van Gogh, Nolde) können zumindest als Versuch gewertet werden, Teilaussagen wie die Fürsorge für die Schöpfung in eine Bildanalogie zu übertragen. Die große Entwicklung in der *Landschaftsmalerei*, vom gotischen *Weltenbild* über die komponierte heroische Landschaft zur flüchtigen empirischen Wahrnehmung des *Impressionismus*, vom Atelierbild zur *Freilichtmalerei*, hatte längst den Weg einer „an sich selbst zurück-erstatteten“ Natur beschritten. Das Anliegen einer neuen „Geistigkeit in der Kunst“ konnte nur durch die grundsätzliche Befreiung der Kunst aus ihrer Abbildfunktion, der Überwindung der Gegenstandswelt und der Freisetzung des Eigenlebens von Farbe und Form gelingen. An die Stelle einer verbindlichen I. wie auch eines einheitlichen Zeitstils rückt damit die radikale Subjektivität der Künstler. Der Mensch in seinem individuellen Bewußtsein, seiner seelischen Befindlichkeit und seiner existentiellen Ausgesetztheit kann als die eigentliche Konstante der modernen Kunst bezeichnet werden. Die herkömmliche I. aber zieht nurmehr in den Weisen der *Anspielung*, der *Verfremdung* oder des bewußten *Verzichts* eine letzte, indirekte Spur durch die Malerei der Moderne. In den Bildern von *E. Nolde* (1867–1956), *G. Ronault* (1871–1958) und *A. Jawlensky* (1864–1941) werden Traditionen des *Passionsbildes* und der *Ikone* durch tiefgründiges Farblicht in mystische *Meditationsbilder* umgewandelt. Bei den *Expressionisten* *K. Schmidt-Rottluff* (1884–1976), *Ch. Rohlf* (1849–1938) und *E. Barlach* (1870–1938) gelingt durch eine ekstatische Formensprache eine Neubelebung der religiösen *Graphik* und *Plastik* (→ *Expressionismus*). *M. Beckmann* (1884–1950), *M. Ernst* (1891–1976) und *F. Bacon* greifen Versatzstücke des bibl. *Themas* zur bissigen *Zeit- und Religionskritik* auf. *P. Rothko* (1903–1970) und *B. Newman* (1905–1970) sehen in *anikonischen Farbflächenkompositionen* die adäquate Ausdrucksmöglichkeit religiöser *Weltentwürfe*. Am Ausgang der Moderne können aus der Vielfalt religiöser Kunst nurmehr Tendenzen angedeutet werden. Die

überkommene I. hatte ihren Sinn, Ordnungsgefüge im weltanschaulichen Verstehen zu sein, aufgegeben.

Für eine Übersicht verschiedener christl. Bildthemen vgl. → Symbole, christl.

→ Kreuz, → Kreuzweg, → Monogramm Christi, → Schlange, → Taube

*Lit.: Allg.:* DACL (1903/53) – Thieme, U./Becker, F.: Allg. Lexikon d. bildenden Künstler, Leipzig 1907/50 – RDK (1933 ff) – RAC (1950 ff) – RBK (1966 ff) – PKG (1967/80) – LCI (1968/76) – Sachs, H./Badstübner, E./Neumann, H.: Christl. I. in Stichworten, München 1975. – *Zu 1.:* Pächt, O.: Methodisches zur kunsthist. Praxis, München 1977 – Panofsky, E.: Sinn u. Deutung in d. bildenden Kunst, Köln 1978 – Kaemmerling, E. (Hg.): I. u. Ikonologie, Köln 1979 (wichtige Aufsatzsammlung) – Panofsky, E.: Studien zur Ikonologie, Humanistische Themen in d. Kunst d. Renaissance, Köln 1980 – Bialostocki, J.: Stil u. I., Köln 1981 – Batschmann, O.: Einf. in d. kunstgeschichtl. Hermeneutik, Darmstadt 1984. – *Zu 2.:* Volbach, W.F.: Frühchristl. Kunst, München 1958 – Rice, D.T.: Kunst aus Byzanz, München 1959 – Schiller, G.: I. d. christl. Kunst, Gütersloh 1966/1976 – Demus, O.: Romanische Wandmalerei, München 1968 – Sauerländer, W.: Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970 – Ohly, F.: Schriften zur ma. Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977 – Appuhn, H.: Einf. in d. I. d. ma. Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979 – Belting, H.: Das Bild u. sein Publikum im MA. Form u. Funktion früher Bildtafeln d. Passion, Berlin 1981 – Weitzmann, K. u. a.: Die Ikonen, Freiburg 1982 – Deichmann, F.W.: Einf. in d. christl. Archäologie, Darmstadt 1983 – Kitzinger, E.: Byz. Kunst im Werden, Köln 1984 – Pächt, O.: Buchmalerei d. MA, München 1984 – de Chapeaurouge, D.: Einf. in d. Geschichte d. christl. Symbole, Darmstadt 1984 (1987?) – Reinle, A.: Die Ausstattung dt. Kirchen im MA., Darmstadt 1988. – *Zu 3.:* Tintelnott, H.: Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951 – Mrazek, W.: Ikonologie d. barocken Deckenmalerei, Österreich. Akademie d. Wiss., Philos.-hist. Klasse 228,3, Wien 1953 – Pigler, A.: Barockthemen. Eine Auswahl v. Verzeichnissen zur I. d. 17. u. 18. Jh.s, Budapest/Berlin 1956 – Stillen in Europa. Ausstellungskatalog, Münster/Baden-Baden 1980 – Maisack, E.: Arkadien, Genese u. Typologie einer idyllischen Wunschwelt, Frankfurt/M. 1981 – Hofmann, W. (Hg.): Luther u. d. Folgen f. d. Kunst, München 1983 – Steingräber, E.: Zweitausend Jahre europ. Landschaftsmalerei, München 1985 – Von Franz Hals bis Vermeer, Meisterwerke holl. Genremalerei, Ausstellungskatalog, Berlin 1984 – Bushart, B./Rupprecht, B. (Hgg.): Cosmas Damian Asam, Leben u. Werk, München 1986. – *Zu 4.:* Lankheit, K.: Die Frühromantik u. d. Grundlagen d. gegenstandslosen Malerei, NHJ (1951) 55–90 – Hofmann, W.: Das irdische Paradies, München 1960 – v. Einem, H.: Dt. Malerei d. Klassizismus u. d. Romantik 1760–1840, München 1978 – Schmied, W. (Hg.): Zeichen d. Glaubens – Geist d. Avantgarde, Stuttgart 1980 – Langner, J.: Symbole auf d. Altäre d. kommenden geistigen Religion. Zur Sakralisierung d. Tierbildes bei Franz Marc, Jb. d. Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 18 (1981) 79–98 – Rosenblum, R.: Die moderne Malerei u. d. Tradition d. Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981 – Rombold, G./Schwebel, H.: Christus in d. Kunst d. 20. Jh.s, Freiburg 1983.

Rainer Warland

**Ikonoklasten** → Bilder, Bilderverehrung

**Ikonologie** → Ikonographie

**Ikonostase** → Bilderwand

**Illusion** (lat. *illusio*, Täuschung; vgl. *illudo*, mit etwas spielen). Der im allg. Sprachgebrauch als Synonym für „Selbsttäuschung“, „falsche Vorstel-

lung“, „Trugwahrnehmung“ und „Einbildung“ benutzte *Begriff* wird in einem spezifischeren Sinn im Rahmen der → *Ästhetik* bzw. *Metaphysikkritik* (→ *Metaphysik*) und → *Religionskritik* verwendet.

1. *Ästhetische I.* Unter ästhetischer I. ist ein Wahrnehmungszustand zu verstehen, der durch ein Kunstwerk (bildende, literarische, rhetorische Kunst) erreicht wird, d.h. in dem der Betrachtende, Lesende, Hörende sich willig einer vom Kunstwerk gewirkten Gegenstandsbeziehung hingibt. Wichtige Diskussionen werden im 18. Jh. geführt (*Dubos, Mendelssohn* u. a.), in denen z. B. die durch die I. bewirkte Lust, der moralpäd. Wert der I. oder auch der Grad der durch die I. bewirkten Täuschung erörtert werden.

2. *Metaphysik- und Religionskritik.* Im → Empirismus *D. Humes* (1711–1776) und im Kritizismus (→ Kritik) *Kants* (1724–1804) werden dogm.-metaphysische Auffassungen als illusionär bezeichnet. Kant (→ Kantianismus) zeigt den „transzendentalen Schein“ auf, d.h. daß im menschlichen Erkenntnisvermögen Grundregeln des Gebrauchs der → Vernunft liegen, welche das Ansehen objektiver Grundsätze haben (→ Erkenntnis). Dadurch geschieht es, daß die subjektive Notwendigkeit einer gewissen Verknüpfung der Begriffe für eine objektive Notwendigkeit der Bestimmung der „Dinge an sich selbst“ gehalten wird – ein nicht zu vermeidender, aber durchschaubarer Vorgang. Einen ausgesprochen religionskritischen Aspekt erhält der I.sbegriff bei *L. Feuerbach* (1804–1872). Er möchte das von der → Theologie behauptete Gegenüber von Gott und Mensch als I. aufdecken, als Entzweiung des Menschen mit sich selbst. In eigener charakteristischer Umprägung (Religion als illusorische Tröstung über die trostlose Klassenwirklichkeit) benutzt *K. Marx* (1818–1883) die Feuerbachsche Kritik (→ Marxismus). *F. Nietzsche* (1844–1900) kann jegliches Streben nach Wahrheit, nach festen Begriffen als I. bezeichnen; die Zerschlagung dieser I.en führt aber nicht weiter, sondern in die „Oede“. Im 20. Jh. ist es dann v. a. der religionskritische I.sbegriff der → Psychoanalyse *S. Freuds* (1856–1939) – Religion als uralte Wunschvorstellung, die Stärke der → Religion ist die Stärke der Wunschvorstellung –, der eine weite, auch popularisierte Verbreitung fand. In der Tradition des → Positivismus stehend, versucht *E. Topitsch* alle metaphysischen, theol., ideologischen (→ Ideologie) Denkformen, überhaupt jedes Suchen nach übergreifenden, ganzheitlichen Sinnvorstellungen (→ Sinn), als I.en zu entlarven. Unter *Illusionismus* versteht man Auffassungen, die z. B. die raumzeitliche Außenwelt als bloßen Schein begreifen.

→ Phantasie, → Solipsismus, → Subjektivismus und Objektivismus

*Lit.:* Kant, I.: Kritik d. reinen Vernunft, Riga 1781 (= GS, Akademieausgabe Bd. 4, Berlin 1911) – Feuerbach, L.: Das Wesen d. Christentums, Leipzig 1841 (= SW Bd. 6, Stuttgart-Bad Canstatt 1960<sup>2</sup> ff) – Freud, S.: Die Zukunft einer I.,