



## **Ikonomie von Ostern:**

### **„Höllenfahrt“ oder „Auferstehung“?**

Ivanova, Svetlana

Was genau kann als Oster-Ikone angesehen werden? Welche Kriterien sollte die kirchliche Darstellung dieses zentralen Ereignisses der christlichen Geschichte erfüllen? Der Entwicklung des ikonographischen Bildes der Auferstehung Christi und der Besinnung darauf ist dieser Artikel gewidmet.

Es ist berechtigt, alte Kunstwerke als Gegenstände, die entschlüsselt werden müssen, zu betrachten und zu behandeln (...). Die Schwierigkeit derartigen Entschlüsselung ergibt sich aus der Tatsache, dass uns normalerweise weder die Ausdrucksmittel noch die Inhalte der alten Darstellungen ausreichend bekannt sind.

*Boris Uspenskij. Über die Semiotik der Ikone*

*Die Auferstehung ist das zentrale Ereignis der evangelikalen Verkündung und das Hauptfest der Orthodoxen Kirche. Nichtsdestotrotz: wenn es in den modernen Indizes der ikonographischen Motive den Eintrag „Auferstehung“ gibt, dann mit dem Verweis „Höllenfahrt“. Letzteres ist die heute übliche Bezeichnung der kanonischen Oster-Ikone „Ανάστασις“ („Anastasis“, „Auferstehung Christi“)[1]. Diese Ikone stellt Christus im Schein der Herrlichkeit dar. Beidseitig neben ihm stehen Adam und Eva und die alttestamentarischen Gerechten. Christus zertritt die zerbrochenen Hadespforten, unter denen der gefesselte und niedergeworfene Teufel manchmal dargestellt ist. Unten, im dunklen Chaos des Abgrundes, liegen Schüssel, Schlösser und „ewigliche Riegel“ herum; hinter Christus befinden sich Ikonehügel. Diese Darstellungsart entstand in Byzanz und wurde mitsamt dem Christentum ins Alte Russland übernommen. So befindet sich in der Kiewer Sophienkathedrale eines der ältesten Anastasis-Fresken (11. Jh.). Dieses Bild fungiert auch in Serbien, Mazedonien, Bulgarien, Armenien, Georgien und den Gemeinden der Koptischen Kirche als Ikone der Auferstehung.*

Als das älteste „Anastasis“-Denkmal, das bis in unsere Tage erhalten ist[2], gilt das Hochrelief einer der Kolumnen des Ziboriums des Markusdoms in Venedig (6 Jh.).[3] Das älteste erhaltene Fresko mit diesem Motiv wird auf das 7. Jh. datiert.[4]



Es gibt auch eine „Anastasis“ auf einer Situla[5] der Ottonenzeit (um das Jahr 980). Auch die Mosaiken der Klöster von Hosios Lukas und Nea-Moni (Anfang des 11. Jh.), des Klosters Daphni (Mitte des 12.Jh.), die byzantinischen Mosaiken des Markusdoms (Anfang des 12. Jh.) und des Doms Santa Maria Assunta in Torcello (12. Jh.), die Fresken des [Gotteshauses zu Ehren des Hl. Georges in Kurbinovo](#) (12 Jh.) und des Mirosh-Klosters (12. Jh.), die zahlreichen Miniaturen der byzantinischen Evangelien und die Denkmale im Alten Russland und anderen orthodoxen Ländern zeigen, dass das Hauptschema der Komposition im Laufe der Jahrhunderte unverändert blieb[6].

Eine große Menge kunstwissenschaftlicher und theologischer Werke sowohl in Russland als auch in Europa und Amerika[7] sind dieser Ikone gewidmet, und einige Schlüsselfragen sind noch nicht endgültig beantwortet. Unter anderem besteht in der Forschung keine Einigkeit darüber, was genau dargestellt ist und inwiefern die Ikone als Osterdarstellung angesehen werden kann.

[Léonid Ouspensky](#), moderner Theologe und Ikonenmaler und Autor des Werkes „Theologie der Orthodoxen Kirche“ («Богословие православной церкви»), glaubt, dass die „Anastasis“ nichts mit Ostern zu tun habe. Er behauptet, dass sie nicht am Sonntag auf das Analogion im Zentrum des Gotteshauses ausgestellt[8] werden sollte, sondern am Karsamstag, da das auf ihr Dargestellte „den Augenblick wiedergibt, der der Auferstehung Christi vorausgeht - also die Höllenfahrt“[9].

Eine andere Meinung wurde unter anderem durch den modernen Kunstwissenschaftler I. A. Pripatschkin geäußert. Er ist der Meinung, dass der Name „Höllenfahrt“ zufällig sei, nämlich in der Epoche nach Peter dem Großen entstanden, um dieses Bild von der Darstellung der Auferstehung, die im Westen althergebracht war (Christus, der aus dem Grab steigt), zu unterscheiden. Außerdem stelle sie gar keine Beziehung zum Sinn des Bildes her: „bei aller Bedingtheit der Wiedergabe der Zeit, des Raums und der Ereignisse, die die kanonische Ikonenmalerei prägte, bleibt immer noch die Unsicherheit bestehen, ob der Zustand Christi und der Gerechten auf der alten Ikone der ‚Auferstehung‘ zugleich sowohl den Verbleib in der Hölle als auch die Mit-Auferstehung mit Christus meinen kann“.[10] Die Auferstehung ist das zentrale Ereignis der evangelikalen Verkündigung und das Hauptfest der Orthodoxen Kirche. Nichtsdestotrotz: wenn es in den modernen Indizes der ikonographischen Motive den Eintrag „Auferstehung“ gibt, dann mit dem Verweis „Höllenfahrt“. Letzteres ist die heute übliche Bezeichnung der kanonischen Oster-Ikone „Ανάστασις“ („Anastasis“, „Auferstehung Christi“)[11]. Diese Ikone stellt Christus im Schein der Herrlichkeit dar. Beidseitig neben ihm stehen Adam und Eva und die alttestamentarischen Gerechten. Christus zertritt die zerbrochenen Hadespforten, unter denen der gefesselte und niedergeworfene Teufel manchmal dargestellt ist. Unten, im dunklen Chaos des Abgrundes, liegen Schlüssel, Schlösser und „ewigliche Riegel“ herum; hinter Christus befinden sich [Ikonenhügel](#). Diese Darstellungsart entstand in Byzanz und wurde mitsamt dem Christentum ins Alte Russland übernommen. So befindet sich in der Kiewer Sophienkathedrale eines der ältesten Anastasis-Fresken (11. Jh.). Dieses Bild fungiert auch in Serbien, Mazedonien, Bulgarien, Armenien, Georgien und den Gemeinden der Koptischen Kirche als Ikone der Auferstehung.

Als das älteste „Anastasis“-Denkmal, das bis in unsere Tage erhalten ist[2], gilt das Hochrelief einer der Kolumnen des Ziboriums des Markusdoms in Venedig (6 Jh.).[3] Das älteste erhaltene Fresko mit diesem Motiv wird auf das 7. Jh. datiert.[4]

Es gibt auch eine „Anastasis“ auf einer Situla[5] der Ottonenzeit (um das Jahr 980). Auch die Mosaiken der Klöster von Hosios Lukas und Nea-Moni (Anfang des 11. Jh.), des Klosters Daphni (Mitte des 12.Jh.), die byzantinischen Mosaiken des Markusdoms (Anfang des 12. Jh.) und des Doms Santa Maria Assunta in Torcello (12. Jh.), die Fresken des [Gotteshauses zu Ehren des Hl.](#)

[Georges in Kurbinovo](#) (12. Jh.) und des Mirosch-Klosters (12. Jh.), die zahlreichen Miniaturen der byzantinischen Evangelien und die Denkmale im Alten Russland und anderen orthodoxen Ländern zeigen, dass das Hauptschema der Komposition im Laufe der Jahrhunderte unverändert blieb[6].

Eine große Menge kunstwissenschaftlicher und theologischer Werke sowohl in Russland als auch in Europa und Amerika[7] sind dieser Ikone gewidmet, und einige Schlüsselfragen sind noch nicht endgültig beantwortet. Unter anderem besteht in der Forschung keine Einigkeit darüber, was genau dargestellt ist und inwiefern die Ikone als Osterdarstellung angesehen werden kann.

[Léonid Ouspensky](#), moderner Theologe und Ikonenmaler und Autor des Werkes „Theologie der Orthodoxen Kirche“ («Богословие православной церкви»), glaubt, dass die „Anastasis“ nichts mit Ostern zu tun habe. Er behauptet, dass sie nicht am Sonntag auf das Analogion im Zentrum des Gotteshauses ausgestellt[8] werden sollte, sondern am Karsamstag, da das auf ihr Dargestellte „den Augenblick wiedergibt, der der Auferstehung Christi vorausgeht - also die Höllenfahrt“[9].

Eine andere Meinung wurde unter anderem durch den modernen Kunstwissenschaftler I. A. Pripatschkin geäußert. Er ist der Meinung, dass der Name „Höllenfahrt“ zufällig sei, nämlich in der Epoche nach Peter dem Großen entstanden, um dieses Bild von der Darstellung der Auferstehung, die im Westen althergebracht war (Christus, der aus dem Grab steigt), zu unterscheiden. Außerdem stelle sie gar keine Beziehung zum Sinn des Bildes her: „bei aller Bedingtheit der Wiedergabe der Zeit, des Raums und der Ereignisse, die die kanonische Ikonenmalerei prägte, bleibt immer noch die Unsicherheit bestehen, ob der Zustand Christi und der Gerechten auf der alten Ikone der ‚Auferstehung‘ zugleich sowohl den Verbleib in der Hölle als auch die Mit-Auferstehung mit Christus meinen kann“.[10]

Metropolit Ilarion (Alfejew), der in seinem Buch „Christus – Sieger über die Hölle“ («Христос — Победитель ада») die soteriologische Bedeutung des Abstiegs Christi in die Hölle betrachtet, übernimmt den heute traditionell gewordenen Namen der Ikone, also „Anastasis“ – „Höllenfahrt“; doch erwähnt er indirekt auch die Diskrepanz zwischen Namen und Inhalt des Bildes: „dargestellt ist der ‚Abstieg in die Hölle‘, bzw., genauer gesagt, der Ausstieg Christi aus der Hölle“.[11] Es kann nicht außer Acht gelassen werden, dass der Sinn der verwendeten Verbalsubstantive entgegengesetzt ist; sie sind keinesfalls Synonyme, sie präzisieren einander nicht, sondern bedeuten gegenläufige Bewegung.

Wenden wir uns der Geschichte des Problems zu, kommen wir zu dem Schluss, dass sie nicht in unserer Zeit und auch nicht im 19. Jahrhundert, sondern sehr viel früher entstanden ist. So bezeichnete [Nikodemos der Hagiorit](#), ein Athos-Starez, der um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert lebte (gestorben 1809), in dem von ihm zusammengefassten Pedalion-Buch, die Darstellung des aus dem Grab auferstehenden Christus als wahre Oster-Ikone.[12] Die orthodoxe Theologie lehnte aber vom Anfang an dieses Bild ab, aufgrund einer ganzen Reihe von Details, die dem direkten und dem kontextuell-historischen Sinn der evangelischen Texte widersprachen. So können die Wächter dargestellt sein, die entweder schlafen – dann ist es eine Visualisierung ihrer Pflichtvergessenheit (Schlafen während der Wache wurde mit Hinrichtung bestraft) – oder die Auferstehung beobachten – dann wären sie, im Gegensatz zum Evangelium, die ersten Menschen, denen der auferstandene Christus erschienen wäre, noch vor Maria Magdalena und den Aposteln. Die Darstellung des vom Grab weggewälzten Steines (oder des Sargbretts) entspricht ebenfalls nicht der evangelischen Erzählung, laut der Christus aus dem *verschlossenen* Grab auferstanden ist, wobei er durch die versiegelten Türen hindurchging. Im Kontext der christologischen Diskussionen der ersten Jahrhunderte des Christentums[13] und der Bestimmung der neuen Eigenschaften des auferstandenen Fleisches Christi sind diese Details ausgesprochen wichtig. Im westlichen Christentum erfuhr das Bild des aus dem Grab auferstehenden Christus seit dem 14. Jahrhundert weite Verbreitung[14]. Seit dem 17. Jahrhundert tauchte dieses Bild auch in Russland auf; manchmal als Bestandteil von zusammengesetzten Kompositionen, bei denen sich im unteren Bildteil die „Anastasis“ und im oberen der „Ausstieg aus dem Sarg“ befindet.[15]

Metropolit Ilarion (Alfejew), der in seinem Buch „Christus – Sieger über die Hölle“ («Христос — Победитель ада») die soteriologische Bedeutung des Abstiegs Christi in die Hölle betrachtet, übernimmt den heute traditionell gewordenen Namen der Ikone, also „Anastasis“ – „Höllenfahrt“; doch erwähnt er indirekt auch die Diskrepanz zwischen Namen und Inhalt des Bildes: „dargestellt ist der ‚Abstieg in die Hölle‘, bzw., genauer gesagt, der Ausstieg Christi aus der Hölle“.[11] Es kann nicht außer Acht gelassen werden, dass der Sinn der verwendeten Verbalsubstantive entgegengesetzt ist; sie sind keinesfalls Synonyme, sie präzisieren einander nicht, sondern bedeuten gegenläufige Bewegung. Die Auferstehung ist das zentrale Ereignis der evangelikalen Verkündigung und das Hauptfest der Orthodoxen Kirche. Nichtsdestotrotz: wenn es in den modernen Indizes der ikonographischen Motive den Eintrag „Auferstehung“ gibt, dann mit dem Verweis „Höllenfahrt“. Letzteres ist die heute übliche Bezeichnung der kanonischen Oster-Ikone „Ανάστασις“ („Anastasis“, „Auferstehung Christi“)[1]. Diese Ikone stellt Christus im Schein der Herrlichkeit dar. Beidseitig neben ihm stehen Adam und Eva und die alttestamentarischen Gerechten. Christus zertritt die zerbrochenen Hadespforten, unter denen der gefesselte und niedergeworfene Teufel manchmal dargestellt ist. Unten, im dunklen Chaos des Abgrundes, liegen Schüssel, Schlösser und „ewigliche Riegel“ herum; hinter Christus befinden sich [Ikonenhügel](#). Diese Darstellungsart entstand in Byzanz und wurde mitsamt dem Christentum ins Alte Russland übernommen. So befindet sich in der Kiewer Sophienkathedrale eines der ältesten Anastasis-Fresken (11. Jh.). Dieses Bild fungiert auch in Serbien, Mazedonien, Bulgarien, Armenien, Georgien und den Gemeinden der Koptischen Kirche als Ikone der Auferstehung.

Als das älteste „Anastasis“-Denkmal, das bis in unsere Tage erhalten ist[2], gilt das Hochrelief einer der Kolumnen des Ziboriums des Markusdoms in Venedig (6 Jh.).[3] Das älteste erhaltene Fresko mit diesem Motiv wird auf das 7. Jh. datiert.[4]

Es gibt auch eine „Anastasis“ auf einer Situla[5] der Ottonenzeit (um das Jahr 980). Auch die Mosaiken der Klöster von Hosios Lukas und Nea-Moni (Anfang des 11. Jh.), des Klosters Daphni (Mitte des 12. Jh.), die byzantinischen Mosaiken des Markusdoms (Anfang des 12. Jh.) und des Doms Santa Maria Assunta in Torcello (12. Jh.), die Fresken des [Gotteshauses zu Ehren des Hl. Georges in Kurbinovo](#) (12. Jh.) und des Mirosch-Klosters (12. Jh.), die zahlreichen Miniaturen der byzantinischen Evangelien und die Denkmale im Alten Russland und anderen orthodoxen Ländern zeigen, dass das Hauptschema der Komposition im Laufe der Jahrhunderte unverändert blieb[6].

Eine große Menge kunstwissenschaftlicher und theologischer Werke sowohl in Russland als auch in Europa und Amerika[7] sind dieser Ikone gewidmet, und einige Schlüsselfragen sind noch nicht endgültig beantwortet. Unter anderem besteht in der Forschung keine Einigkeit darüber, was genau dargestellt ist und inwiefern die Ikone als Osterdarstellung angesehen werden kann.

[Léonid Ouspensky](#), moderner Theologe und Ikonenmaler und Autor des Werkes „Theologie der Orthodoxen Kirche“ («Богословие православной церкви»), glaubt, dass die „Anastasis“ nichts mit Ostern zu tun habe. Er behauptet, dass sie nicht am Sonntag auf das Analogion im Zentrum des Gotteshauses ausgestellt[8] werden sollte, sondern am Karsamstag, da das auf ihr Dargestellte „den Augenblick wiedergibt, der der Auferstehung Christi vorausgeht – also die Höllenfahrt“[9].



Eine andere Meinung wurde unter anderem durch den modernen Kunstwissenschaftler I. A. Pripatschkin geäußert. Er ist der Meinung, dass der Name „Höllenfahrt“ zufällig sei, nämlich in der Epoche nach Peter dem Großen entstanden, um dieses Bild von der Darstellung der Auferstehung, die im Westen althergebracht war (Christus, der aus dem Grab steigt), zu unterscheiden. Außerdem stelle sie gar keine Beziehung zum Sinn des Bildes her: „bei aller Bedingtheit der Wiedergabe der Zeit, des Raums und der Ereignisse, die die kanonische Ikonenmalerei prägte, bleibt immer noch die Unsicherheit bestehen, ob der Zustand Christi und der Gerechten auf der alten Ikone der ‚Auferstehung‘ zugleich sowohl den Verbleib in der Hölle als auch die Mit-Auferstehung mit

Christus meinen kann“.[10]

Metropolit Ilarion (Alfejew), der in seinem Buch „Christus –Sieger über die Hölle“ («Христос — Победитель ада») die soteriologische Bedeutung des Abstiegs Christi in die Hölle betrachtet, übernimmt den heute traditionell gewordenen Namen der Ikone, also „Anastasis“ – „Höllenfahrt“; doch erwähnt er indirekt auch die Diskrepanz zwischen Namen und Inhalt des Bildes: „dargestellt ist der ‚Abstieg in die Hölle‘, bzw., genauer gesagt, der Ausstieg Christi aus der Hölle“.[11] Es kann nicht außer Acht gelassen werden, dass der Sinn der verwendeten Verbalsubstantive entgegengesetzt ist; sie sind keinesfalls Synonyme, sie präzisieren einander nicht, sondern bedeuten gegenläufige Bewegung.

Wenden wir uns der Geschichte des Problems zu, kommen wir zu dem Schluss, dass sie nicht in unserer Zeit und auch nicht im 19. Jahrhundert, sondern sehr viel früher entstanden ist. So bezeichnete [Nikodemos der Hagiorit](#), ein Athos-[Starez](#), der um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert lebte (gestorben 1809), in dem von ihm zusammengefassten Pedalion-Buch, die Darstellung des aus dem Grab auferstehenden Christus als wahre Oster-Ikone.[12] Die orthodoxe Theologie lehnte aber vom Anfang an dieses Bild ab, aufgrund einer ganzen Reihe von Details, die dem direkten und dem kontextuell-historischen Sinn der evangelischen Texte widersprachen. So können die Wächter dargestellt sein, die entweder schlafen – dann ist es eine Visualisierung ihrer Pflichtvergessenheit (Schlafen während der Wache wurde mit Hinrichtung bestraft) – oder die Auferstehung beobachten – dann wären sie, im Gegensatz zum Evangelium, die ersten Menschen, denen der auferstandene Christus erschienen wäre, noch vor Maria Magdalena und den Aposteln. Die Darstellung des vom Grab weggewälzten Steines (oder des Sargbretts) entspricht ebenfalls nicht der evangelischen Erzählung, laut der Christus aus dem *verschlossenen* Grab auferstanden ist, wobei er durch die versiegelten Türen hindurchging. Im Kontext der christologischen Diskussionen der ersten Jahrhunderte des Christentums[13] und der Bestimmung der neuen Eigenschaften des auferstandenen Fleisches Christi sind diese Details ausgesprochen wichtig. Im westlichen Christentum erfuhr das Bild des aus dem Grab auferstehenden Christus seit dem 14. Jahrhundert weite Verbreitung[14]. Seit dem 17. Jahrhundert tauchte dieses Bild auch in Russland auf; manchmal als Bestandteil von zusammengesetzten Kompositionen, bei denen sich im unteren Bildteil die „Anastasis“ und im oberen der „Ausstieg aus dem Sarg“ befindet.[15]

Wenden wir uns der Geschichte des Problems zu, kommen wir zu dem Schluss, dass sie nicht in unserer Zeit und auch nicht im 19. Jahrhundert, sondern sehr viel früher entstanden ist. So bezeichnete [Nikodemos der Hagiorit](#), ein Athos-[Starez](#), der um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert lebte (gestorben 1809), in dem von ihm zusammengefassten Pedalion-Buch, die Darstellung des aus dem Grab auferstehenden Christus als wahre Oster-Ikone.[12] Die orthodoxe Theologie lehnte aber vom Anfang an dieses Bild ab, aufgrund einer ganzen Reihe von Details, die dem direkten und dem kontextuell-historischen Sinn der evangelischen Texte widersprachen. So können die Wächter dargestellt sein, die entweder schlafen – dann ist es eine Visualisierung ihrer Pflichtvergessenheit (Schlafen während der Wache wurde mit Hinrichtung bestraft) – oder die Auferstehung beobachten – dann wären sie, im Gegensatz zum Evangelium, die ersten Menschen, denen der auferstandene Christus erschienen wäre, noch vor Maria Magdalena und den Aposteln. Die Darstellung des vom Grab weggewälzten Steines (oder des Sargbretts) entspricht ebenfalls nicht der evangelischen Erzählung, laut der Christus aus dem *verschlossenen* Grab auferstanden ist, wobei er durch die versiegelten Türen hindurchging. Im Kontext der christologischen Diskussionen der ersten Jahrhunderte des Christentums[13] und der Bestimmung der neuen Eigenschaften des auferstandenen Fleisches Christi sind diese Details ausgesprochen wichtig. Im westlichen Christentum erfuhr das Bild des aus dem Grab auferstehenden Christus seit dem 14. Jahrhundert weite Verbreitung[14]. Seit dem 17. Jahrhundert tauchte dieses Bild auch in Russland auf; manchmal als Bestandteil von zusammengesetzten Kompositionen, bei denen sich im unteren Bildteil die „Anastasis“ und im oberen der „Ausstieg aus dem Sarg“ befindet.[15]

## Der Kanon der „Anastasis“-Ikone

Je nach der Position Christi relativ zu Adam sind vier Hauptvarianten der Komposition dieses Bildes zu unterscheiden. Sie wurden zuerst von J. Millet[16], dann von K. Weitzmann [17] und S. Nersessian[18] beschrieben worden. Eine Übersicht und Analyse dieses Klassifikationschema stammt von Anna Kartsonis.[19]

In der ersten Kompositionsvariante ist die Figur Christi den Ahnen[20] zugewandt, in der zweiten dagegen von ihnen abgewandt[21]. In beiden Fällen vermuten die Forscher den Einfluss römischer Triumphdarstellungen[22].

In der dritten und vierten Kompositionsvariante, die erst später auftauchten, befinden sich die Figuren von Adam und Eva beiderseits von Christus, welcher frontal dargestellt ist. Er streckt seine Hände zu den Ahnen aus. In der dritten Kompositionsvariante[23] ist das Hauptthema die Erscheinung der Herrlichkeit Christi vor der Menschheit, die durch Adam und Eva vertreten wird. Die Dominante der vierten Variante ist der Moment der *Vergöttlichung*, die Einbeziehung des Menschen in die Herrlichkeit Gottes. Hier kann der Einfluss der Verklärung Christi vermutet werden. Doch sind auf dieser Ikone die Apostel vor dem Tabor-Licht auf ihre Gesichter niedergefallen, während auf der „Anastasis“-Ikone Christus Adam und Eva zu sich zieht, in die *Mandorla* hinein, was die Möglichkeit der Verklärung für den Menschen visuell aufzeigt [24]. Die frontale Lösung schließt dieses Bild in die Deisis-Reihe ein, die im Kontext des Gotteshauses so wichtig ist[25].

Außer Adam und Eva sind auf den „Anastasis“-Ikonen unbedingt König David und König Salomo präsent. Es kann vermutet werden, dass König David als ein Ahn Christi nach dem Fleische dargestellt ist (der Messias sollte aus dem Stamm Davids gekommen sein), und König Salomo als Erschaffer des Tempels, über den geschrieben steht: „brechet diesen Tempel ab, und in drei Tagen werde ich ihn aufrichten“ (Joh. 2, 19). Beide sind in ihrer königlichen Würde, mit Krone und im königlichen Ornat dargestellt – neben dem König der Herrlichkeit (Ps. 24, 10) treten sie als Zeugen[26] auf, wie es in der Bibel zur Bestätigung der Wahrheit als notwendig erachtet wurde.[27]



Historisch später sind die „Anastasis“-Kompositionen, auf denen Johannes der Täufer – der erste neutestamentarische Prophet, der die gute Nachricht über Christus sogar in der Hölle verkündigte – dargestellt ist. Hinter Eva kann Abel platziert sein, welcher der erste Mensch ist, dessen Verehrung des höchsten Herrn in der Bibel beschrieben ist (1. Mose 4, 2-12); er ist auch der erste Gestorbene und der erste Getötete und wurde während der Opferung an Gott getötet. Beide Bilder – das von Johannes dem Täufer und das von Abel – sind mit dem aktiven Dienst für den Herrn und mit der Opferwilligkeit dieses Dienstes verbunden. Dadurch wird die Verbindung mit dem Thema der Eucharistie signalisiert.[28]

Doch mit dem Alten Testament ist der Sinn der Ikone noch enger verbunden, da ihr Verständnis durch das Erlebnis des alttestamentarischen *Pas'cha* ergänzt wird. „Anastasis“ ist die Ikone des *Übergangs*: aus der Hölle ins Paradies, aus der Versklavung durch die Sünde zur Gnade, was sich sowohl in der Komposition als auch im Bild äußert. Dieser Übergang wird sowohl durch den scharfen Kontrast zwischen dem schwarzen Abgrund unten und dem goldenen Schein oben symbolisiert als auch durch die Tatsache, dass die Erde unterhalb Christum gespalten ist, so wie einst das Meer beim Exodus aus Ägypten ins Land der Verheißung. Christus befindet sich unterhalb der Grenze zwischen Dunkelheit und Licht, über den geborstenen Pforten der Hölle, und führt die alttestamentarischen Ahnen an, so wie Moses einst sein Volk durch das Rote Meer. Das Kreuz in

seinen Händen wird im Kontext dieses Bildes zum neuen Stab Moses, mit dessen Hilfe der Prophet das Meer gespalten und das Wasser in der Wüste aus dem Fels geschlagen hatte, und Christus den Tod besiegt und die Menschheit befreit hat. Das eigentliche Bild Moses taucht erst nur auf den späteren Ikonen (angefangen vom 15. Jh.)<sup>[29]</sup>, dabei ist er nicht in der Prophetenreihe [der Ikonostase] nach Adam und Eva dargestellt, sondern in der Untiefe unter den Füßen Christi, der noch eine Gruppe Gerechter aus der Hölle herausbringt.

In der russischen Wissenschaft sind die „Anastasis“-Ikonen auch hinsichtlich anderer Kriterien verglichen worden<sup>[30]</sup>. Die vergleichende Analyse verschiedener Varianten des Bildes ermöglichen die Schlussfolgerung, dass sogar solche wichtigen Aspekte wie die gegenseitige Lage Christi und Adams<sup>[31]</sup>, die Platzierung von Adam und Eva<sup>[32]</sup> auf einer oder beiden Seiten von Christus, sowie auch die Unterschiede in der Farbpalette, zwar symbolisch angereichert sind, doch ist es möglich, sie nicht als die Wichtigsten zum Verständnis der Ikone anzusehen, da sie variabel sind. Unverändert bleibt die Geste Christi: auf allen alten Darstellungen, unabhängig davon, zu welchem Kompositionstyp nach Kartsonis sie zählen, hält Christus Adams Hand. Unveränderlich ist auch die Lage der Hölle (anthropomorph oder, seltener, nur in Form der „zugrunde gerichteten Untiefe“): unten, unterhalb der Füße Christi. Versuchen wir nun, in den allgemeinsten Zügen die Problematik zu schildern, die mit diesen zwei konstanten Merkmalen zusammenhängt, und zwar: wo diese Begegnung stattfindet (zumindest in Bezug auf die Hölle) und WER Adam begegnet<sup>[33]</sup>.

### ***Der Topos der „Anastasis“-Ikone***<sup>[34]</sup>

Viele Arbeiten gehen auf dieses Thema gar nicht ein, da es offenbar über den Rahmen der eigentlichen kunstwissenschaftlichen Problematik hinausgeht - oder es wird vermutet, dass die Hölle die Untiefe unter den Füßen Christi sei, und Christus selbst sich außerhalb der Hölle befindet. Ebenso ein Schluss folgt, zum Beispiel, aus den Werken von A. N. Owtschinnikow und I. A. Schalina.<sup>[35]</sup>

Es gibt aber eine nachhaltige Tradition der Auslegung, nach der *alles* im „Reich des Todes“ geschieht: „Darauf (auf den „Anastasis“-Ikonen“ – *S.I.*) ist (...) der Sieg über den Tod im *Reich des Todes*<sup>[36]</sup> vorgestellt. Daher stellen sie den Abstieg des Heilandes in die Hölle dar (...); während ER noch im Sarg war, manifestierte sich seine Gottheit schon in der *Hölle*.“<sup>[37]</sup>

Die Ikonenhügel oberhalb Christi werden dementsprechend wie folgt ausgelegt: „Es (das Vieleck, das die Hölle darstellt. – *S.I.*) ist dunkel gefärbt, was mit den uralten Vorstellungen über die Hölle übereinstimmt. (...) Da dieser dunkle Ort sich im Hades befindet, ist die Höllentiefe, um diesen Gedanken möglichst klar auszudrücken, mit zwei hohen Felsen umrahmt.“<sup>[38]</sup>

In den westlichen Forschungsarbeiten ist diese Meinung allgemeingültig: unter anderem wurde sie von solchen Wissenschaftlern wie J. Wilpert<sup>[39]</sup> geäußert; später stimmte ihr auch A. Kartsonis zu<sup>[40]</sup>.

Wird aber angenommen, dass auf der Ikone nicht die Höllenfahrt, sondern die Auferstehung dargestellt ist, werden „die Hinweise auf die Felsen als auf die Zeichen der Höllentiefen“ abgelehnt und stattdessen eine Art historisch-realistischer Auslegung angeboten: „Im alten Israel fanden Bestattungen in Felsen statt (...) daher galten Felsen als charakteristisches Zeichen der altjüdischen Friedhöfe, sozusagen Elemente der Bestattungstopographie, die den sakralen Friedhofsraum kennzeichneten.“<sup>[41]</sup> Doch sind „Felsen“ auf vielen anderen Ikonen vorhanden, unter anderem auf Festikonen der Verklärung und der Himmelfahrt Christi, und sie sind dort gar nicht mit dem „sakralen Friedhofsraum“ verbunden. Sie werden konventionell „Ikonenhügel“ bezeichnet, da sie mit leblosen Steinen semantisch nichts gemeinsam haben. Wie L. F. Schegin überzeugend gezeigt hat, sind die „Ikonenhügel“ Folge der Darstellung des Raums in umgekehrter Perspektive; <sup>[42]</sup> zugleich bezeichnen sie „die himmlische Welt“, und in der semiotischen Analyse gelten sie als Synonyme zur Darstellung von Engeln.<sup>[43]</sup>

Für die „Anastasis“-Ikone ist ein goldener Hintergrund üblich. Über die Semantik des goldenen Hintergrundes haben die Forscher mehrmals geschrieben. Es kann daran erinnert werden, dass er als Synonym zum Licht gesehen wird (und in der Terminologie der Ikonenmaler auch so heißt). Er wird zum Symbol des Heiligen Geistes und des Paradieses und bezeichnet damit das Licht der Ewigkeit. Für diesen Topos, der nicht nur für die von uns betrachtete Ikone, sondern auch für jedes andere liturgische Bild definiert werden kann, führt [Valery Lepakhin](#) den Begriff „Eonotopos“ ein[44]: der goldene Hintergrund bezeichnet also den „heiligen“ Raum. Das Bild ist in der für die orthodoxen Ikonen üblichen umgekehrten Perspektive dargestellt. Der Bereich der Hölle unter den Füßen Christi ist genau lokalisiert. Also unterscheidet sich die „Anastasis“-Ikone in all diesen Hinsichten von anderen Ikonenbildern.

Die wichtigste und einzigartige Besonderheit dieser Ikone ist die rasante Bewegung Christi[45]. Der Heiland ist in dem Augenblick dargestellt, in dem die Bewegung nach unten gerade beendet ist: sein Himation[46] flattert noch vom rasanten Fall – aber schon beginnt die Bewegung nach oben, und der Eindruck ist durch die Bewegung der die Komposition umrahmenden Figuren betont und verstärkt. Die Ahnen strömen zu Christus hin, und ER empfängt sie nicht nur, sondern reißt sie auch mit sich nach oben. Dadurch wird ein anderer, sich dem Beobachter nicht zeigender Raum impliziert; dies bedeutet aber nicht, dass alles in der Hölle stattfindet.

## Die Darstellung Christi

Wie oben bereits erwähnt, lehnte der Hl. Nikodemus der Hagiorit die „Anastasis“-Ikone (unter dem Namen „Höllenfahrt“) als Ikone des Osterfestes ab. Er erklärte das damit, dass „in die Hölle ja nur die Seele Christi abgestiegen ist, und sein Körper im Sarg verblieb“. Aus diesem Grund glaubte auch L. Ouspensky nicht, dass diese Ikone mit der Auferstehung verbunden ist.

N. W. Pokrowski schrieb: „Einige von ihnen [die Hl. Väter und kirchlichen Schriftsteller] glauben, dass Christus mit seinem Körper in die Hölle abgestiegen ist; und die Anderen, dass ER dies ohne Körper tat“. Doch weiter präzisiert er näher: „Johannes von Damaskus sagte, dass die vergöttlichte Seele (Christus) in die Hölle abstieg...“[47]. Wie aus den oben zitierten Worten K. Manswetows (Verweis 37) zu sehen ist, war in Russland noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Meinung üblich, dass auf dieser Ikone lediglich die ‚Seele Christi‘ dargestellt sei.“



Auch Anna Kartsonis, die diese Ikone als Antwort auf die monophysitische und die monophelitische Häresien betrachtete[48], glaubte, dass Christus vor seiner Auferstehung dargestellt ist, „da in dem Augenblick, als ER die Hölle zerstörte und Adam an der Hand emporbrachte, Christus tot war, und sein Körper, den die Seele verlassen hatte, im Grab bestattet lag“.[49]

Um der verbreiteten Hypothese, dass auf dieser Ikone die „Seele Christi“ zu sehen sei, entgegenzutreten, merken wir an, dass auf vielen alten Mosaiken und Fresken von „Αναστάσις“ die Wunden an den Händen und Füßen Christi dargestellt sind, über die den Aposteln nach der Auferstehung gesagt wurde: „Sehet meine Hände und meine Füße, daß ich es selbst bin; betastet mich und sehet, denn ein Geist hat nicht Fleisch und Bein, wie ihr sehet, daß ich habe“ (Lk. 24:39). Die Wunden wurden später auch Apostel Thomas[50] gezeigt: „sieh meine Hände“ (Joh. 20:27) – als Bezeugung der wahren Auferstehung im Fleische.

Außerdem erweckt die Hypothese, dass auf dieser Ikone die „Seele Christi“ dargestellt sei, unvermeidlich eine Reihe von Erwiderungen. Die [Ikonenverehrung](#) setzte die Möglichkeit fest, Christus und die Heiligen in ihrer menschlichen, also körperlichen Gestalt darzustellen. Jede Darstellung der „Seele“ getrennt vom Körper ist eine Verkörperung der Phantasie und bestenfalls eine Allegorie, aber keine Ikone.

Dank dem Sieg über den Ikonoklasmus wurde die Möglichkeit akzeptiert, sowohl Christus und die Heiligen so, wie sie in ihrem irdischen Leben ausgesehen hatten, als auch körperlose Geister, wie sie den Menschen erschienen waren, darzustellen. Die Darstellung der Menschenseele getrennt vom Körper ist auf einer Proskynese-Ikone[51] unmöglich, da „weder der Körper noch die Seele des Menschen, voneinander getrennt, vollkommene Naturen sind. Der Körper ist ohne Seele tot und verfällt kompletter Verwesung (im Sinne des Zerfalls des Wesens). Nach dem Tod des Menschen existiert seine Seele getrennt vom Körper; doch ist diese Existenz unnatürlich, da sie eine Folge der Sünde ist. Dies ist der Zustand des Todes, und er ist vorübergehend“[52].

Die Ansichtweise, laut der es möglich ist, die „Seele Christi“ gesondert darzustellen, führt zu weiteren theologisch fragwürdigen Schlussfolgerungen. Nach der Auslegung von Kartsonis vollbrachte Christus durch „seine Göttlichkeit“ den Sieg: während „sein Körper, von der Seele verlassen, ohne Gesicht und Sprache“ im Sarg lag, „geschah die Auferstehung aus der Hölle dank des Willens und der Energie seiner Göttlichkeit“.[53] Diese Trennung von Göttlichkeit und Menschlichkeit Christi entspricht wohl dem Geiste der Häresien, deren Überwindung, so Kartsonis, die Entstehung dieser Ikone bedingte.

Jede Darstellung muss in der Tradition erforscht werden, in der sie geformt wurde, und dies bezieht sich im höchsten Maße auf die Ikone. Die Orthodoxe Kirche hat die Kultur der Gotteserkenntnis und der Erforschung des Geistes erschaffen und die Sprache erarbeitet, die fähig ist, ihre Geheimnisse zu vermitteln – und die Kirche hält diese Ikone für eine Ikone der Auferstehung. Die Anerkennung der Richtigkeit der Meinung davon, dass auf dieser Ikone nur die Seele des in jenem Augenblick gestorbenen Christus dargestellt sei, bedeutet, die Unzulänglichkeit der gesamten Symbolik der Orthodoxen Kirche zu vermuten, welche die Ikone, auf der der „nicht auferstandene“ (also noch tote) Christus dargestellt sei, für eine kanonische Ikone der Auferstehung ansieht. Es wäre aber logischer, einen Interpretationsfehler zu vermuten, der durch die jüngste Tradition der Umbenennung des Bildes bekräftigt wurde.

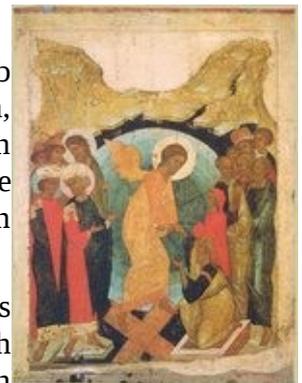
### **Der Name der „Anastasis“-Ikone in den ihr gewidmeten Forschungswerken**

Sowohl in russischen als auch in westlichen Forschungswerken werden die Namen „Höllenfahrt“ und „Auferstehung“ meistens synonym benutzt und sind deshalb austauschbar[54]. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts liegt *a priori* die Synonymität allen russischsprachigen Forschungsarbeiten zugrunde. In der russischen Kunstwissenschaft haben sich in Bezug auf diese Ikone die Bezeichnungen „Höllenfahrt – Auferstehung“ oder auch einfach „Höllenfahrt“ festgesetzt.

Anhand der Kombination dieser zwei Bezeichnungen kommen Verallgemeinerungen vor – z.B. im Artikel von G. Dragas, Professor für Patrologie am Greek College (Brooklyn): „Das Verständnis der Auferstehung durch die ‚Höllenfahrt‘“[55]. Die Gegenüberstellung der Bedeutungen wird in diesem Falle sogar ignoriert, wenn auf den Unterschied zwischen zwei Ereignissen – Auferstehung und Höllenfahrt – hingewiesen wird[56].

Bis vor kurzem wurde in der Geschichte der Kunst nicht die Frage gestellt, ob es berechtigt sei, für diese Ikone den Namen „Höllenfahrt“ anzuwenden, obwohl W. N. Lasarew anmerkt: „Die ‚Höllenfahrt Christi‘ wurde von den Byzantinern als die ‚Auferstehung‘ verstanden.“[57] Das bedeutet, dass die Erschaffer dieses Bildes in ihm einen anderen Sinn, als wir jetzt, gesehen hatten.

Anna Kartsonis merkt an, dass die zwei Namen dieser Ikone keineswegs Begriffe wären, die verwandte Bedeutungen hätten und sich nur durch Nuancen unterschieden. Im Gegenteil seien sie in ihrer lexikalischen



Bedeutung einander entgegengesetzt. Dabei hält sie aber die Bezeichnung „Höllenfahrt“ nicht für unrichtig und vermutet, dass sie durch eine der Bedeutungen des Wortes „Anastasis“ berechtigt ist, die auf Griechisch nicht nur „Auferstehung“, sondern auch „Erweckung“, „Wiederbelebung“ bedeutet. Kartsonis äußert die Vermutung, dass dieses Bild nicht mit der Auferstehung Christi, der noch tot ist und gerade eben in die Hölle herniedersteigt, sondern mit der Erweckung Adams zusammenhängt. „Folglich hat weder Adam noch Christus noch jemand von den Toten den Hades bislang verlassen. Dies schafft eine besondere Situation, in der die Szene des chrystologischen Zyklus, die der Auferstehung Christi entspricht, im Hades und während seines Todes geschieht“[\[58\]](#). Dennoch scheint diese Hypothese fragwürdig. Sie ruft eine Reihe von Fragen hervor, zum Beispiel, wie Christus den Adam vor seiner Auferstehung erweckte; ob die Erweckung in der Hölle ein fröhliches Ereignis genannt werden kann; und wie diese Auslegung damit übereinstimmt, dass diese Ikone von der Kirche als feierliche Osterikone anerkannt ist.

Die Bezeichnung „Höllenfahrt“ ist relativ schwer zu begründen – selbst aus der Komposition der Ikone. Offensichtlich setzen wir die Verständnisweise dieses Bildes fest, indem wir eine der Bezeichnungen dieses Bildes wählen, und zwar angefangen bei der einfachen Definition der Bewegungsrichtung Christi. Die gesamte Komposition ist vertikal gelöst, und ihre Bezeichnung zwingt uns, zwischen den offensichtlichen Gegensätzen zu wählen: ob der *Abstieg* in die Hölle (also nach unten) oder bereits die Auferstehung, der *Aufstieg* aus der Hölle (also nach oben) dargestellt ist. *Die Bewegung Christi ist auf allen diesen Ikonen nach oben gerichtet* – mit großem oder geringerem Maß an Intensivität bis auf die rasante, angestrengte Bewegung auf der Pskower Ikone.

Zweitens entsteht bei der Auslegung dieser Ikone als „Höllenfahrt“ eine semantische Misstimmung auch im Verhältnis ihrer Bilder: „Die zentrale Szene gewinnt eine nicht ganz glaubwürdige Form: Adam und Eva, die aus ihren Särgen aufstehen, empfangen Christus, der in die Hölle niedersteigt, indem sie ihre Hände in seine Hände hineinlegen“[\[59\]](#).

Schließlich gerät die moderne Bezeichnung in deutlichen Zwiespalt mit der Beschriftung der Ikone, da keine „Anastasis“-Ikone als „Höllenfahrt“ bzw. „Abstieg in die Hölle“ beschriftet ist[\[60\]](#).

Die Benennung der Ikone ist ausgesprochen wichtig: laut dem Beschluss des 6. Ökumenischen Konzils muss eine Ikone obligatorisch beschriftet werden – sonst kann sie nicht als kanonisch angesehen werden und als liturgische Ikone gelten. In seiner „Ersten Abhandlung gegen die Ikonoklasten“ schrieb Theodor Studites, dessen Werke eine große Rolle in der Durchsetzung der Ikonenverehrung spielten: „Und was davon, das für die Augen sichtbar ist, hat keinen Namen? **Und auf welche Weise kann das, was mit einem bekannten Namen genannt ist, von seiner eigenen Bezeichnung getrennt werden, auf dass wir einem davon Verehrung entgegenbringen, und dem anderen die Verehrung verweigern?** Diese Beiden bedingen sich gegenseitig: ein Name ist der Name dessen, was mit ihm bezeichnet wird und quasi eine natürliche Ikone des Gegenstandes, der diesen Namen trägt: in ihnen ist die Einheit der Verehrung untrennbar“[\[61\]](#). Die Erforderlichkeit der Beschriftung auf der Ikone wurde nochmals auf dem 7. Ökumenischen Konzil bestätigt, dessen Hauptsatz die Entsprechung des Wortes und des Bildes ist: „...denn Dinge, die gegenseitig aufeinander hinweisen, erklären einander zweifellos“[\[62\]](#). Die Wichtigkeit des Namens wurde auch in den darauffolgenden Jahrhunderten mehrmals bestätigt. Deshalb ist die Frage nach der Benennung eines Bildes in der Kultur, in der es entstanden ist, ausschlaggebend.

Die Erforschungen der Beschriftungen auf den Fresken, Mosaiken und Ikonen bzw. auf den Denkmälern der Siegelkunde, sowie auch die Aufschreibungen in den Verzeichnissen der Magazine, wo sich diese Ikone befinden, ermöglichen genau anzugeben, dass die Bezeichnung „Höllenfahrt“ bzw. „Abstieg in die Hölle“[\[63\]](#) bis auf einen bestimmten Zeitpunkt nicht nur im Kontext der Liturgie und des Gotteshauses, sondern auch im Gebrauch nicht existierte.

Laut der Meinung von I. A. Pripatschkin tauchte der Name „Höllenfahrt“ in Russland in der Zeit auf, als das römisch-katholische Bild der Auferstehung (Christus, der aus dem Sarg aussteigt) bekannt und in der orthodoxen Welt verbreitet wurde.[\[64\]](#) Nur bei der Nachbarschaft von zwei

unterschiedlichen Ikonen eines Festes und ausschließlich zu ihrer Unterscheidung voneinander begann die Bezeichnung „Höllenfahrt“ sich auf die alte Ikone der Auferstehung zu beziehen. „Die Einführung der neuen und, unserer Ansicht nach, künstlichen Bezeichnung ‚Höllenfahrt‘, die mit der eigentlichen Beschriftung der ‚Auferstehung‘-Ikone übereinstimmt, war wahrscheinlich die Folge einer solchen Suche (nach der Beschriftung, die der Ikone entsprach. – S.I.)“[\[65\]](#)

Allerdings müssen wir klären, dass die Bezeichnung „Höllenfahrt“ bzw. „Abstieg in die Hölle“ weder neu noch künstlich ist, wenn wir berücksichtigen, dass sie aus der alten westlichen Tradition wahrgenommen wird. Das ist die Übersetzung des Namens «Descensus ad inferos», die sich auf die Darstellungen bezieht, die in der westlichen Kunst ziemlich verbreitet und, auf den ersten Blick, nach den allgemeinen Ikonographie-Schemata der Ikone der Auferstehung nahestehen.

### Die theologischen Vorbedingungen der Entstehung der zwei Ikonen



Die Erklärung der weiten Verbreitung des Bildes „Descensus ad inferos“ in Europa und seiner Seltenheit in der orthodoxen Kultur ergibt sich aus der Analyse seines Namens.

Der Abstieg in die Hölle und die Auferstehung sind zwei völlig unterschiedliche Ereignisse in der christlichen Geschichte, die voneinander sowohl chronologisch als auch semantisch getrennt sind. Laut der kirchlichen Überlieferung stieg Christus, der vollkommene Mensch, nach seinem Tod, wie alle Menschen, mit seiner Seele in die Hölle – und dies war der Augenblick seiner größten *Kenosis* bzw. Verminderung. Diesem Ereignis wird von der Kirche am Karsamstag auf einem besonderen Passion-Gottesdienst gedacht. Die Hölle wurde, nachdem sie die Seele Christi empfing, zerstört: „Der in die Hölle Abgestiegene nahm die Hölle gefangen“ (Johannes Chrysostomos: „Die Homilie“). An dem Tag nach Karsamstag wird Ostern gefeiert – die Auferstehung Christi und die Hervorbringung der Ahnen aus der Hölle.



Das Dogma über den Abstieg Christi in die Hölle ist weder in das orthodoxe Glaubensbekenntnis noch ins Glaubensbekenntnis der modernen westlichen Kirchen, der römisch-katholischen und der protestantischen eingegangen – obwohl es direkte Bestätigungen in der Schrift hat und von allen christlichen Konfessionen schon immer anerkannt wurde. Aber dieses Dogma wurde im Apostolischen Glaubensbekenntnis (das die moderne römisch-katholische Kirche als historisch ansieht) widerspiegelt. Karl der Große brachte ihn in seinem gesamten Reich in Gebrauch, wo jeder Reichsangehörige es auswendig wissen musste[\[66\]](#). Bis zum 10. Jh. nahm die gesamte westliche Kirche das Apostolische Glaubensbekenntnis in liturgischen Gebrauch[\[67\]](#). Nach dem Großen Schisma von 1054 wurde es für das westliche Christentum besonders wichtig und wurde darum, als erstes unten allen historischen Credi, vor dem in der Ostkirche angenommenen Nicaeno-Konstantinopolitanum verlesen[\[68\]](#). Es enthält die Worte: „crucifixus, mortuus, et sepultus, descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis[\[69\]](#)“ („gekreuzigt, gestorben und begraben, hinabgestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von den Toten“).

Es ist durchaus gesetzmäßig, dass das Bild der „Höllenfahrt“ im westlichen Christentum entstanden ist. Alle genannten Etappen des Lebensweges Christi erhielten als Etappen der Rettung der Menschheit ihre Verkörperung in konkreten Bildern: Kreuzigung, Darstellung des toten Christus (in der Orthodoxie nicht anerkannt), Bestattung (Pieta), Höllenfahrt und Auferstehung (als Ausstieg aus dem Grab).

Im Nicaeno-Konstantinopolitanum, das durch die Heiligen Väter beim I. (325) und II. (381) Ökumenischen Konzil formuliert und in der orthodoxen Kirche angenommen wurde, gibt es nicht die Worte „hinabgestiegen in das Reich des Todes“; dort heißt es: „der für uns gekreuzigt wurde

unter Pontius Pilatus, gelitten hat und begraben worden ist, und am dritten Tage auferstanden ist nach der Schrift“. Dargestellt sind auf den Ikonen der orthodoxen Kirche aber gleichfalls die Kreuzigung, die Passion Christi, die Bestattung (die Abnahme vom Kreuz und die Grablegung) und die Auferstehung. Das Thema „Höllenfahrt“ ist für die orthodoxe Ikonographie jedoch nicht charakteristisch.

## Die Darstellungen von „Descensus ad inferos“ in der westeuropäischen Tradition

Es gibt viele Darstellungen, die bestätigen, dass das Motiv der Höllenfahrt Christi („Descensus Christi ad inferos“ – wörtlich: „Abstieg in den Hades“; engl.: „Harrowing of Hell, the Descent of Our Lord into Hell“; frz.: „la Descente aux Enfers, la Descente aux Limbes“) in Westeuropa seit dem 11. Jahrhundert bekannt war



Es gibt davon zahlreiche Miniaturen, Fresken, Reliefe und Denkmäler der dekorativen Kunst. Auf allen diesen Darstellungen geht Christus einem Monster entgegen und streckt seine Hand zu den Menschen



aus, die sich im Rachen des Monsters befinden.

Auf einer Freske in Great Tew (1290, Oxfordshire, England)<sup>[70]</sup> geht Christus in Richtung des riesigen Rachens, in dem sich Menschen befinden. Sie sind viel kleiner als Christus. In der einen Hand hält ER das Kreuz und streckt die andere einem der Menschen entgegen, die im Rachen des Monsters stecken<sup>[71]</sup>. In der Kirkerup-Gemeindekirche (1350, Dänemark) streckt Christus seine Hand einem Menschen entgegen, den ER aus einem riesigen Rachen herausführt, in dem sich noch eine Reihe von Menschen befindet, von roten Flammen umfassen. Auf einer Freske in Hjembæk (1475, Dänemark) geht Christus voraus und streckt seine Hand einem Menschen entgegen, der im geöffneten Rachen eines Monsters steht. Auf einer Freske in Estruplund (1542, Dänemark) ragen aus dem Höllensachen die Menschen, die Christus um Befreiung anflehen. Christus geht in ihre Richtung. Eine Hand streckt ER nach vorn, und in der anderen Hand trägt ER das Kreuz mit der Fahne des Sieges. Diese Reihe kann fortgesetzt

werden: es gibt solche Fresken auch in der Öja-Kirche (Gotland, 12 Jh.), in Gerlev (1425), Over-Draaby (1450 r.) und Undløse (1460).



Diese Szene ist auch auf einem Relief im Dom zu Ehren der Gottesmutter und St. Ethelbert (Hereford, England, 11./12. Jh.) zu sehen. An einem Säulenkapitell ist die Figur Christi dargestellt, der sich zu den Menschen neigt, die sich in einem Rachen mit vielen Zähnen befinden, welcher das Halbrund des Kapitells bildet. Die Komposition ist waagrecht gelöst (was im Vergleich mit dem Bristol-Gedenkstein besonders auffällig ist). In seiner linken Hand trägt Christus eine Fahne. Die Menschen im Rachen sind in einem anderen Maßstab dargestellt – sie sind nur so groß wie die Hand Christi. Von solchen Figurinen sind mehrere zu sehen.

Eine Miniatur aus dem Hl.-Alban-Psalter (12. Jh., S. 49), stellt Christi dar, der in Richtung des Rachens eines Leviathans geht. Hinter dem Rücken Christi befinden sich Engel und rechts, symmetrisch zu diesen, drei Dämonen. Christus beugt sich und reicht seine Hand einem Menschen. Die gesamte Szene entfaltet sich vor dem Hintergrund des geöffneten Rachens eines Monsters (sein Auge sehen wir in der unteren rechten Ecke). Die Komposition einer Miniatur im Psalter des Fitzwarin (1350-1370) aus der Nationalbibliothek Frankreichs ist durch folgende Details gekennzeichnet: die Hölle ist als Rachen eines Tiers mit scharfkantigen Ohren dargestellt, das im Profil zu sehen ist; im Hintergrund ist eine Abteilung der Hölle als Stadt mit befestigten Türmen, in denen sich Dämonen verstecken, dargestellt.





Eine der Darstellung diese Reihe ist an der Tür der Nowgoroder Sophienkathedrale zu sehen[72]. Diese Tür aus Bronzeplatten, hergestellt von Magdeburger Gießmeistern[73], wurden 1187 als Kriegstrophäe aus der Sigtuna herausgeführt. An einer der Platten ist Christus mit dem Kreuznimbus dargestellt. In der linken Hand hält ER die Schriftrolle, und in der rechten das Kreuz, das er wie eine Lanze in ein Monster sticht. Unten links von IHM ragen aus dem Monsterrachen, durch die geschlossenen Fangzähne, vier menschliche Köpfe. Oben rechts befindet sich eine Beschriftung, die das Dargestellte als Abstieg Christi in die Hölle erklärt.



Diese Beschriftung ist noch in einem anderen Aspekt wichtig. In ihr gibt es (auf den ersten Blick) scheinbar einen „Fehler“: statt dem Substantiv wird eine flektierte Verbform benutzt, nämlich „Descendit ad inferos“, (wörtl.: „hinabgestiegen in das Reich des Todes“). Doch ist dies das wörtliche Zitat aus dem Apostolischen Glaubensbekenntnis



DESCENDIT  
AD FEROS

WICMANI

**Vergleich der Darstellungen der „Höllenfahrt“ und der „Anastasis“-Ikone**

Beim Vergleich der Darstellungen „Descensus ad inferos“ mit den „Ανάστασις“-Ikonen zeigen sich mehrere Besonderheiten (s. Tabelle).

« <b>Descensus ad inferos</b> » (Höllenfahrt bzw. Abstieg in die Hölle)	« <b>Ανάστασις</b> » (Anastasis)
Christus sticht das Kreuz in das Monster	Christus hält Adam am Handgelenk; in frontaler Darstellung hält ER Adam und Eva und zieht sie dabei zu sich hin
Christus kann entblößt sein	Christus hat immer ein Gewand an; die Gewandfarben haben symbolische Bedeutung
Christus hat immer das Kreuz in seiner Hand; am Kreuz kann eine Flagge wehen (Oriflamme)	Christus ist manchmal mit dem Kreuz oder der Schriftrolle in der Hand dargestellt
Christus ist im Profil oder auch manchmal mit dem Rücken zum Betrachter dargestellt	Christus ist immer mit dem Gesicht zum Betrachter hin und niemals im Profil dargestellt
Die Hölle ist als Monster dargestellt, das sich links von Christus befindet; auf den späteren (14./15. Jh.) Bildnissen als Kluft zwischen Felsen	Die Hölle ist als dunkle Untiefe unter den Füßen Christi dargestellt. Ist die Hölle personifiziert (eine ältere Darstellung), ist dies immer eine anthropomorphe Darstellung, die keine zoomorphen Züge hat.
Dargestellt sind Dämonen mit Folterwerkzeugen, die den Eingang schützen; manchmal ist auch die Höllenflamme und kochende Kessel dargestellt	Die Hölle ist komplett zerstört; Dämonen, wenn überhaupt dargestellt, sind gefällt und gefesselt
Oberhalb der Darstellung kann es Dämonen geben	Oberhalb befinden sich „Ikonenhügel“ oder auch Engel
Es gibt keine Personifikation Adams und Evas	Dargestellt sind Adam und Eva, sowie auch einige Gerechte
Die Menschen sind entblößt	Die Menschen tragen Gewänder, die sich durch ihre Würde unterscheiden, sowie auch identifizierende Attribute. Die Könige David und Salomo tragen Kronen; auf späteren Ikonen ist Abel mit einem Stab und Johannes der Vorläufer mit einer Schriftrolle dargestellt; die Propheten tragen ihre Kopfdeckungen

Die Menschen haben niemals einen Heiligenschein	Adam und Eva können Heiligenscheine haben; einige Heilige haben immer Heiligenscheine
Die Menschen befinden sich in der Hölle	Die Menschen befinden sich außerhalb der Hölle
Christus bewegt sich in Richtung zu den Menschen in der Hölle; direkte Perspektive	Komplizierte Bewegung Christi in der umgekehrten Perspektive; es dominiert die Bewegung nach oben
Die Bewegung erfolgt waagrecht (mit einzelnen Ausnahmen)	Die Bewegung erfolgt immer senkrecht
Die Beschriftung lautet: <i>Descensus ad inferos</i>	Die Beschriftung lautet: <i>Ανάστασις, Auferstehung Christi, Auferstehung unseres Herrn Christus</i>



Auf den Bildern „Höllenfahrt“ bzw. „Abstieg in die Hölle“ gibt es, im Gegensatz zur „Anastasis“, keine Personifizierung von Adam und Eva. Häufig stellen sie eine Menge von entblößten Menschen

dar, unter denen es unmöglich ist, einzelne Figuren der Ahnen auszumachen. Es gibt keine Personifizierungen von König David und König Salomo, die auf der „Anastasis“-Ikone obligatorisch sind. Ziemlich häufig sind die Menschen unproportional klein, und meist kleiner als die Figur Christi.

Die Menschen befinden sich in der Hölle – manchmal, so wie auf der Freske in Kirkerup, in Flammen, wo sie auf die Rettung warten. Ist die Hölle als Felsen dargestellt, erscheinen Dämonen oberhalb des Bildes und zielen auf Christus: das Geschehen verläuft im Hades.[74]

Bis ins 14. Jahrhundert war die Hölle auf den Bildern „Descensus ad inferos“ - sowohl in Europa als auch in England –in Form eines Monsters dargestellt. Nach der Beobachtung von A. *Costache-Babsinschi* ist für Kontinentaleuropa die Darstellung der Hölle in Form eines Wals bzw. eines Leviathans charakteristisch, und für England in Form eines Löwen. Erst ab dem 14. Jahrhundert entstehen Bilder, worauf die Hölle in Form eines Untergrunds oder einer Kluft in Felsen dargestellt ist (*Fra Angelico*, Mantegna, Andrea da Firenze u. a.)[75] Auf den Anastasis-Ikonen ist die Hölle als schwarzer Abgrund oder anthropomorph dargestellt.

Wenn auf den „Anastasis“-Ikonen die Hölle zerstört, gefällt und gefesselt ist, ist der Sieg über die Hölle in der „Himmelfahrt“ noch nicht vollendet, und anhand der eigentlichen Darstellung ist es nicht möglich zu sagen, welches Ende diese Szene haben wird. Das Höllenmonster, das seinen Rachen aufreißt, will Christus verschlingen, und die Dämonen bereiten sich auf den Kampf vor, sie sind bewaffnet, während Christus gegen sie allein und unbewaffnet antritt. Die Entwicklung dieses Themas in der europäischen Kunst sehen wir im Bild „Christus in der Vorhölle“ vom Bruegel d. Ä. [76], das nicht verstanden werden kann, wenn man von einer Gleichheit der Darstellungen „Höllenfahrt“ und „Auferstehung“ ausgeht.

In der Reihe der Wandmalerei stehen diese Motive nach der Kreuzigung und vor der Auferstehung (die in der römisch-katholischen Tradition als Ausstieg aus dem Grab dargestellt ist). Dies gehört zu den Motiven des Passion-Zyklus, die die kirchliche Tradition zum Karsamstag zählt.

Auf solchen Darstellungen gibt es nie eine Beschriftung, die auf den Zusammenhang mit der Auferstehung hinwiese – im Gegensatz zu „Anastasis“-Ikonen, deren volle Beschriftung in altslawischer Sprache „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi“ lautet.

Die Herkunft der Darstellung „Höllenfahrt“ kann tatsächlich mit dem apokryphischen Nikodemusevangelium und der "De adventu Joannis in infernum" von Eusebius von Alexandrien in Zusammenhang stehen. Möglicherweise wurde der Impuls zur Verbreitung dieses Bildes von der lateinischen Übersetzung des Evangeliums nach Nikodemus gegeben[77]. A. *Costache-Babsinschi* erwähnt auch den Einfluss der mittelalterlichen Dramaturgie (Mysterientexte). Dennoch ist es unmöglich, entgegen der herkömmlichen russischen und westlichen Kunstwissenschaft, diese Apokryphen als Quellen der „Anastasis“-Ikone zu akzeptieren. Die Kritik an dieser Tradition wurde von A. Kartsonis geäußert[78].

Was das ikonographische Schema betrifft, ist die Herkunft des „Höllenfahrt“-Bildes in Bezug auf die „Anastasis“-Ikone eigenständig.[79] Dafür sprechen die oben erwähnten Besonderheiten der Darstellung.

Es kann geschlossen werden, dass bei der Benennung der „Anastasis“-Ikone als „Höllenfahrt“ bzw. „Abstieg in die Hölle“ zwei unterschiedliche Darstellungen vermischt wurden. Die erste, „Ανάστασις“, ist älter; sie hatte sich bereits im 6. Jh. gebildet und war vom Anfang an als Ikone der Auferstehung verstanden worden. Die zweite, die seit dem 11. Jh. bekannt ist, wurde als Bild des Abstiegs Christi in die Hölle entwickelt. Sie bezeichnete nie die Auferstehung und wurde in der römisch-katholischen Tradition „Descensus ad inferos“ („Abstieg in die Hölle“, „Himmelfahrt“) genannt. Es fand eine doppelte Ungenauigkeit statt: zunächst wurde die orthodoxe Ikone der Auferstehung „Höllenfahrt“ benannt, und dann wurde auf sie all das, was für das andere Bild, seine Genese und Auslegung gilt, bezogen.

---

[1] In dieser Arbeit werden wir der terminologischen Klarheit halber die griechische Bezeichnung „Anastasis“ verwenden. Darin folgen wir Anna Kartsonis, Autorin der ausführlichsten Studie zu dieser Ikone.

[2] N. W. Pokrowski glaubt, dass diese Darstellung sich auf einer Ampulle von Monza (6.Jh.) befindet // Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001. Auch A.W.Owtschinnikow nennt diese Darstellung die älteste // Овчинников А.В. Из опыта реконструкции древних икон. // Музей и современность. Вып. II. М., 1976. С. 196-230. In vielen russischsprachigen Studien ist es allerdings üblich, eine spätere Datierung der Ikonographie anzunehmen, und zwar: 12. Jh. (Айналов Д.В., Редин Е.К. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Злато-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков, 1899); 10 Jh. (Квливидзе Н.В. Воскресение Иисуса Христа. Иконография Православная энциклопедия. М. 2005. Т.IX. С. 420-423] oder 11-12 Jh. (Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995. С. 163) W. N. Lasarew glaubt, dass die Quellen der Ikonographie auf das 6. oder 7. Jh. zurückgehen (Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 76), wobei er aber allerdings auf kein konkretes Denkmal hinweist.

[3] Diese Darstellung nennt bereits C. Morey als die früheste hin (C. Morey. East Christian Paintings in the Freer Collection. New York, 1914). Seit den 1940er Jahren bis zum Ende der 1990er gab es in der europäischen Wissenschaft einige Zweifel bezüglich solch einer frühen Datierung wegen den lateinischen Aufschriften und Ligaturen aus späterer Zeit (12. Jh.), die zwischen den Hochreliefs senkrecht verlaufen. Wie Thomas Weigel bewiesen hat, wurden diese Aufschriften auf den Segmenten später, im 12. oder 13. Jh., hineingesetzt, während die Hochreliefe selbst nicht später als im 6. Jh. erschaffen worden sein können. Es wird vermutet, dass sie aus der Auferstehungs-Kirche (4 Jh., Konstantinopel) stammen. S. Weigel Th. Die Reliefsäulen des Hauptaltarciburiums von San Marco in Venedig. Rhema, 1997. S. 199.

[4] Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Freiburg, 1917. B. 2. S. 887-896.

[5] Ein Gefäß aus Elfenbein, dekoriert mit Schnitzereien, die die wichtigsten evangelischen Ereignisse darstellen. In den Katalogen wird sie auch als Basilewsky-Situla bezeichnet, da sie aus der Sammlung von Alexander II. stammt. Von der Eremitage in den 1930er Jahren verkauft, befindet es sich jetzt in London, im Victoria-and-Albert-Museum.

[6] Aus den alten Ikonen nennen wir folgende: byzantinische Ikone mit Reliquienbehälter (12. Jh., Museum des Moskauer Kreml); Ikone des Sinai- Katharinenklosters (12. Jh.); Ikone auf Elfenbeintafel (Mitte des 10. Jh., Eremitage); Ikone, die Rubljow und Daniil Tschornij zugeschrieben wird, 1408; Ikone der Rubljow-Schule, 1425-1427 (Andrei-Rubljow-Museum); Pskower Ikonen des 14. und 15. Jh., (Russisches Museum, Pskower Museum der Geschichte und Kunst); Ikone von Dyonisius; u. a. Miniaturen: aus dem Chludow-Psalter (11. Jh., Russische Nationalbibliothek), einem griechischen Evangelium des 11. Jh. (Nationalbibliothek Frankreich, Paris, gr. 74), eine Miniatur aus dem Morgan-Lektionarium (1050, New York), eine Miniatur aus dem Melisendas-Psalter (1131-1143, British Library, London). Fresken: die des Sinai-Katharinenklosters (12. Jh.) und des Chora-Klosters (14. Jh.).

[7] Außer den Werken von W. P. Kondakow, N. W. Pokrowski, A. N. Grabar, W. N. Lasarew, L. A. Ouspensky, ist eine umfassende Bibliographie in den hier zitierten Arbeiten von A. Kartsonis, A. Costache-Babsinschi, A. N. Owtschinnikow, I. A. Schalina u. a. dargestellt. S. auch: Овчинников А. Н. Икона середины XV века «Воскресение» (псковский извод). // Древний Псков: Новые исследования. М., 1988. С. 133-154; Lucchesi Palli E. Höllenfahrt Christi // Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg, Basel, Wien, 1970. B. 2. S. 322-331.; Schiller Gertrud. Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh 1986. Band 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi.; Baggeley J. Festival Icons for the Christian Year. London, 2000.

[8] In der orthodoxen kirchlichen Tradition wird die Ikone des jeweiligen Festes bzw. des Sonntags am

jeweiligen Vorabend im Zentrum des Gotteshauses zur Verehrung ausgestellt. Der Sonntag heißt auf Russisch wörtlich Auferstehung (воскресение) (Anm.d.Ü.)

[9] Успенский Л. А. Воскресение Христово. // ЖМП. 1956. № 5. С. 28. Entsprechend dieser Ansicht, aber zugleich auch die Kirchentradition berücksichtigend, schrieb Diakon [Andrey Kuraev](#): „Aber in der Orthodoxen Kirche gibt es keine Ikone der Auferstehung Christi! (...) Und obwohl es (...) viele Ikonen gibt, deren Beschriftung besagt, dass sie die ‚Auferstehung unseres Herrn Jesus Christus‘ darstelle, zeigt sie doch tatsächliche die Ereignisse, die einen Tag vorher – am Karsamstag – stattfanden. Als Oster-Ikone der Orthodoxie gilt die ‚Höllenfahrt‘“. [Курев А., диакон. Школьное богословие. М., 1997. С. 262-263.](#)

[10] Припачкин И. А. О Воскресении Христовом в православной иконографии. М., 2008. С. 6.

[11] Иларион (Алфеев), митр. Христос - победитель ада: Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции. СПб., 2001. С. 3.

[12] S.: Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. М., 2008. С. 301. „Was die orthodoxe Ikone ‚Höllenfahrt‘ (‚Anastasis‘) betrifft, hielt er es (...) für richtig, sie durch die römisch-katholische Darstellung zu ersetzen (...) Alle (...) Eigenschaften der orthodoxen Ikonographie hielt der Hl. Nikodemus für ‚Absurditäten‘, die ‚Ikonenmaler aus Ignoranz und schlechter Gewohnheit‘ entwickeln“ (Ebenda, mit dem Verweis: «Кормчая. Афины, 1957. С. 321»). Vgl. den Artikel von J. N. Woronetz: «Воскресение Христово в современных иконописных изображениях»: „(...) bei der Veröffentlichung der Informationen über die Feste (...) mit der Darstellung der Heiligen und aller Feste, die vom Akademiemitglied und Spezialisten für Ikonenmalerei F. G. Solntzew zusammengefasst waren (...) gibt es gar keine Darstellung der Auferstehung Christi. In diesen neusten und vollsten (...) Sammlungen hat unser namhafter Ikonograph anstelle der Darstellung der Auferstehung Christi die Herausführung der Ahnen aus der Hölle durch den auferstandenen Christus dargestellt.“ (Воронец Е. Н. Воскресение Христово в современных иконописных изображениях. // Странник. Б/м, 1889. № 4. С. 631).

[13] „Die Überzeugung, dass die alten christologischen Diskussionen für die Gegenwart keine Bedeutung haben, ist reine Illusion. In Wirklichkeit werden sie fortgesetzt und wiederholen sich in den Diskussionen unserer Zeit“. [G. Florovsky](#) (zit. nach Johannes von Damaskus: Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2008. С. 5).

[14] Eine der ersten dieser Darstellungen befindet sich im Evangelium der Ottonenzeit (um das Jahr 980).

[15] „Auferstehung“ der Rostower Fassung.

[16] Millet G. "Mosaiques de Daphni". Mon Piot 2. Paris, 1895. 204-214. Diese Kompositionsvarianten sind im Weiteren von Morey an den Beispielen von Ikonen und Miniaturen studiert worden: Morey C.R.. East Christian Paintings in the Freer Collection. New York, 1914. P. 45-53; Morey C.R.. Notes on East Christian Miniatures. 1929.

[17] Weitzmann K. "Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches". Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959. Basel, 1961.

[18] Der Nersessian S. Program and Iconography of the Frescos of the Paraclesion The Kariye Djami. Princeton, 1975.

[19] Kartsonis A.D. Anastasis: The Making of an Image. Princeton, New Jersey, 1986. In den ersten drei Varianten, nämlich bei der Bewegung Christi zu Adam, um ihn aus dem Sarg zu erheben, und der Bewegung Christi von Adam hinweg, als ob ER Adam hinter sich herziehe, ist Christus frontal dargestellt. Adam und Eva befinden sich beiderseits von IHM. Die vierte Kompositionsvariante erschien im 14. Jahrhundert. A. Kartsonis hält sie für eine Kombination der zweiten und der dritten Varianten. Christus hebt mit der Hand nicht nur Adam, sondern auch Eva auf.

[20] Beispiele: Darstellung auf einer Kolonne des Ziboriums des Markusdoms (6 Jh.); Miniatur des Trabzon-Evangeliums, 10. Jh.; Mosaik des Daphne-Klosters, 11. Jh.

[21] Beispiele: Mosaik des Hosios-Lukas-Klosters in Fokida, 11. Jh.; Miniatur des Melisenda-Psalters, 12. Jh.

[22] Literatur darüber s.: Kartsonis, A, Ebenda. P. 9.

[23] Diese Variante wird auch „hymnologisch“ genannt, da vermutet wird, dass sie unter dem Einfluss des Osterkanons des Johannes von Damaskus entstanden ist. Literatur darüber s.: [Kartsonis 1986: 9].

[24] Es muss berücksichtigt werden, dass dieser Kompositionstyp zu einer Zeit entstand, als die Hesychasmus-Bewegung bereits stark geworden war.

[25] Zu dieser Reihe zählen folgende Ikonen: Vorstehung der Gottesmutter und des Hl. Johannes des Theologen vor dem gekreuzigten Christus; Vorstehung der Gottesmutter und des Hl. Johannes des Vorläufers in der Deisis-Reihe; sowie die Vorstehung Adams und Evas vor dem vorbereiteten Thron in der Komposition des Jüngsten Gerichtes, die erst später und unter dem Einfluss der „Anastasis“-Ikone aufgetaucht ist. Zu diesem Typ gehören auch die Komposition der Ikone „Die Alttestamentarische Dreifaltigkeit“ mit den aufwartenden Abraham und Sara („Gastfreundlichkeit Abrahams“).

[26] In Bezug zur auf der Ikone dargestellten Handlung sind sie „teilnahmslos“; sie können mit den Gesichtern einander zugewandt sein, also kann das Antlitz eines der beiden von Christus abgewandt sein. Häufig sind sie kompositionell betont: möglich ist die isolierte Darstellung in der oberen Ecke des Bildes (s. die Freske der Hl.-Barbara-Kirche, Soğanlı, Kappadokien; das Relief des Mailand; das Mosaik der Santa-Maria-Assunta-Kirche, Torcello; u. a.).

[27] Für die Bezeugung vor Gericht hält die Bibel die Aussagen von mind. zwei Menschen häufig für notwendig. S.: 5. Mose 17, 6; Jos. 2, 1-2; Jes. 8, 2; Mt. 18, 16. Im Neuen Testament ist es das Minimum, das als notwendig für die Existenz der Kirche anerkannt wird: „wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich in ihrer Mitte“ (Mt. 18, 20); vgl. auch: Mt. 18, 19.

[28] Kartsonis, A. Ebenda. P. 232-233.

[29] Z.B. eine Ikone aus dem 15. Jh. (Pskower Museum der Geschichte und Kunst, Inv. № 2731) und eine Ikone aus dem 16. Jh. in Ostrow ( Russisches Museum, Inv. № ДРЖ 3140).

[30] Zu den Varianten der Farbpalette der Kleider Christi s.: Овчинников А.Н. Ук. соч. Прим. 32; о вариантах формы и цвета мандорлы см: Там же. Прим. 18.

[31] Die Klassifikationsvarianten von Kartsonis: ob Christus zu Adam oder von ihm hinweg geht usw.

[32] Auf der Nowgoroder Ikone des 13. (?) Jh., die in Vicenza (Italien) aufbewahrt wird, ist Eva nicht dargestellt. Dies kann als Einzelfall betrachtet werden – abgesehen von der unterirdischen Kirche San Clemente, in der wahrscheinlich das Motiv der „Höllenfahrt“, und nicht die „Anastasis“ vermutet werden kann.

[33] D.h., ob Christus in diesem Augenblick lebendig ist. Ich bitte um Verzeihung für diese Worte, die sich für Gläubige kränkend anhören können; doch müssen sie ausgesprochen werden, da zumindest zwei Jahrhunderte lang gemeint wurde, dass Christus auf dieser Ikone in dem Augenblick dargestellt sei, als ER noch tot war.

[34] Der Begriff „Topos“ bedeutet: Ort eines Ereignisses.

[35] S.: Овчинников А. Н. Ук. соч.; Шалина И. А. Псковские иконы «Сошествие во ад»: О литургической интерпретации иконографических особенностей. // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 230-270.

[36] Hier und im Weiteren Kursiv von uns. – S.I.

[37] Мансветов К. Иконы Господских праздников, или О том, как надобно писать образ Великих праздников церковных, относящихся к жизни воплотившегося Сына Божия. СПб., 1855. С. 52.

[38] Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М., 2001. С. 507-508.

[39] Wilpert J. Ebenda. S. 889.

[40] Kartsonis A. Ebenda. P. 6.

[41] Припачкин И. А. Цит. соч. С. 54.

[42] Die umgekehrte Perspektive, die in Richtung auf uns aufgebaut ist, schließt uns ins Ikonenfeld ein, wodurch wir in die Ewigkeit eingeschlossen werden – potentiell ist der Empfänger berufen, einer von denen zu sein, die Adam und Eva nachfolgen, also Teil der Festprozession zu sein (das liturgische Prinzip der kirchlichen Kunst). Dadurch wird die Gegenwart der Ikone . Zugleich werden in dieser Gegenwart die Erinnerung daran, was bereits geschehen ist, der historische Augenblick der Auferstehung und die Erwartung davon, was nur noch geschehen soll, also unser eigener Tod und unsere Auferstehung, vereinigt;

es entsteht die ikonische Zeit – „die fleischgewordene Ewigkeit“. (Иванова С. В. Пасха: изображение движения и времени в иконе «Сошествие во ад» и в «Слове Огласительном». // Морфология праздника. СПб., 2006. С. 194).

[43] Жегин Л. Ф. Иконные горки: Пространственно-временное единство живописного произведения. // Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. С. 231-247.

[44] Лепяхин В. В. Икона и иконичность. Сегед, 2000. С. 233.

[45] Über Bewegung in umgekehrten Richtung auf die Ikone hin: „Αναστάσις“ s.: Иванова С. В. Пасха: изображение движения и времени в иконе «Сошествие во ад» и в «Слове Огласительном». // Морфология праздника. СПб., 2006. С. 190-195.

[46] Ein Mantel, der über den Chiton angezogen wird.

[47] Покровский Н.В. Цит. соч. С. 505, 507. Diese Worte beziehen sich auf die Höllenfahrt, aber nicht auf die Auferstehung.

[48] In seiner Begründung der Erscheinung der Pskower „Αναστάσις“-Ikonen des 14. und 15. Jahrhunderts, die durch „durchdachte und engagierte“ Malereiart geprägt waren, hält sie Owtschinnikow für eine Antwort auf die Häresie von Strigolniki und verbindet sie mit den eschatologischen Erwartungen in Russland. (Овчинников А.Н. Ук. соч.). I. A. Schalina hält dieses Bild für eine Bestattungssikone (Шалина И.А. Ук. соч. С. 253-256).

[49] A. Kartsonis. Ebenda. P. 227.

[50] Apostel Thomas sieht die Wunden als Hauptbezeugung dessen, dass Christus im Fleische auferstanden ist: „Es sei denn, daß ich in seinen Händen das Mal der Nägel sehe und meine Finger in das Mal der Nägel lege, und lege meine Hand in seine Seite, so werde ich nicht glauben“ (Joh. 20:25).

[51] Also einer verehrten Ikone, - im Gegensatz zur belehrenden Bildern.

[52] Иером. Адриан (Пашин). «Путеводитель» преподобного Анастасия Синаита как опыт раскрытия христологического учения Церкви. Автореферат дис. ... канд. богословия. Сергиев Посад, 2009. С. 29.

[53] Kartsonis A. Ebenda., p. 228.

[54] Vgl. den Kommentar von N. W. Pokrowski zu den Worten „die Komposition der Höllenfahrt Christi“: „die griechische Bezeichnung ist „Αναστάσις“, die russische ‚Die Auferstehung Christi‘. Покровский Н.В. Цит. соч. С. 489, сноска 7.

[55] Dragas, G. D. Understanding the Resurrection through Christ's Descent into Hades. Orthodox News [Internet-Resource], 2005 (Zugriffszeit: Dezember 2008): [www.orthodoxnews.netfirms.com/170/Understanding%20the%20Resurrection.htm](http://www.orthodoxnews.netfirms.com/170/Understanding%20the%20Resurrection.htm)

[56] Das Bildmotiv des Abstiegs Jesu in die Unterwelt, welches im Abendland „Höllenfahrt Christi“, im christlichen Osten jedoch zumeist „Anastasis“, wörtlich übersetzt „Auferstehung“, genannt wird, zählt zu den interessantesten Themen christlicher Kunst. (...) die orthodoxen Kirchen gedenken der Hadesfahrt Christi bis heute am Karsamstag mit einem speziellen Feiertag.“ (M.-M.-O. Loerke: Höllenfahrt Christi und Anastasis. Dissertation. Regensburg, 2003. S. 1; Hervorhebung von uns - S.I.)

[57] Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской. // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 76.

[58] Kartsonis A. Ebenda. P. 6.

[59] Припачкин И.А. Цит.соч. С. 59.

[60] [Diese Zwiespalt besteht] auch in Bezug auf die Bezeichnung [der Ikone] in anderen Sprachen der Ländern des byzantinischen Einflusses, z.B. in georgischer (aghdghoma - Auferstehung). Es sollte auch angemerkt werden, dass laut unseren Befragungen in Athen und Thessaloniki, in Griechenland selbst die „Anastasis“-Ikone, die „Auferstehung“ heißt, sich ausschließlich auf das Osterfest bezieht und mit keinen anderen Bezeichnungen, so wie „Höllenfahrt“, zusammenhängt.

[61] Theodor Studites: Феодор Студит. Первое опровержение иконоборцев. // Символ. Париж, 1987. Вып. 18. С. 264. Выделено нами - С. И.

[62] Der Abschlusschoros des 7. Ökumenischen Konzils: *Заключительный чорос VII Вселенского Собора*. Цит. по: А.В. Карташев. *Вселенские соборы*. М., 1994. С. 314.

[63] I. A. Pripatschkin macht darauf aufmerksam, dass die Tradition der Beschriftung „Αναστάσις“ bzw. „Auferstehung“ oder „Auferstehung unseres Herrn Jesu Christ“ auf der Ikone sich bis heute erhalten hat. Er führt ein einzelnes Beispiel der Abweichung von dieser Regel an: die Beschriftung auf einer Ikone, die von L. A. Ouspensky erschaffen wurde, und eine Beschriftung aus dem 20. Jahrhundert auf einer restaurierten Ikone im Dejneka-Museum zu Kursk.

Leider können wir zu dieser Liste auch die modernen Wandmalerei in Tverdos (Serbien, Herzegowina) mit der Beschriftung „СИЛАЗАК У АД“ (Abstieg in die Hölle) hinzufügen.. Was die moderne Benennung [der Ikone] in Griechenland betrifft, ermöglichen uns die von uns unter den Einwohnern von Athen und Thessaloniki durchgeführten Umfragen zu schließen, dass die „Anastasis“-Ikone auch heute nur als Auferstehung verstanden wird, ihrem Namen entsprechend.

[64] Припачкин И.А. Цит. соч. С. 25. Процесс истолкования иконы «Анастасис» как «Сошествие во ад» подробно прослежен: с. 35-40.

[65] Ebenda, S. 8.

[66] Мюссо-Гулар, Р. Карл Великий. М., 2003. С. 164.

[67] Das Apostolische Glaubensbekenntnis geht auf die Taufformeln zurück, in denen der Täufling seinen Glauben bekannte. Die erste schriftliche Niederschreibung geht auf das 6. Jahrhundert (eine Predigt von Caesarius von Arles, gest. 543) zurück, obwohl es auch mit einem Text verbunden wird, der 340 vom Marcellus, Bischof von Ancyra, zitiert wurde.

[68] Was die modernen christlichen Kirchen betrifft, sind diese Worte nur im Glaubensbekenntnis der anglikanischen Kirche erhalten geblieben.

[69] „σταυρωθέντα, θανόντα, καὶ ταφέντα, κατελθόντα εἰς τὰ κατώτατα, τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ ἀναστάντα ἀπὸ τῶν νεκρῶν“ (griech.).  
Es sollte angemerkt werden, dass die Worte κατελθόντα εἰς τὰ κατώτατα (katelthonta eis ta katotata), die häufig als Urquelle der Wendung „Abstieg in die Hölle“ bzw. „Himmelfahrt“ angeführt werden, im modernen Griechenland laut unserer Umfragen mit der „Anastasis“-Ikone keinerlei Verbindung haben (so wie sie auch generell mit keiner Darstellung Verbindung haben), was bestätigt, dass die Herkunft des Namens „Abstieg in die Hölle“ bzw. „Himmelfahrt“ gar nicht griechisch ist.

[70] Ich bedanke mich bei A. Costache-Babsinschi (Paris, Sorbonne) und W. Agrigoru (Bukarest, Christliche Dimitri-Kantemir-Universität) für die zur Verfügung gestellten Fotos.

[71] Noch ein größerer Unterschied in der Größe der Figuren ist auf der Miniatur im Tiberius-Psalter zu sehen (England, 1050).

[72] Beide Flügel verfügen einzigartige Türgriffe in Form von Löwenrachen, aus denen menschliche Köpfe herausragen. Aus dem Löwenrachen ragen zweiköpfige Schlangen.(die Griffe an der Hildesheimer Bernwardstür, die ein Jahrhundert vorher hergestellt wurden, haben die Griffe einfach die Form von Löwenköpfen).

[73] Hergestellt im Zeitraum von 1152 bis 1154. S.: Schiller. Ebenda. S. 365.

[74] Die Tempera von Giotto (München, Pinakothek), die Tempera von Pacher (Budapest, Szépművészeti Múzeum), Bilder von Veit Stoß (Krakau, Marienkirche), Agnolo Bronzino (Florenz, Santa Croce Museum) u.a.

[75] Dieses Problem ist leider noch nicht systematisch erforscht; vgl. z.B. die Meinung, dass die Hölle in Form eines Tiers in der europäischen Kunst zum ersten Mal auf einer Gravur von Dürer (1500) dargestellt worden sei.

[76] Darauf ist Christus in der Hölle umfängen von Dämonen mit Folterwerkzeugen dargestellt. Seine Erscheinung dort bleibt quasi unbemerkt, als ob sie keinen Einfluss auf die Arbeit der Höllenmaschinerie habe.

[77] Zum Verhältnis der griechischen und lateinischen Texte s.: Costache-Babcinschi A. *Le Harrowing of Hell dans les Cycles de York, Townely et Chester* [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Интернет-книга, б.м., б.у], 2006 (время обращения: декабрь, 2008). – Режим доступа:

[www.patzinakia.ro/libri/Harrowing.html](http://www.patzinakia.ro/libri/Harrowing.html). Chapitre 2.

[78] Kartsonis, A. *Ebenda*. P. 229-230.

[79] *Auf den Bildnissen der „Höllenfahrt“ können, angefangen von 14. Jh., einige Elemente des Einflusses der „Anastasis“-Ikone (bzw. ihrer Imitation) auftreten; dies zeigt aber eben nur einen Einfluss, nicht eine gemeinschaftliche Entwicklung zweier einzelner Darstellungen, die sich eigenständig entwickelt haben.*

Quelle: <http://www.bogoslov.ru/de/text/730084.html>