

Zeitschrift: Internationale kirchliche Zeitschrift : neue Folge der Revue internationale de théologie
Band: 110 (2020)
Heft: 1

Artikel: Göttliche Dreifaltigkeit und menschliche Gastfreundschaft : drei Betrachtungen und zwei Ausblicke zur Dreifaltigkeitsikone
Autor: Heyden, Katharina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-939172>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Göttliche Dreifaltigkeit und menschliche Gastfreundschaft

Drei Betrachtungen und zwei Ausblicke zur Dreifaltigkeitsikone

Katharina Heyden

Die Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rubljov (Abb. 1) ist das wohl populärste Bild der christlichen Ökumene. In den 1420er-Jahren im russisch-orthodoxen Dreifaltigkeitskloster des Sergij von Radonesh gemalt, oder besser gesagt: geschrieben (denn im Selbstverständnis der Ikonenmalerei werden diese Bilder nicht gemalt, sondern geschrieben), wurde diese Ikone im Jahr 1551 von der Hundertkapitelsynode in Moskau als dogmatisch vorbildliche und verbindliche Darstellung der Trinität bezeichnet.¹ Seit 1929 befindet sich die restaurierte Ikone in der Moskauer Tretjakov-Galerie, wo ihr ein eigener Raum gewidmet ist. Unzählige Kopien schmücken orthodoxe Räume ebenso wie katholische und evangelische und werden von Angehörigen aller christlichen Konfessionen betrachtet und ausgelegt.²

¹ Zu dieser Synode, ihren Beschlüssen und politischen Kontexten siehe ANASTASIJA SOBOLENKO, Die Hundertkapitelsynode in Moskau von 1551. Die Beschlüsse zur sakralen Kunst, Saarbrücken (Verlag Dr. Müller) 2011; A[LEKSANDR] SALTYKOV, Fragen der kirchlichen Kunst auf der Hundertkapitelsynode von 1551, in: *Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst* 7 (1991) 71–92 sowie HEINRICH MICHAEL KNECHTEN, Metropolit Makarij und Ivan der Schreckliche, Kamen (Spenner) 2016, 108–121.

² Aus der grossen Fülle an Literatur, vor allem aus dem Bereich der (russischen) Orthodoxie, sei hier nur auf die wichtigsten deutschsprachigen Publikationen von Autorinnen und Autoren verschiedener Konfessionen zu Rubljovs Dreifaltigkeitsikone hingewiesen: GABRIEL BUNGE, *Der andere Paraklet. Die Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit des Malermönches Andrej Rubljov*, Beuron (Beuroner Kunstverlag) 2018 (Erstausgabe: Würzburg [Christlicher Osten] 1994); JUTTA KOSLOWSKI, *Die Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit des Andrej Rubljov*, Paderborn (Bonifatius) 2008 (Nachdruck: 2017); MANFRED FORDERER, *Die Dreifaltigkeit des heiligen Andreas Rubljov*, in: ders., *Herrlichkeit. Band I, Mainz (Trinitas) 2003*, 15–46; LUDOLF MÜLLER, *Die Dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljow*, München (Erich Wewel) 1990; GERHARD JAN RÖTTING, *Liebe ist Wille zum Einssein. Die Drei-Einigkeits-Ikone von Andréj Rubljov*, Breklum (Orientierung) 1982; RUDOLF M. MAINKA, *Andrej Rublev's Dreifaltigkeitsikone. Geschichte, Kunst und Sinngehalt des Bildes*, Ettal (Buch-Kunstverlag) 1964 (21986).

Ihr Maler bzw. Schreiber, Andrej Rubljov (1360–1430), darf als ökumenischer Heiliger gelten. Dies zeigen nicht nur zahlreiche populärwissenschaftliche Publikationen von Autorinnen und Autoren verschiedener Konfessionen, sondern seit Kurzem auch ein Oratorium des römisch-katholischen Komponisten und Priesters Marco Frisina, das im Jahr 2019 zunächst am 20. Januar in italienischer Sprache in der Basilica San Giovanni in Laterano in Rom und am 24. November in der Moskauer Zarjadie-Konzerthalle in russischer Sprache aufgeführt wurde.³ Ein halbes Jahrhundert zuvor, im Jahr 1969, hatte Andrej Tarkowskij in seinem monumentalen Film Rubljov als Helden des «Wiedererwachens Russlands» während der Mongoleneinfälle in der Kiever Rus gefeiert, und 1989 war der Ikonenmaler vom Moskauer Patriarchen heiliggesprochen worden.

Dass die Dreifaltigkeitsikone Rubljovs in einer jahrhundertelangen ikonografischen Tradition, der sogenannten «Philoxenie Abrahams», steht, ist heutigen Betrachterinnen und Betrachtern wohl nicht immer bewusst. Zwar erwähnen die meisten Auslegerinnen und Ausleger diese Bildtradition, jedoch werden Erkenntnisse dazu nur in die theologische Ausdeutung der Ikone einbezogen, sofern sie die Darstellung der drei Personen betreffen, nicht aber im Blick auf die anderen Bildelemente. Dies soll hier in einer dreifachen Betrachtung der Ikone geschehen: Zunächst wird Rubljovs «Dreifaltigkeit» beschrieben, wie sie sich den Betrachtenden unmittelbar, also ohne kunsthistorisches oder theologisches Vorwissen, erschliesst. In der Zweiten Betrachtung zeichne ich die jahrhundertalte ikonografische Tradition der «Philoxenie Abrahams» nach, in der die Ikone steht. Schliesslich werde ich in der Dritten Betrachtung unter Hinzuziehung literarischer Zeugnisse nach den theologischen Implikationen der verschiedenen Variationen des Bildmotivs fragen.

Dieser Dreischritt bewegt sich in den Spuren der von Erwin Panofsky entwickelten ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation.⁴ In zwei

³ Die Uraufführung fand in Rom am 20. Januar 2019 statt (<https://ostkirchen.info/festkonzert-zu-ehren-von-andrei-rubljos-in-der-roemischen-lateranbasilika/>), die russische Erstaufführung in Moskau am 24. November desselben Jahres (<https://ostkirchen.info/oratorium-ueber-andrei-rubljos-wurde-in-moskau-aufgefuehrt/>; beide zuletzt besucht am 12.9.2020).

⁴ ERWIN PANOFSKY, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Logos* 21 (1932) 103–109, wieder abgedruckt in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin (Volker Spiess) ³1980, 85–97; siehe auch DERS., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York (Harper)

Aspekten gehe ich über diese Methodik jedoch hinaus: Der erste betrifft das Verhältnis von Bild- zu Textquellen. Während in Panofskys Methodologie Texte ausschliesslich dem besseren Verständnis von Bildinhalten dienen, möchte ich literarische und ikonografische Traditionen miteinander ins Gespräch bringen und ausloten, inwiefern literarische Quellen auch zur kritischen Betrachtung und Weiterentwicklung von Bildtraditionen beitragen können. So werde ich in zwei Ausblicken darlegen, was von der mit der Bildtradition der «Philoxenie Abrahams» verbundenen Ideengeschichte durch die Weiterentwicklung und den Bruch mit dieser Tradition in Rubljovs «Dreifaltigkeit» verloren gegangen ist und für eine Dreifaltigkeitsikone im Westeuropa des 21. Jahrhunderts bedacht werden sollte. Dabei werde ich, eine Kritik an Panofsky aufnehmend,⁵ nicht allein nach der Intention des Bildautors fragen, sondern auch die potenzielle Multiperspektivität unterschiedlicher Betrachter und Auftraggeberinnen in meine Überlegungen einbeziehen.

Die folgenden Erwägungen und Überlegungen verdanken sich der schlichten Beobachtung, dass in der «Dreifaltigkeit» von Andrej Rubljov die Menschen aus dem Bild verschwunden sind: Abraham und Sara, die in der Bildtradition der «Philoxenie» ihre drei zu Tisch sitzenden Gäste bewirten. Von dem russischen Religionsphilosophen, Theologen und Kunsttheoretiker Pavel Florenskij stammt der Satz: «Es gibt die Dreifaltigkeit von Rubljov – folglich gibt es Gott.»⁶ Ich möchte diesem viel zitierten Diktum eine Beobachtung und eine sich daraus ergebende Frage an die Seite stellen: Es gibt keine Menschen in der Dreifaltigkeit Rubljovs – ver-

1939, deutsche Ausgabe: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln (DuMont) 1980. Der Kern dieser Methodik besteht in dem Dreischritt: vorikonografische Beschreibung – ikonografische Analyse – ikonologische Interpretation.

⁵ Zu dieser Kritik siehe MAX IMDAHL, Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München (Wilhelm Fink) 1994, 300–324; PETER BURKE, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin (Wagenbach) 2001; MICHAEL HATT/CHARLOTTE KLONK, Art history. A critical introduction to its methods, Manchester (Manchester University Press) 2006, 96–119. Mit Blick auf die christliche Kunst: JOSEF ENGEMANN, Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke, Darmstadt (WBG) 1997.

⁶ «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»: Pavel Florenskij, Иконостас, in: Богословские Труды 9 (1972) 83–148, der ersten ungekürzten Veröffentlichung des im Jahr 1922 verfassten Textes. Übersetzung: DERS., Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland, Stuttgart (Urachhaus) 21990, 75.

schwindet folglich die menschliche Gastfreundschaft aus dem Blickfeld, wenn man zur vollkommenen Darstellung der göttlichen Dreifaltigkeit gelangt?»

1. Erste Betrachtung: Die vollkommene Kreisbewegung der drei göttlichen Personen

Drei Personen sitzen um einen Tisch. Schwer zu sagen, ob es Männer oder Frauen sind. Sie ähneln einander in Körpergrösse und -form, in Sitzhaltung und Frisur. Alle drei sind mit einem Nimbus und mit Flügeln versehen, alle drei halten einen dünnen Stab in der rechten Hand. Nur durch die Farbe ihrer Kleidung, durch die Blickrichtung und die Haltung der linken Hand sind sie voneinander zu unterscheiden. Im Hintergrund sind links ein Gebäude und in der Mitte ein Baum deutlich zu erkennen. Stellt die dunkle Form über der rechten Figur auch etwas dar, vielleicht einen Felsen? Symbolisieren Haus, Baum und Felsen etwas? Sind diese drei Elemente den Figuren zugeordnet? Geben sie vielleicht Hinweise für die Identifikation der einzelnen Personen?

Auf dem kastenförmigen Tisch befindet sich eine goldene Schale. Was sie enthält, ist kaum zu erkennen, am wahrscheinlichsten ist ein Tierkopf.⁷ Die mittlere Figur scheint mit ihrer rechten Hand auf die Schale und ihren Inhalt zu deuten. Oder ist es eine Segensgeste? Unter der Schale befindet sich an der den Betrachtenden zugewandten Frontseite des Tisches eine Öffnung – ein Hinweis auf den Aufbewahrungsort für Reliquien in orthodoxen Altären.

Die Füsse der beiden seitlich dargestellten Figuren stehen auf zwei Brettern, die in Richtung der Betrachtenden aufeinander zulaufen. Dadurch entsteht unter dem Tisch ein gleichschenkliges Dreieck, das jedoch nicht geschlossen ist, sondern zu den Betrachtenden hin geöffnet bleibt. Dies scheint die Öffnung zu sein, durch die die Betrachtenden in das Geschehen einbezogen, sozusagen mit an den Tisch geholt werden sollen. Wer diesem Impuls folgt, wird tatsächlich in das Bild hineingezogen: über die Linie, die von der Öffnung im Tisch über die Schale und die Hand zum Kopf der mittleren Person führt. Dann folgt man unweigerlich den Kopfeinigungen und Blicken der drei Figuren: Die mittlere schaut auf die (von der Betrachterin aus) links sitzende Figur, die ihren Blick auf die rechte

⁷ So FORDERER, Herrlichkeit (wie Anm. 2), 34; KOSLOWSKI, Ikone (wie Anm. 2), 119–121.

Figur gerichtet hat. Diese wiederum hat den Kopf etwas stärker geneigt als die beiden anderen. Erwidert sie den Blick über den Tisch hinweg? Oder schaut sie auf die Schale in der Mitte des Tisches? Gelingt ihr gar beides mit einem einzigen Blick? Jedenfalls stehen die drei Figuren in intensivem Blickkontakt miteinander. Sie umkreisen die Schale nicht nur mit ihren Blicken, sondern auch mit den Händen. Von der Schale geht der Blick der Betrachtenden wieder nach oben über die segnende Hand zum geneigten Kopf der frontal dargestellten mittleren Figur. Die Tischszene strahlt auf faszinierende Weise zugleich Ruhe und Bewegung aus. Je länger man das Bild betrachtet, desto stärker wird man hineingezogen in diese unendliche ruhevollere Kreisbewegung, die in sich geschlossen und zugleich für die Betrachterin geöffnet ist.⁸

Heute befindet sich das 142 × 112 cm grosse Original der Ikone in der Moskauer Tretjakov-Galerie und gilt als unübertroffenes Meisterstück der Ikonenkunst. Zahllose Kopien von hoher, manchmal auch minderer künstlerischer Qualität werden an vielen Orten der christlichen Ökumene verehrt, betrachtet, erklärt. Den meisten Betrachtenden dürfte der Titel der Ikone – троица, Trinität, Dreifaltigkeit, Dreieinheit – bekannt sein und dabei helfen, die drei Figuren mit Nimbus und Flügeln als die drei göttlichen Personen, Vater, Sohn und Heiliger Geist, zu identifizieren, ohne dass man eindeutig sagen könnte, welche der drei Gestalten welche Person darstellen soll.⁹

Andrej Rubljov hat die Ikone in den 1420er-Jahren nicht als Solitär konzipiert, wie sie heute zumeist wahrgenommen wird, sondern für einen konkreten Platz an der Ikonenwand des Dreifaltigkeitsklosters in Sergijev Possad.¹⁰ Schon zu Lebzeiten des Gründers, des heiligen Sergij von Rado-

⁸ GEORGIANA HUIAN beschreibt die Wirkung der Ikone so: «Die Gleichzeitigkeit von absoluter Ruhe und absoluter, unfassbarer Dynamik bedeutet eine implizite Identität zwischen *circuminsessio* und *circumincessio*: Die drei göttlichen Personen ruhen und bleiben ineinander und zugleich sind sie in der intensivsten Bewegung zueinander einbezogen» (siehe ihren Beitrag in diesem Heft, HUIAN, Durchsichtigkeit, 54). Zur Kreisbewegung und zu den geometrischen Formen in der Dreifaltigkeitsikone insgesamt siehe FORDERER, Herrlichkeit (wie Anm. 2), 44f.; KOSLOWSKI, Ikone (wie Anm. 2), 122–145.

⁹ Zur Diskussion um die Identifikation der Figuren siehe unten die «Dritte Betrachtung» und die in Anm. 44 aufgeführte Literatur.

¹⁰ In älteren Publikationen wurde meist 1411 als Jahr der Entstehung angegeben, das Jahr, in dem die von Sergij von Radonesh erbaute Holzkirche durch Abt Nikon durch eine grössere ersetzt wurde. Heute geht man mehrheitlich davon aus, dass Rubljov seine Ikone erst für die ab 1422 neu erbaute Steinkirche angefertigt hat. Zur Ge-

nesh (1314–1392), wurde dieses 75 km von Moskau entfernt gelegene Kloster zum geistlichen Zentrum des Moskauer Grossfürstentums und der von Sergij begründeten trinitarischen Mystik.¹¹ Andrej Rubljovs Aufenthalt dort fiel in die Zeit des Neubaus und der Neugestaltung des Klostergeländes und seiner Kirchen unter Nikon von Radonesh (gest. 1427). Dieser hatte die beiden Malermönche Andrej und Danijl aus Moskau gerufen und gab Andrej Rubljov den Auftrag, eine neue Dreifaltigkeitsikone für die Ikonostase der Klosterkirche anzufertigen.¹² Dabei hatte Rubljov vermutlich eine ältere Ikone vor Augen, die sich zum Zeitpunkt seines Aufenthalts im Dreifaltigkeitskloster befand und zu Beginn des 15. Jahrhunderts gemalt worden war (Abb. 2). Sie zeigt einen sehr ähnlichen Bildaufbau, doch sind zwei Personen mehr im Bild zu sehen: eine Frau und ein Mann, die zwischen den geflügelten Figuren und ebenfalls mit einem Nimbus dargestellt sind. Dies führt uns zur Bildgeschichte der Dreifaltigkeitsikone.

2. Zweite Betrachtung: Die «Philoxenie Abrahams» (und Saras)

Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass diese beiden Figuren – links ein bärtiger Mann in dunklem Gewand, rechts eine rot gekleidete Frau – Servierteller in den Händen halten, die sie den zu Tisch sitzenden Engeln bringen. Auf dem Tisch stehen drei Schalen, die rechts sitzende Figur scheint in ihre Schale hineinzugreifen. Es handelt sich also um eine Bewirtungsszene. Im Hintergrund sind, deutlicher als auf der Ikone Rubljovs, ein Fels, ein Baum und ein Gebäude zu erkennen. Damit enthält diese Ikone alle wesentlichen Elemente des Bildmotivs der «Philoxenie Abrahams», das sich bis in die Spätantike hinein zurückverfolgen lässt.¹³

schichte und Bedeutung des Klosters siehe T. N. MANUSHINA u. a., *Сергиев Посад. Музей-заповедник*, Moskau 2001.

¹¹ Zu Sergij von Radonesh und Rubljovs Beziehung zu diesem Heiligen siehe KOSŁOWSKI, *Ikone* (wie Anm. 2), 101–106; BUNGE, *Paraklet* (wie Anm. 2), 86–96.

¹² Zu den spärlichen Quellen über das Leben Andrej Rubljovs und die Beauftragung zur Anfertigung der Ikone siehe KOSŁOWSKI, *Ikone* (wie Anm. 2), 82–106; MÜLLER, *Dreifaltigkeitsikone* (wie Anm. 2), 32–51. Die «Dreifaltigkeit» war die sogenannte «Ortsikone», die ihren Platz rechts neben der Heiligen Pforte hat, siehe KOSŁOWSKI, *Ikone* (wie Anm. 2), 107–116.

¹³ Bisherige Abhandlungen zu diesem Bildmotiv konzentrierten sich auf die Darstellung der drei Personen und ihre trinitarischen Implikationen. So unterschied man etwa zwischen einem «christologischen» und einem «trinitarischen» Typus, siehe BUNGE, *Paraklet* (wie Anm. 2), 29–61, oder zwischen einem «hieratischen» und ei-

Die «Philoxenie Abrahams» stellt die in Gen 18 erzählte Geschichte vom Besuch der drei Männer bei Abraham und Sara im Hain Mamre und ihre Bewirtung durch die Erzeltern dar. Ihren Ursprung hat diese Bildtradition wahrscheinlich in Mamre selbst, wo spätestens seit dem 2. Jahrhundert ein Heiligtum existierte, das jahrhundertlang von Anhängern verschiedener Kultgemeinschaften besucht und in Erinnerung an den Besuch der drei göttlichen Männer verehrt wurde.¹⁴ Eusebius von Caesarea berichtet in seiner um das Jahr 320 verfassten Schrift *Demonstratio evangelica* über diesen Ort: «Auch heute noch wird der Ort von den benachbarten Anwohnern als heilig verehrt zur Ehre derer, die dem Abraham erschienen sind, und die Terebinthe kann noch immer angeschaut werden. Diejenigen, die Abraham gastlich aufgenommen hat, sind auf einem Bild zu Tisch sitzend dargestellt, zwei an jeder Seite und in der Mitte der, der sie

nem «trinitarischen» Typus, so HANS MARTIN VON ERFFA, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*. Zweiter Band, München (Deutscher Kunstverlag) 1995, 91–103. Diese Unterscheidungen rekurrieren sehr stark auf die in literarischen Quellen belegten Diskussionen über die Identität der drei Männer. WIEBKE GERNHÖFER, *Die Darstellung der drei Männer an der Eiche von Mamre und ihre Bedeutung in der frühchristlichen Kunst*, in: RQ 104 (2009) 1–20, entwickelte ihre Typologie dagegen stärker aus bildimmanenten Beobachtungen und unterschied einen «chiffrehaften» und einen «narrativen» Typus der «Philoxenie». Die folgenden Beobachtungen fokussieren weniger auf die Darstellung der drei Personen als vielmehr auf die weiteren Bildelemente und ihre Entwicklung im Bildmotiv von der Spätantike bis ins 15. Jahrhundert. Auch hierfür erweist sich die Unterscheidung von «narrativen» und «chiffrehaften» Darstellungen als weiterführend. Zum Motiv der «Philoxenie» als Vorgeschichte der Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rubljov siehe auch KOSLOWSKI, *Ikone* (wie Anm. 2), 21–67; BUNGE, *Paraklet* (wie Anm. 2), 29–61.

¹⁴ Zum Abrahamsheiligtum in Mamre siehe KATHARINA HEYDEN, *Hain der Religionen. Das Abrahamsheiligtum von Mamre als Begegnungsort und locus theologicus*, in: dies., *Fremdenliebe – Fremdenangst. Zwei akademische Reden zur interreligiösen Begegnung in Spätantike und Gegenwart*, Zürich (TVZ) 2016, 17–69; DIES., *Construction, Performance and Interpretation of a Shared Holy Place. The Case of Late Antique Mamre*, in: *Entangled Religions* 11 (<https://er.ceres.rub.de/index.php/ER/article/view/8557/8128>); VLASTIMIL DRBAL, *Pilgrimage and multi-religious worship. Palestinian Mamre in Late Antiquity*, in: Troels Myrup Kristensen/Wiebke Friese (Hg.), *Excavating Pilgrimage: Archeological Approaches to Sacred Travel and Movement in the Ancient World*, London (Routledge) 2017, 245–262.

in der Ehre überragt.»¹⁵ Zwar ist dieses Bild nicht erhalten, doch gibt es höchstwahrscheinlich eine zeitgenössische Kopie davon auf einer Prägeform aus Kalkstein, die in Palästina gefunden wurde und wohl zur Verzierung von Kuchen oder auch zur Herstellung von Pilgersouvenirs aus Ton oder Leichtmetall verwendet wurde (Abb. 4).¹⁶ Die Form hat einen Durchmesser von ca. 14 cm und ist beidseitig verziert. Auf der für die Bildtradition der «Philoxenie» relevanten Seite sind im oberen Register, das drei Viertel der Gesamtfläche einnimmt, drei in Chiton und Chlamys gekleidete männliche Personen um einen dreibeinigen Tisch sitzend dargestellt. Alle drei halten eine Schale in der linken Hand und einen Stab in der rechten. Hinter ihnen ist deutlich ein Baum zu erkennen sowie, weniger deutlich, ein Gefäß, das im unteren Register nochmals erscheint und wohl einen Brunnen darstellt. Die mittlere der drei Figuren weist mit der rechten Hand nach oben auf den Baum. Die Stäbe der beiden anderen führen den Blick in das untere Register, auf den Brunnen und ein gehörntes Tier. Rechts daneben sind zwei weitere Personen dargestellt, die etwas in den Händen tragen. Am rechten Rand führt eine griechische Inschrift die Form des Baumes weiter. Sie besagt: ΔΕΧΟΜΕ ΜΟΙ ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ («Mögen die Engel mich aufnehmen»).

Dass die Prägeform die in Gen 18 erzählte Bewirtung der drei Männer durch Abraham und Sara darstellt, dürfte unzweifelhaft sein. Für eine eindeutig jüdische oder christliche Herkunft des Bildes spricht hingegen nichts. Im Gegenteil: Die Darstellung der Himmelsgöttin Urania auf der anderen Seite zeugt eher von der kultischen Vielseitigkeit und Vereinbarkeit verschiedener Traditionen im Palaestina des 4. und 5. Jahrhunderts. Zwar ist kein mit dieser Prägeform hergestellter Abdruck bekannt, doch

¹⁵ EUSEBIUS VON CAESAREA, *Demonstratio evangelica* 5, 9, 7–8: ὄθεν εἰσέτι καὶ νῦν παρὰ τοῖς πλησιοχώροις ὡς ἂν θεῖος ὁ τόπος εἰς τιμὴν τῶν αὐτόθι τῷ Ἀβραὰμ ἐπιφανέντων θρησκευέται, καὶ θεωρεῖται γε εἰς δεῦρο διαμένουσα ἡ τερέβινθος. οἱ γὰρ τῷ Ἀβραὰμ ἐπιξενωθέντες ἐπὶ γραφῆς ἀνακείμενοι, δύο μὲν ἐκατέρωθεν, μέσος δὲ ὁ κρείττων ὑπερέχων τῇ τιμῇ.

¹⁶ Die Prägeform befindet sich in der Dr. Lilian Malcove Collection in Toronto, Katalognummer 80, Accessionsnummer M 82.271. Erstmals publiziert wurde sie von MARGRET ENGLISH FRAZER in: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, hg. v. Kurt Weitzmann, New York (MoMa) 1979, Nr. 522, S. 583f., sowie DIES., *Syncretistic pilgrims mold from Mamre?*, in: *Gesta* 18 (1979) 137–145. Ausführlich diskutiert hat das Stück RANGAR L. CLINE, *A two-sided Mold an the Entrepreneurial Spirit of Pilgrimage Souvenir Production in Late-Antique Syria-Palestine*, in: *Journal of Late Antiquity* 7 (2014) 28–48.

lassen ihre bloße Existenz und ihr Zweck vermuten, dass das Bildmotiv weite Verbreitung fand – oder zumindest dafür bestimmt war.

Mit dem aufblühenden Pilgerwesen ins Heilige Land verstärkte sich der Einfluss der palaestinischen Kunst auf das westliche Christentum.¹⁷ So verwundert es nicht, dass das Motiv mit denselben Bildelementen auf römischen Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts wiederkehrt. In der in den 430er-Jahren erbauten und ausgeschmückten Basilika Santa Maria Maggiore zeigt ein Mosaik (Abb. 5) in drei Szenen die Begegnung Abrahams mit den drei Männern, wie sie auch bereits auf einem Fresko der Katakomba an der Via Latina abgebildet war,¹⁸ die Zubereitung der Speisen durch Sara und die Bewirtung der drei durch Abraham. Diese wird so dargestellt, dass Abraham auf einer Platte ein Tier serviert, während sich bereits drei Kuchen auf dem Tisch vor den drei Gästen befinden. Deutlich zu erkennen sind das Haus bzw. das Zelt, vor dessen Eingang Sara die Kuchen zubereitet, und der Baum. Die große Amphore, die sich vor dem Tisch befindet, soll vielleicht den Brunnen Abrahams symbolisieren oder aber das in Gen 18,4 erwähnte Gefäß für die Waschung. Für die Deutung dieses Mosaiks ist der Ort der Anbringung im Chorraum in unmittelbarer Nähe zum Altar wichtig. Die mittlere Figur deutet mit der rechten Hand auf das von Abraham auf einer Schale servierte Tier, während die rechte Person auf den mittleren Kuchen zeigt. Vermutlich soll durch den Ort der Anbringung dieses Mosaiks im Altarraum und durch die Zeigegesten eine Verknüpfung zur Eucharistie geschaffen werden. Die Szene wird somit zu einem Typos für Christus, das Lamm Gottes, das sich den Gläubigen im Brot als Nahrung schenkt.¹⁹

Einen eucharistischen Bezug weist auch das aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammende Mosaik in San Vitale in Ravenna auf, das sich ebenfalls im Altarraum befindet (Abb. 6). Hier sind die drei zu Tisch sitzenden Gäste gerahmt durch den sie bewirtenden Abraham und die im Haus stehende, die Szene beobachtende Sara auf der linken sowie die Darstellung der Bindung Isaaks auf der rechten Seite. Auf der gegenüberliegenden Wand verstärken die Darstellungen Abels mit einem Opfer-

¹⁷ Siehe dazu KATHARINA HEYDEN, *Orientierung. Die westliche Christenheit und das Heilige Land in der Antike*, Münster (Aschendorff) 2014, 249–334.

¹⁸ Siehe dazu GERNHÖFER, *Darstellung* (wie Anm. 13), 22–24.

¹⁹ Zum Gesamtprogramm der Mosaiken von Santa Maria Maggiore WOLFGANG KEMP, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen*, München (Beck) 1994, 149–181, sowie BEAT BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom*, Stuttgart (Steiner) 1975.

lamm und Melchisedeks mit drei Broten und einem Henkelkelch die typologischen Anspielungen auf die christliche Eucharistie zusätzlich.²⁰

Diese wenigen, aber prominenten Beispiele aus der Spätantike²¹ legen viel Wert auf die Details aus dem biblischen Bericht: Baum und Zelt (bzw. Gebäude) sind dargestellt, der Tisch ist mit Speisen gedeckt, und Sara steht im Haus bzw. im Zelt, während Abraham die Gäste bewirtet. Auf den Mosaiken sind die drei Besucher jeweils mit Nimbus, aber ohne Flügel dargestellt. Auf der Prägeform fehlt der Nimbus, aber die Inschrift identifiziert die drei Personen eindeutig als Engel. Durch den Anbringungsort im Altarraum erhalten die Mosaiken gegenüber der Prägeform eine typologische Bedeutung: Das Tier und die Kuchen, die Abraham seinen drei Besuchern zur Sättigung serviert, werden zu Symbolen für das Opfer Christi, das die christliche Gemeinde im Ritus der Eucharistie nachvollzieht.

In der byzantinischen und slawischen Kunst findet das Bildmotiv spätestens seit dem 11. Jahrhundert weite Verbreitung. Ein besonders interessantes Beispiel ist eine Miniatur in einer Psalterhandschrift aus dem Jahr 1092 aus Konstantinopel (Abb. 7). Hier illustriert die Bewirtung der drei Männer die rhetorische Frage aus Ps 49,13: «Esse ich etwa das Fleisch von Stieren?» Links tritt Abraham aus dem Gebäude, in dem Sara hinter einem Vorhang hervorkommt, und bringt eine Schale an den mit einer edlen Decke verzierten Tisch. Dieser ist mit drei Broten und einer weiteren Schale gedeckt. Davor lagert ein lebender Stier – dass er lebt, ist offenbar eine bildliche Bestätigung für den Psalmvers. Die drei sitzenden Figuren sind mit Flügeln und Nimbus ausgestattet, sie sind nicht (mehr) frontal hinter, sondern im Halbkreis um den Tisch herum gruppiert. Durch eine Überschrift werden sie als ἡ ἁγία τριὰς, «die heilige Dreifaltigkeit», identifiziert. In den Nimbus der mittleren, grössten Figur sind ein Kreuz und die Buchstaben IC XC, die griechische Abkürzung des Namens Jesus Christus, eingezeichnet. Hier hat sich die Darstellung des Mahles aus dem Abrahamzyklus herausgelöst. Zwar sind Abraham und Sara und auch ihr Zelt noch zu sehen, aber der Baum, der den Hain von Mamre symbolisiert, ist

²⁰ Siehe PATRIZIA ANGIOLINI MARTINELLI, *La Basilica di San Vitale a Ravenna, Modena* (Panini) 1997; CLEMENTINA RIZZARDI/LINDA KNIFFITZ, *Il Mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna (Ante Quem) 2013, 128–146.

²¹ Eine vollständige Darstellung des Bildmotivs in der Spätantike bieten GERNHÖFER, *Darstellung* (wie Anm. 13), und VON ERFFA, *Ikonologie* (wie Anm. 13).

aus dem Bild verschwunden. Die Betonung liegt auf den drei Figuren und der Identifikation der mittleren Figur als Christus.

Noch stärker ist die Tendenz zur Verselbstständigung der drei Personen am Tisch in einer prachtvollen liturgischen Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, die sich unter der Signatur Staurou 109 im Griechisch-orthodoxen Patriarchat in Jerusalem befindet.²² Hier wird der Text eines eucharistischen Gebets des Diakons von der «Philoxenie Abrahams» illustriert. Allerdings ist das Bildmotiv auf beide Ränder aufgeteilt, sodass die drei Gäste (am linken Blattrand) und der sie bewirtende Abraham (am rechten Blattrand) durch den Text voneinander getrennt sind. Damit ist die Bildeinheit aufgehoben, und eine isolierte Darstellung der drei Männer am Tisch – auch hier markiert als «die heilige Dreifaltigkeit» (ἡ ἁγία τριάς) – wird möglich.

Seit dem 12. Jahrhundert ist das Bildmotiv vielfach an Bronzetüren von Kirchen in der Kiever Rus anzutreffen, die in engem kulturell-religiösem Austausch mit der byzantinischen Welt stand. Diesen Darstellungen ist gemeinsam, dass der Tisch halbrund ist, sodass die drei Figuren mit den Bildbetrachtern einen Kreis bilden. Meistens erscheinen Abraham und Sara vorn im Bild, den Betrachtenden am nächsten, von beiden Seiten zum Tisch hinzutretend. Im Vordergrund ist ein lebender Widder zu sehen. Fast immer identifizieren eine Überschrift sowie der Kreuznimbus über dem mittleren Engel die Darstellung als Trinität.

Im Westen dagegen blieb die Szene als ein Teil des Abrahamzyklus beliebt, wie Mosaiken aus Italien aus dem 12. und 13. Jahrhundert zeigen, in denen die narrativen Elemente in den Vordergrund treten. Auch hier dürften byzantinische Künstler am Werk gewesen sein, doch haben sie andere Akzente gesetzt. Im Dom von Monreale sind auf einem normannischen Mosaik vom Ende des 12. Jahrhunderts, wie in Santa Maria Maggiore, Begegnung und Bewirtung in zwei Szenen dargestellt (Abb. 8, vgl. Abb. 5).²³ Der Baum und das (leere) Gebäude erscheinen nur in der Darstellung der Begrüßung, in der Abraham einem der drei Männer, die mit Nimbus, Flügeln und Stäben versehen sind, die Füße küsst. In der Bewir-

²² Siehe ANDRÉ GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, in: DOP 8 (1954) 161–199, die Miniatur ist als Abb. 15 abgedruckt.

²³ ERNST KITZINGER, *The mosaics of Monreale, Palermo* (S.F. Flaccovio) 1960; GIUSEPPE SCHIRÒ, *Der Dom von Monreale. Die Stadt des Goldenen Gotteshauses, Palermo* (Mistretta) 2007; LISA SCIORTINO, *Monreale. Die Kathedrale, die Mosaik, der Kreuzgang, Palermo* (Sime Books) 2012.

tungsszene befindet sich Sara im Gebäude, davor tritt Abraham zum Tisch, auf dem sich ein gebratenes Tier in einer Schale befindet. Die Inschriften verstärken den narrativen Charakter und verzichten auf typologische Deutungen. Über der Begrüßungsszene liest man: ABRAHAM ANGELOS HOSPITIO SUSCEPIT ET CUM TRES VIESIT (sic) UNUM ADORABIS (sic): «Abraham empfängt Engel als Gastgeber, und obwohl er drei sieht, betet er einen an»; und über der Bewirtung schlicht: ABRAHAM MINISTRAT ANGELI(S), «Abraham bedient die Engel». Die Betonung liegt hier auf der Geschichte selbst, nicht auf einer chiffrehaft-symbolischen Repräsentation. Ähnliches gilt für die Capella Palatina des Normannenpalastes in Palermo und für ein Mosaik aus San Marco in Venedig.²⁴

Wie sind diese unterschiedlichen Bildtraditionen in Ost und West zu erklären? Vielleicht sind sie eine Folge des Bilderstreits im 8. und 9. Jahrhundert und des daraus resultierenden unterschiedlichen Umgangs mit Bildern in Ost und West. Während im Osten das im Bild Dargestellte (nicht aber das Bild selbst) angebetet werden konnte und sollte, schätzte man die Bilder im Westen vor allem aufgrund ihres pädagogischen und verzierenden Wertes.²⁵ Die Beischriften, die sich im Hochmittelalter auch für das hier betrachtete Bildmotiv durchsetzten, spiegeln diese Auffassungen: Im Osten identifizieren sie die im Bild dargestellte Trinität, die angebetet werden soll. Im Westen erklären sie, welche biblische Szene im Bild dargestellt wird. Mit aller gebotenen Vorsicht kann für die Zeit nach dem Bilderstreit also festgehalten werden, dass sich im Westen eher der narrative, im Osten eher der chiffrehafte Typus der «Philoxenie Abrahams» durchsetzte.

Als Andrej Rubljov mit der Anfertigung einer neuen Dreifaltigkeitsikone für das Kloster des Sergij von Radonesh beauftragt wurde, kannte er wahrscheinlich nicht die gesamte hier skizzierte Bildtradition. Die Anweisungen aus dem Malerhandbuch vom Berg Athos für die «Philoxenie» dürften ihm jedoch vertraut gewesen sein: «Ein Haus, und drei Engel sitzen an einem Tisch; in der Schüssel ein Ochsenkopf, und Brot und andere Gefäße mit Speisen, und Flaschen mit Wein und Becher; und zu ihrer

²⁴ BUNGE, Paraklet (wie Anm. 2), 41f.

²⁵ Für einen Überblick siehe HANS GEORG THÜMMEL, Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert, Würzburg (Augustinus) 1991, sowie LESLIE BRUBAKER, Inventing Byzantine Iconoclasm, London (Bristol Classical Press) 2012.

Rechten trägt Abraham eine zugedeckte Schüssel, zur Linken trägt Sara eine andere Schüssel mit dem gebratenen Vogel.»²⁶ Vermutlich kannte Rubljov auch das Fresko seines Lehrers Feofan Grek in der Christi-Verklärungs-Kirche von Novgorod aus dem Jahr 1378, in dem Sara und Abraham grossformatig und im Vordergrund an den Tisch herantreten, der durch eine Öffnung in der Frontseite als Altar gekennzeichnet ist (Abb. 9).²⁷ Und mit höchster Wahrscheinlichkeit hatte Andrej Rubljov die zu ersetzende Dreifaltigkeitsikone aus der Ikonostase des Dreifaltigkeitsklosters während seines Aufenthalts vor Augen (Abb. 2).²⁸

Hier war im Blick auf die narrativen Elemente schon einiges geschehen, was offenbar Auswirkungen auf Rubljovs Ikone hatte. So ist der Hintergrund mit Felsen, Baum und Gebäude bei ihm ganz ähnlich gestaltet, allerdings hat Rubljov die Position von Gebäude und Felsen gegenüber der Vorlage vertauscht. Interessanterweise hat auch diese Ikone keine Überschrift, die die dargestellten Personen identifizieren würde. Am auffälligsten ist aber, dass Abraham und Sara nicht mehr – wie noch im Fresko Feofans in Novgorod – vorne im Bild dargestellt, sondern zwischen die drei am Tisch sitzenden Engel gerückt sind. Damit geben sie zwar für die Betrachtenden den Blick auf den Tisch frei, stören aber gleichzeitig die Harmonie zwischen den drei Sitzenden. Vielleicht hat Andrej Rubljov dies auch so empfunden und sich vor allem aus Gründen der Symmetrie und Ruhe im Bild dafür entschieden, Abraham und Sara wegzulassen. Insgesamt erweist sich seine Neufassung der Ikone vor allem als ein Werk der Reduktion und Konzentration. Dies zeigt sich nicht nur im Weglassen von Abraham und Sara, sondern auch in der Reduktion der Schalen auf dem Tisch. Sind es in der Vorlage noch drei Schalen, die durch die Handhaltungen einer Person zugeordnet werden, so stiftet die einzige Schale bei Rubljov die Mittelachse des Bildes und gleichzeitig den gemeinsamen Bezugs-

²⁶ DIONYSIOS, Malerhandbuch, Kapitel 50 «Wie man die Gastfreundschaft Abrahams darstellt», in: Godehard Schäfer (Hg.), Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, Trier (Lintz) 1855, 144.

²⁷ Zur Zusammenarbeit zwischen Feofan Grek und Andrej Rubljov sowie für einen Vergleich ihrer Kunst siehe KOSLOWSKI, Ikone (wie Anm. 2), 38–42. Der Byzantiner Theophanes (russisch: Feofan) gilt demzufolge als expressiver «Maler-Philosoph», während sein Schüler Rubljov als «Maler-Theologe» bezeichnet werden kann.

²⁸ BUNGE, Paraklet (wie Anm. 2), 55.

punkt für die drei sitzenden Personen wie auch für die Betrachtenden, deren Blick unweigerlich auf die Schale hingeführt wird.

Es ist wohl keine Übertreibung, zu sagen, dass Andrej Rubljov mit seiner «Dreifaltigkeit» die ikonografische Tradition des Bildmotivs der «Philoxenie Abrahams» (und Saras) an ein Ende geführt hat. Seine Ikone wirkt, als hätte er die letzte Konsequenz aus der Bildentwicklung gezogen. Ob er dies in voller Kenntnis der Bildgeschichte oder vielmehr in Auseinandersetzung mit den beiden ihm zweifellos vor Augen stehenden Darstellungen in der Kapelle von Novgorod und im Kloster Sergijs von Radonesh getan hat, sei dahingestellt. Wenn daher in der dritten und letzten Betrachtung gefragt wird, worin Gewinn und Verlust der Konzentration des Bildmotivs der «Philoxenie Abrahams» (und Saras) auf die drei trinitarischen Personen in theologischer Hinsicht bestehen, so soll dies nicht als Kritik an Rubljov und seiner Ikone, schon gar nicht als Polemik einer westlichen Theologin gegen die orthodoxe Theologie und Kunst geschehen. Letzteres wäre schon deshalb unangemessen, weil die Dreifaltigkeitsikone, wie eingangs erwähnt, im Westen heute mindestens ebenso beliebt ist wie in den östlichen Kirchen. Ausserdem sind Abraham und Sara auch in der östlichen Ikonentradition nach Rubljov – trotz der eingangs erwähnten Kanonisierung seiner «Dreifaltigkeit» durch die Hundertkapitelsynode im Jahr 1551 – nicht einfach aus dem Bildmotiv verschwunden. Das zeigen zahlreiche Dreifaltigkeitsikonen, die darin gerade nicht dem Vorbild Andrej Rubljovs folgen, sondern die älteren Bildtraditionen fortführen und Abraham und Sara mit abbilden.²⁹ Es geht auch nicht um die Frage, ob Andrej Rubljov eine unerlaubte Neuerung in die Bildtradition eingeführt habe. Dies zu diskutieren, überlasse ich gern orthodoxen Theologinnen und Theologen.³⁰ Die folgenden Überlegungen betreffen vielmehr die verschiedenen Variationen der Ikone und ihre theologischen und anthropologischen Implikationen.³¹ Ich möchte die Verbindung zwischen der Bild-

²⁹ So etwa in einer um 1500 entstandenen Dreifaltigkeitsikone aus Pskov, die heute ebenfalls in der Tretjakov-Galerie gezeigt wird, oder in der sogenannten Syrjanischen Dreifaltigkeit aus Voshemsk vom Ende des 15. Jahrhunderts, siehe KOSLOWSKI, *Ikone* (wie Anm. 2), 42–71, sowie in der griechischen Ikonenmalerei.

³⁰ BUNGE, *Paraklet* (wie Anm. 2), 127–133, diskutiert die Frage nach «Tradition und Neuschöpfung» explizit mit dem Ziel, Andrej Rubljov vom Vorwurf des Traditionsbruchs freizusprechen.

³¹ Methodisch wird damit die Einbeziehung der Betrachterperspektive eingelöst, was in der kritischen Rezeption der ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation nach Erwin Panofsky vielfach gefordert wurde. Dabei ist zu beachten, dass es nicht

tradition und der Tugend der Gastfreundschaft aufzeigen, die in der Geisteshaltung der Liebe zum Fremden – griechisch *philoxenia* – gründet. Und es soll die Frage aufgeworfen werden, welche Vorstellungen von göttlicher Dreifaltigkeit und menschlicher Gastfreundschaft sowie ihrem Verhältnis zueinander in den verschiedenen Variationen der Ikone für verschiedene Betrachterinnen und Betrachter vermittelt werden.

3. Dritte Betrachtung: Göttliche Dreifaltigkeit ohne menschliche Gastfreundschaft?

In der Antike galt Abraham als Verkörperung der Tugend der Gastfreundschaft, und die Bewirtung der drei Besucher in Mamre war für jüdische und christliche Autoren die Schlüsselszene biblischer Gastfreundschaft und damit Ausgangspunkt für die theologische Begründung dieser Tugend.³²

Bereits Philo von Alexandrien stellt in einer Auslegung der Mamre-Erzählung Gen 18 einen Zusammenhang zwischen der Haltung gegenüber Gästen und der Haltung gegenüber Gott her: «Was nun das Gastfreundliche an diesem Mann [Abraham] betrifft, so ist dies ein Beiwerk einer grösseren Tugend. Diese Tugend ist die Gottesfurcht, über die wir bereits früher gesprochen haben, für die diese Erzählung ein sicheres Zeichen ist, auch wenn wir die Fremden für Männer halten.»³³ Philo betont hier eine Verknüpfung, die bereits im griechischen Wort angelegt ist: Das von ihm verwendete Adverb *φιλόξενος/philoxenos*, ebenso wie die dann häufig mit «Gastfreundschaft» übersetzte Nominalbildung *φιλοξενία/philoxenia*, bezeichnet die «Liebe zum Fremden». Indem Philo diese Liebe zum Fremden als ein «Beiwerk» (*πάρεργον*) der Gottesfurcht bezeichnet,

nur eine, sondern vielfältige Betrachterperspektiven gibt. Letztlich sind diese so zahlreich wie die betrachtenden Subjekte, doch kann man mit diesem Hinweis jede wissenschaftliche Behandlung für unsinnig erklären. Um dies zu vermeiden, rekonstruiere ich die Betrachterperspektiven anhand bestimmter gruppenspezifischer Faktoren wie Zeit, Ort und vermutlicher Kenntnis der Bildtraditionen.

³² Zu Praxis und Begründung der Gastfreundschaft in der Antike siehe den Sammelband: ULRIKE RIEMER (Hg.), *Xenophobie – Philoxenie. Vom Umgang mit Fremden in der Antike*, Stuttgart (Steiner) 2005.

³³ PHILO VON ALEXANDRIEN, *De Abrahamo* 114: Τὸ μὲν οὖν φιλοξένον τοῦ ἀνδρὸς εἴρηται, πάρεργον ὃν ἀρετῆς μείζονος. ἡ δ'ἀρετὴ θεοσέβεια, περὶ ἧς καὶ πρότερον εἵπομεν, ἧς δείγμα σαφέστατον τὰ νῦν λεχθέντα ἐστὶν ὡς ἐπὶ ξένων ἀνδρῶν.

rückt er beide unzertrennbar zusammen. Die Liebe zum Fremden ist eine unweigerliche Konsequenz aus der Liebe zu Gott. Gottesfurcht drückt sich in Fremdenliebe und Gastlichkeit aus. Deshalb fordert auch der Autor des frühchristlichen Hebräerbriefs seine Adressaten auf: «Vergesst die Fremdenliebe/Gastfreundschaft nicht, denn durch sie haben manche, ohne es zu wissen, Engel bei sich aufgenommen.»³⁴

Im *Testament Abrahams*, einer Schrift, die vom 2. bis zum 5. Jahrhundert in jüdischen und christlichen Kreisen viel rezipiert wurde,³⁵ bildet die Verknüpfung von Gastfreundschaft und Gottesliebe den Rahmen der gesamten Erzählung über den Tod des Erzvaters. Eingeführt wird Abraham mit den Worten: «Vollkommen *philoxenos* war der Gerechte. Denn er hatte sein Zelt an der Vier-Wege-Kreuzung von Mamre aufgeschlagen. Alle nahm er auf [...].»³⁶ So nimmt er eines Tages auch den Thanatos (Tod) auf, der von Gott gesandt wird, um den greisen Abraham sanft auf sein bevorstehendes Ende vorzubereiten. Da der Tod sich auf Geheiss Gottes vor Abraham in seiner schönsten Gestalt zeigt, fragt Abraham ihn, ob er zu allen Menschen in solcher Wohlgestalt komme – und erhält zur Antwort: «Nein, mein Herr Abraham, deine gerechten Taten und das unmessbare Meer deiner Philoxenie und die Grösse deiner Liebe zu Gott wurden zu einem Kranz auf meinem Haupt.»³⁷

Der Gedanke, dass Abraham sich durch die Übung der Gastfreundschaft auf die Begegnung mit Gott vorbereitet habe, wird von verschiedenen christlichen Autoren der Spätantike aufgenommen. So schreibt etwa

³⁴ Hebr 13,2: τῆς φιλοξενίας μὴ ἐπιλανθάνεσθε, διὰ ταύτης γὰρ ἔλαθόν τινες ξενίσαντες ἀγγέλους.

³⁵ Edition des griechischen Textes mit Übersetzung ins Englische: MICHAEL E. STONE, *The Testament of Abraham. The Greek Recensions*, Montana (SBL) 1972. Englische Übersetzung und ausführlicher Kommentar: DALE C. ALLISON, *Testament of Abraham*, New York (de Gruyter) 2003; deutsche Übersetzung: ENNO JANSSEN, *Testament Abrahams*, in: JSHRZ 3, Gütersloh (Gütersloher Verlagshaus) 2001, 193–282.

³⁶ Testamentum Abrahæ, Rez. A, I: πάνυ ὑπήρχε φιλόξενος ὁ δίκαιος. πῆξας γὰρ τὴν σκηνὴν αὐτοῦ ἐν τετραοδίῳ τῆς δρυὸς τῆς Μαμβρῆ, τοὺς πάντας ὑπεδέχετο (ed. Stone 2).

³⁷ Testamentum Abrahæ, Rez. A, XVII: εἶπεν δὲ Ἀβραάμ. Δέομαί σου, ἐπειδὴ σὺ εἶ ὁ θάνατος, ἀπάγγελόν μοι, καὶ πρὸς πάντας οὕτως ἀπέρχῃ ἐν εὐμορφίᾳ καὶ δόξῃ καὶ ὠραιότητι τοιαύτῃ; ὁ θάνατος εἶπεν. Οὐχί, κύριε μου Ἀβραάμ. αἱ γὰρ δικαιοσύνη σου καὶ τὸ ἄμετρον πέλαγος τῆς φιλοξενίας σου καὶ τὸ μέγεθος τῆς ἀγάπης σου τῆς πρὸς θεὸν ἐγένετο στέφανος ἐπὶ τῆς ἐμῆς κεφαλῆς.

Hieronymus an den römischen Aristokraten Pammachius, der in Porto bei Rom eine Fremdenherberge (*xenodochium*) gestiftet hatte: «Als erster unter den Mönchen in der ersten Stadt folgst du dem ersten Patriarchen nach. Abraham hatte oft Philoxenie geübt, und weil er sie Menschen nicht verweigert hatte, durfte er Gott aufnehmen. Er befahl nicht seinen Knechten und Mägden, die Gäste zu bedienen, er wollte nicht durch andere das Gute, das er tat, mindern, sondern als habe er Beute gewonnen, widmete er sich mit seiner Frau Sara ganz allein der Menschlichkeit.»³⁸ Und Johannes Chrysostomos bemerkt in einer Predigt, in der er das Warten auf und die Sorge für Gäste als Hauptbeschäftigung Abrahams preist und in Bildern des Jagens vor Augen stellt: «Abraham sagt: <Du schenkst Gnade>, nicht: <Du empfängst sie>. So ist wahrhaftig auch die Philoxenie mehr ein Empfangen als ein Geben für denjenigen, welcher sie mit Freude erweist.»³⁹

Ein ganz ähnlicher Gedanke findet sich auch in einem Sendschreiben des russischen Mönches Ióssif Ssánin aus den 1460er-Jahren, also nicht lange nach der Entstehung von Rubljovs «Dreifaltigkeit». In seiner Auslegung von Gen 18 heisst es von Abraham: «Da er sass bei der Eiche vor seinem Zelt, gedachte er seines Alters, da der Tod schon nahe war: <Was kann ich Gutes tun, auf dass Gott mich einführt in die ewige Wohnstatt? Wenn ich den Fremdling nicht aufnehme in mein Haus nach Gottes Weise, wird Gott mich nicht aufnehmen in das ewige Haus.> Und er begann zu warten auf den Fremdling nach Gottes Weise bis zum Mittag.»⁴⁰

Die Verheissung der Gottesbegegnung für die Gastfreundlichen liegt im jüdisch-christlichen Gottesbild begründet, wonach Gott den Menschen nicht als Vertrauter, sondern als Fremder – also auch: im Fremden – be-

³⁸ HIERONYMUS, Epistula 66, 11 an Pammachius: audio te xenodochium in portu fecisse Romano et uirgam de arbore Abraham in Ausonio plantasse litore. [...] primum inter monachos in prima urbe primum sequeris patriarcham. [...] et tamen, postquam crebro hospitalitatis officio, dum homines non refutat, suscipere meruit deum, non seruis et ancillulis imperauit, ut hospitibus ministrarent, et bonum, quod exercebat, per alios minuit, sed quasi reperta praeda cum sarra sua humanitati solus incubuit.

³⁹ JOHANNES CHRYSOSTOMOS, Homilia 41 in Genesin 380: Χάριν, φησὶ, δίδως, οὐ λαμβάνεις. Τοιοῦτον γὰρ ἀληθῶς ἡ φιλοξενία μᾶλλον λαμβάνειν ἢ δίδωσιν ὁ μετὰ προθυμίας αὐτὴν ἐπιδεικνύμενος. Weitere Belege für diesen Gedanken bei anderen christlichen Autoren nennen THERESIA HEITHER/CHRISTIANA REEMTS, Abraham. Biblische Gestalten bei den Kirchenvätern, Münster (Aschendorff) 2005, 116–132, und WILLIAM T. MILLER, Mysterious Encounters at Mamre and Jabbok, Chico (Brown) 1984, 43–95.

⁴⁰ Übersetzung bei MÜLLER, Dreifaltigkeitsikone (wie Anm. 2), 25.

gegnet. Die Liebe zum Fremden ist daher die Geisteshaltung, die auf die Begegnung mit Gott vorbereitet. Wer diese Geisteshaltung der Liebe zu fremden Menschen in Gastfreundschaft tatkräftig übt und pflegt, macht sich bereit für eine Begegnung mit Gott, dem schlechthin Fremden. Abraham, der vor seinem Zelt in Mamre sitzt und auf Besucher wartet, die er bewirten kann, ist das Urbild dieser erwartungsvollen Haltung der Fremdenliebe. Auf diese Weise wird die im Vorderen Orient in allen religiösen und kulturellen Traditionen hochgehaltene Tugend der Gastfreundschaft theologisch gedeutet und gefüllt.

Während über die Wichtigkeit und das Verständnis der Philoxenie grosse Einigkeit unter den christlichen Autoren herrschte, wurde über die Identität der drei Besucher Abrahams in Mamre lebhaft gestritten. Prokop von Gaza fasst die Diskussionen im 6. Jahrhundert so zusammen: «Von den drei Männern meinen einige, sie seien Engel; die <Judaisierenden> aber sagen, einer der drei sei Gott, die anderen beiden Engel; andere sagen, sie seien ein Vorausbild der Trinität, da zu ihnen im Singular <Herr> gesagt wird.»⁴¹

Auch in der Ikonografie der drei Besucher von Mamre schlagen sich unterschiedliche Auffassungen von der Identität der drei Gestalten nieder: In einigen Fällen sind sie nahezu identisch dargestellt; in anderen ist die mittlere Gestalt hervorgehoben oder auch durch eine Inschrift als Christus, die zweite Person der Trinität, markiert; in wiederum anderen sind sogar alle drei mit einem Kreuznimbus versehen.⁴²

Im erwähnten Sendschreiben des Ióssif Ssánin über Gen 18 wird deutlich, dass auch im Russland des 15. Jahrhunderts intensiv über die Identität der drei Besucher Abrahams nachgedacht und diskutiert wurde.⁴³ Für die Ikone Andrej Rubljovs ist umstritten, ob eine eindeutige Zuweisung der

⁴¹ PROKOP VON GAZA, *Kephalaia* 18 (PG 87, 363): Τοὺς τρεῖς ἄνδρας οἱ μὲν τρεῖς ἀγγέλους φασὶν, οἱ δὲ Ἰουδαῖζοντες ἓνα μὲν τῶν τριῶν εἶναι λέγουσι τὸν Θεὸν, ἀγγέλους δὲ τοὺς δύο, οἱ δὲ τύπον ἔχειν φασὶ τῆς ἁγίας καὶ ὁμοουσίου Τριάδος, πρὸς οὓς εἰρησθαι μοναδικῶς τὸ Κύριε. Für eine Zusammenstellung der verschiedenen Deutungen siehe HEYDEN, *Fremdenliebe* (wie Anm. 14), 32–35, sowie HEITHER/REEMTS, *Abraham* (wie Anm. 39), 116–127. Zur Diskussion um die Deutung der drei Personen in Russland siehe MÜLLER, *Dreifaltigkeitsikone* (wie Anm. 2), 21–27, sowie KOSLOWSKI, *Ikone* (wie Anm. 2), 17–20.

⁴² So etwa die sogenannte Syrjanische Dreifaltigkeit aus Voshemsk vom Ende des 15. Jahrhunderts, siehe BUNGE, *Paraklet* (wie Anm. 2), 59f.

⁴³ MÜLLER, *Dreifaltigkeitsikone* (wie Anm. 2), 25–27.

Engel an jeweils eine Person der Trinität vom Künstler intendiert war.⁴⁴ Unbestreitbar aber ist, dass er seine Darstellung in Auseinandersetzung mit seinen Vorlagen ganz auf die drei Gestalten konzentriert und in diesem Bemühen um Abraham und Sara reduziert hat. Möglicherweise ist darin auch eine Reaktion auf trinitarische Streitigkeiten seiner Zeit zu sehen. Vor dem Hintergrund der Bildtradition und der Bedeutung der Fremdenliebe für die christliche Interpretation der Mamre-Szene ist aber zu fragen: Warum sind mit der Reduktion auf die drei trinitarischen Figuren die menschliche Gastfreundschaft und Fremdenliebe aus dem Bild verschwunden? Geraten mit der Konzentration auf die Dreieinigkeit als dem eigentlichsten Inhalt des christlichen Glaubens menschliche Fremdenliebe und Gastfreundschaft aus dem Blick? Ist also, um diese Fragereihe mit einem Ausdruck Philoxen auf die Spitze zu treiben, das Verschwinden der Philoxenie ein «Beiwerk» der Konzentration auf die trinitarische Gottesfurcht?

Um an dieser Stelle nicht in unangemessene Polemik zu verfallen, ist es notwendig, die unterschiedlichen Perspektiven von Künstler, Auftraggeber und unterschiedlichen Betrachtern sowie die räumlichen und zeitlichen Kontexte der Bilder in die Überlegungen einzubeziehen:

Andrej Rubljov selbst kannte die Bildtradition der «Philoxenie» zweifellos, sie stand ihm, als er seine «Dreifaltigkeit» schuf, unmittelbar vor Augen. Im Fresko seines Meisters Feofan Grek in Novgorod (Abb. 9) waren Abraham und Sara prominent im Vordergrund dargestellt, in der Ikone im Dreifaltigkeitskloster zwischen den Engeln im Hintergrund des Bildes (Abb. 2). Rubljov spielte wohl bewusst mit dem Wissen, dass Abraham und Sara eigentlich ins Bild gehören, indem er die Kreisbewegung zwischen den drei Engeln für die Betrachter der Ikone offenhielt. Das unvollständige Dreieck am unteren Rand ist das «Einstiegstor» in die Ikone für die Betrachtenden. Durch die Betrachtung können sie gewissermaßen in das Bild hinein- und an den Tisch herantreten und damit die Stelle Abrahams und Saras einnehmen. Die Betrachterin, der Betrachter dieser Ikone werden dann selbst zu Gastgebern für die Trinität. Mit diesem Effekt führt Rubljov die in der Entwicklung der Bildtradition angelegte Dynamik auf geniale Weise an einen Höhepunkt. Die Ikone erzählt nun nicht mehr die biblische Geschichte von der Bewirtung der drei Männer in

⁴⁴ Zu der intensiv geführten Diskussion um die Identifikation der Figuren siehe MÜLLER, Dreifaltigkeitsikone (wie Anm. 2), 54–103; KOSŁOWSKI, Ikone (wie Anm. 2), 146–161; BUNGE, Paraklet (wie Anm. 2), 63–83.

Mamre wie im narrativen Typus. Sie stellt auch nicht bloss die Gastfreundschaft Abrahams und Saras dar wie im chiffrehaften Typus. Sie lässt vielmehr *geschehen*, was in der Bildtradition vor Rubljov nur *abgebildet* war. Wer vor der Ikonostase im Dreifaltigkeitskloster Sergijev Possad stand, wurde «gleichsam in die Größe des sich vor ihm auftuenden Bildes hineingezogen».⁴⁵ Darin liegt die Meisterschaft Rubljovs, dass seine Ikone wirklich zum «Fenster der Ewigkeit» werden kann.

Allerdings kann dieser Effekt nur bei denjenigen Betrachtern zu Bewusstsein kommen (vielleicht auch nur bei denjenigen überhaupt eintreten), die um die Bildtradition der «Philoxenie» wissen. Wer weiss und noch vor dem inneren Auge sieht, dass Abraham und Sara eigentlich ins Bild gehören, kann sich gut an ihre Stelle imaginieren, in der Betrachtung der Dreieinigkeit ihren Platz einnehmen. Solchen «wissenden» Betrachtern mag der Gedanke kommen, dass sie selbst diejenigen sind oder sein sollen, die Gott Gastfreundschaft in ihren Herzen erweisen. Dies dürfte für den Auftraggeber der Ikone ebenso wie für ihre zeitgenössischen Betrachter und Betrachterinnen der Fall gewesen sein. Für sie erweist sich die Dreifaltigkeitsikone Rubljovs als geniale Spiritualisierung der gastlichen Aufnahme der drei göttlichen Personen durch Abraham und Sara.

Wer aber diese Tradition nicht kennt, wem die ikonografischen Vorbilder für Rubljovs Ikone nicht vor Augen stehen – und dies gilt wohl für die meisten Menschen heute, vor allem im Westen –, die oder der ist ganz auf das in der Ikone Sichtbare angewiesen.⁴⁶ Auch die Symbole im Hintergrund: Haus, Baum und Fels – von Rubljov möglicherweise bewusst beibehalten um den biblischen Anker der Mamre-Erzählung in der «Dreifaltigkeit» präsent zu halten – sind für unwissende Betrachter nicht selbsterklärend. Sie sind auf die Sichtweise beschränkt, die ich in der «Ersten Betrachtung» wiederzugeben versucht habe. Ihnen wird nichts im Bild fehlen, keine Lücke auffallen, die durch die oder den Betrachtenden selbst zu füllen wäre. Der Effekt des geöffneten Dreiecks als Einstieg in das Bild kann sich zwar immer noch einstellen, aber die Betrachtenden bleiben allein mit der «kreisförmigen Zuneigung, der perichoretischen Bewegung, dem gegenseitigen Schauen», ja dem «Tanz» der drei trinitarischen Perso-

⁴⁵ FORDERER, Herrlichkeit (wie Anm. 2), 32.

⁴⁶ Vgl. a. a. O., 34: «Schwerlich könnte ein ahnungsloser moderner Betrachter erraten, daß das die drei Besucher Abrahams sein sollen.» KOSLOWSKI, Ikone (wie Anm. 2), 72–81, zweifelt insgesamt daran, dass nicht orthodoxe westliche Menschen die Dreifaltigkeitsikone wirklich verstehen können.

nen.⁴⁷ Für sie erschliesst sich der biblische und lebensweltliche Kontext der Gastfreundschaft und Fremdenliebe Abrahams und Saras nicht.

Ob etwas verloren geht, wenn Abraham und Sara aus dem Bild der Dreieinigkeit verschwinden, ist also keine Frage an Rubljov und seine Zeitgenossen, sondern an die spätere Rezeption, der das selbstverständliche Bewusstsein für die Bildtradition verloren gegangen ist. In zwei Ausblicken soll daher nach den Wirkmöglichkeiten der Dreifaltigkeitsikone in heutiger Zeit, ungefähr 600 Jahre und 2000 km von ihrem Entstehungskontext entfernt, gefragt werden. Ikonen sind nicht nur «Fenster zur Ewigkeit»⁴⁸, sondern auch Spiegel ihrer eigenen Zeit. Jede Variation des Bildmotivs repräsentiert auch die ästhetischen und theologischen Strömungen ihrer jeweiligen Entstehungskontexte. So ist Rubljovs Ikone geprägt von der Dreifaltigkeitsmystik des Sergij von Radonesh, die in den weiteren Kontext der hesychastischen Bewegung gehört.⁴⁹ In diesem Kontext gilt es als das höchste Ziel des Menschen, in Gebet und Betrachtung Anteil am Wesen des dreifaltigen Gottes zu erhalten und dadurch vergöttlicht zu werden. In diesem Kontext kann die Ikone ein Medium für die «Theosis» werden, indem sie die Betrachterin, den Betrachter in die intime Kreisbewegung zwischen den drei göttlichen Personen hineinzieht. Eine narrative Darstellung der Bewirtung durch Abraham und Sara in Mamre würde diese Wirkung vielleicht behindern.

Welche Dreifaltigkeitsikone aber passt ins Westeuropa des 21. Jahrhunderts? Welche «Dreifaltigkeit» braucht dieses Westeuropa, dem der Hesychasmus und die Dreifaltigkeitsmystik eines Sergij von Radonesh weitgehend fremd sind – eine religiös und kulturell vielfältige Welt, in der Fremdenangst grassiert und Frauen um ihren Platz in der Gesellschaft ringen?⁵⁰

⁴⁷ Hier nehme ich Formulierungen von GEORGIANA HUIAN in diesem Heft auf: «Obwohl sie eine Darstellung der Trinität *für uns* ist, nicht eine Darstellung der Trinität *an sich*, bringt die Ikone doch den perichoretischen Prozess als Dialog, gegenseitiges Schauen, kreisförmige Zuneigung in den nicht austauschbaren Haltungen der drei Personen wunderbar zur Sprache.» HUIAN, Durchsichtigkeit, 51.

⁴⁸ Die Herkunft dieser in vielen Buchtiteln und Abhandlungen über Ikonen zitierten Formulierung konnte ich nicht ausfindig machen.

⁴⁹ Zum Hesychasmus in Russland siehe PAUL BUSHKOVITCH, The limits of Hesychasm. Some notes on Monastic spirituality in Russia 1350–1500, in: Forschungen zur europäischen Geschichte 38 (1986) 97–109.

⁵⁰ Zur aktuellen Relevanz der Trinitätstheologie in diesem Kontext siehe auch den Beitrag von PETER-BEN SMIT in diesem Heft, SMIT, Dreifaltigkeit, 60–88.

4. Erster Ausblick: Fremdenliebe als Kern der Gastfreundschaft

«Gastfreundschaft» ist in den letzten Jahrzehnten zum Paradigma für ökumenische und interreligiöse Begegnungen geworden. Gegenüber dem Ideal des Dialogs besteht der Charme der Gastfreundschaft darin, dass es sich hierbei um eine bereits in der Bibel präsente kulturelle Praxis der Begegnung handelt, die dem elitären Intellektualismus des Dialogs ein interaktives Tun und praktizierte Gemeinschaft entgegensetzt. Dabei ist ein gleichberechtigter intellektueller Dialog zwischen Gast und Gastgebendem keineswegs ausgeschlossen, aber er ist weder Bedingung noch Garantie für eine gelingende Gastlichkeit. Im Modus der Gastfreundschaft sind vielmehr die Bereitschaft des Gastes, sich auf die Welt der Gastgeberin einzulassen, und die Rücksicht des Gastgebers auf die Grenzen der Anpassungsbereitschaft des Gastes entscheidend für eine gelingende Begegnung. Es geht darum, dem Anderen Raum zu gewähren.⁵¹

In den modernen philosophischen Grundlegungen des Ideals der Gastlichkeit (*hospitalité*) bei Emanuel Lévinas, aber auch bei Jacques Derrida und Paul Ricœur wird betont, dass Gastfreundschaft in erster Linie eine Haltung ist: eine Haltung, die im Anderen mehr Bereicherung als Bedrohung für das Eigene sieht.⁵² Hier sehe ich, bei allen Unterschieden im Einzelnen, eine grundlegende Analogie zum frühchristlichen Verständnis von Gastfreundschaft und Fremdenliebe.⁵³

⁵¹ Eine konzise Darstellung und Diskussion dieses Paradigmas bietet REINHOLD BERNHARD, *Inter-Religio. Das Christentum in Beziehung zu anderen Religionen*, Zürich (TVZ) 2019, 203–266.

⁵² A. a. O., 230: «Dem philosophischen Verständnis zufolge beschreibt ‹Gastfreundschaft› primär eine Geisteshaltung, die dem Anderen (im metaphorischen Sinn) ‹Raum› gewährt. Daraus kann und soll dann allerdings auch die Raumgewährung in einem ganz realen Sinn erwachsen.»

⁵³ Der wesentliche und wichtigste Unterschied dürfte sein, dass in der modernen Philosophie die Subjektivität des Menschen von der Gastlichkeit her gedacht wird, vgl. EMANUEL LÉVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye (M. Nijhoff) 1980, XV: «Ce livre présentera la subjectivité comme accueillant Autrui, comme hospitalité.» Dagegen formulieren die antiken und mittelalterlichen Autoren Gastlichkeit als eine Tugend, die den Menschen für die Begegnung mit Gott vorbereitet. Beide Ansätze treffen sich aber darin, dass der/die Gastgebende mehr empfangen, als sie geben. Diese Einsicht spielt in den bisherigen theologischen Überlegungen zu Gastfreundschaft aus meiner Sicht eine zu geringe Rolle. Diese sind bezeichnenderweise eher praxisorientiert, wie etwa das «Konvivenzmodell» von Theo Sundermeier oder die am Ritual orientierte Theorie der Gastfreundschaft von Marianne Moyaert zeigen, vgl. BERNHARD, *Inter-Religio* (wie Anm. 51), 243–266.

Die Pointe des frühchristlichen Verständnisses von Philoxenie scheint mir darin zu liegen, dass Gastfreundschaft nicht einfach eine selbstlose Tugend ist, die eingefordert werden muss. Nimmt man ernst, dass die Liebe zum Fremden der innere Kern der Gastfreundschaft ist, dann dürfen die Gastgeberin, der Gastgeber durchaus etwas von den Gästen für sich erwarten. Die frühchristliche Theologie versteht Philoxenie im Kern als Liebe, als Hingezogensein zum Fremden. Gastgebende haben also ein intrinsisches, ja theologisches Interesse am Anderen. Furcht und Neugier gegenüber allem Fremden sind dem Menschen gleichermassen mit der Natur eingegeben,⁵⁴ in der Evolution dient die Furcht dem Selbstschutz, die Neugier der Weiterentwicklung der Art. Wer Fremde bei sich aufnimmt, weiss nicht, was ihn oder sie erwartet. Wer «fremdenliebend» ist und gastfreundlich handelt, fühlt sich zum Fremden hingezogen, eben weil es fremd ist.⁵⁵ Für sie oder ihn ist diese Anziehungskraft stärker als die Furcht vor dem Fremden. Wenn man Gastlichkeit als Geisteshaltung fördern möchte, dann muss man diese sehnsuchtsvolle Erwartung an eine Begegnung mit Fremdheit in einer Weise wachhalten, dass sie stärker wird als die Angst, ohne jedoch die Angst zu unterdrücken. Die Kunst der Gastfreundschaft besteht im vorsichtigen, tastenden Umgang mit dem Gegenüber, der bei aller Zuwendung auch Distanz bewahrt. Und genau darin sieht die jüdisch-christliche Tradition die Vorbereitung auf eine Begegnung mit Gott, weil eine angemessene Annäherung an Gott ebenso sehnsuchts- wie respektvoll zu sein hat. Wer Fremde(s) in dieser Weise gastlich aufnimmt, bereitet sich innerlich auf die Begegnung mit Gott, dem schlechthin Fremden, vor.

⁵⁴ BERNHARD, *Inter-Religio* (wie Anm. 51), 224, weist darauf hin, dass die lateinischen Wörter für «Gast» (*hostis*) und «Feind» (*hospes*) aus derselben indogermanischen Wurzel: *ghasti* = Fremder abstammen, und folgert daraus: «Hostilität und Hospitalität liegen also nicht weit auseinander.»

⁵⁵ Wenn Gastfreundschaft so verstanden wird, ist m. E. auch die Gefahr der Asymmetrie gebannt, auf die BERNHARD, *Inter-Religio* (wie Anm. 51), 243–266, mit Blick auf die interkulturelle Praxis zu Recht aufmerksam macht. Die Bibel markiert an mehreren Stellen eine Umkehrung der von Bernhard beobachteten Asymmetrie menschlicher Gastverhältnisse, wofür Gen 18 ein gutes Beispiel ist. Denn hier ist Gott selbst der Gast, und die Menschen sind die Gastgebenden. Auch der Jesus des Neuen Testaments is(s)t gern und oft zu Gast, auch bei gesellschaftlich wenig angesehenen Gastgebern. In der Bibel ist also der Gast der König. Diese Umkehrung wird m. E. auch in der Ikone der Philoxenie zur Anschauung gebracht: Es sind die Gastgebenden, Abraham und Sara, die aus ihrem Zelt heraustreten, die in Bewegung sind, die auf die Gäste zugehen – und die Betrachter dazu einladen, es ihnen gleichzutun.

Ikonen sind nicht nur Fenster zur Ewigkeit und Spiegel ihrer Zeit. Sie wollen auch zu ihren Betrachtern sprechen, wie Pavel Florenskij in seinem Werk «Die umgekehrte Perspektive» gezeigt hat.⁵⁶ Was hätte welche Variation der Dreifaltigkeitsikone ihren westeuropäischen Betrachtern heute zu sagen?

Rubljovs «Dreifaltigkeit» öffnet ihren Betrachtern auf unnachahmliche Weise einen Raum für die Versenkung in das Urgeheimnis des Christentums. Den Zusammenhang zwischen menschlicher Gastfreundschaft und Gottesbegegnung aber führt sie in ihrer Reduktion auf die drei göttlichen Personen nicht vor Augen. Dieser Zusammenhang bleibt Betrachtern, die mit der Bildtradition der «Philoxenie» nicht vertraut sind, verschlossen. Ich meine daher, dass Dreifaltigkeitsikonen in heutigen westeuropäischen Kontexten sich am Typus der «Philoxenie» orientieren und die menschlichen Gastgeber mit ins Bild nehmen sollten. Solche Ikonen hätten die Kraft, heutigen Menschen die anthropologische und theologische Würdigung der Liebe zum Fremden vor Augen zu führen und sie hineinzuziehen in die Dynamik taktvoller Zuneigung zum Anderen, in der Gottesbegegnung möglich wird.

Im Gespräch mit modernen philosophischen Entwürfen zur Gastfreundschaft könnte man die Dreizahl der Gäste in der biblischen Mamre-Erzählung und auf der Ikone als Darstellung von Fremdheit an sich deuten und als Hinweis darauf auslegen, dass der Gott, der Abraham und Sara begegnet, in seiner Fremdheit nicht festgelegt und nicht greifbar ist. Emmanuel Lévinas hat in «Autrement qu'être ou au-delà de l'essence» den Gedanken entwickelt, dass Andersheit nur in der (wenigstens potenziellen) Gegenwart eines Dritten gedacht werden kann, weil erst in der Dreiheit die Andersheit des Anderen als wirklich anders als das Eigene (und nicht einfach das Gegenteil vom Eigenen) erfasst werden kann.⁵⁷ Die Fremdheit eines einzelnen Gegenübers lässt sich nach einer gewissen Zeit verstehen und in Vertrautheit verwandeln. Ein Zweites kann man oft in Abgrenzung zum vertrauten Ersten, als Gegenteil dessen, verstehen. Abraham und Sa-

⁵⁶ PAVEL FLORENSKIJ, Die umgekehrte Perspektive, aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von André Sikojev, München (Matthes & Seitz) 1989.

⁵⁷ EMANUEL LÉVINAS, Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, La Haye (M. Nijhoff) 1974, 200: «Le tiers est autre que le prochain, mais aussi un autre prochain, mais aussi un prochain de l'Autre et non pas simplement son semblable. [...] Le tiers introduit une contradiction dans le Dire dont la signification devant l'autre allait, jusqu'alors, dans un sens unique.» Aus dieser Erkenntnis entsteht nach Lévinas Verantwortung (responsabilité) für Fremdes.

ra aber haben es mit drei Fremden zu tun, die doch auch irgendwie als Eines auftreten – fremd in den vielen Ausprägungen, die Fremdheit als solche haben kann.

5. Zweiter Ausblick: Wo ist Sara?

Wenn es richtig ist, dass eine Ikone in ihrem Umgang mit der ihr vorausgehenden Bildtradition immer auch den Geist ihrer Zeit und Welt spiegelt, und wenn in «umgekehrter Perspektive» auch richtig ist, dass eine Ikone ihren Betrachtern etwas zu sagen hat, dass sie – wie es das Konzil in Nicäa 787 zur Verteidigung der Bilder formuliert hat – «Erinnerung an die Urbilder und Sehnsucht zu ihnen wecken» möchte,⁵⁸ dann lohnt sich zum Abschluss ein Blick auf Dreifaltigkeit und Philoxenie in der heutigen Ikonenkunst. Ich wähle als Beispiel die in Hamburg lebende Ikonenmalerin Kirsten Voss, die auf ihrer Homepage die Entstehung ihrer Ikonen dokumentiert. Die kurzen Berichte der Künstlerin zeigen, dass eine Ikone immer im Gespräch mit den Auftraggebern entsteht – ein Aspekt, der in der Kunstwissenschaft häufig unterschlagen wird.⁵⁹ Im konkreten Fall der Dreifaltigkeitsikone wird deutlich, wie die Position Saras als Gastgeberin der Trinität immer wieder verhandelt wird.⁶⁰

Die Bildtradition vor Rubljov bietet hierfür drei Möglichkeiten: Im narrativen Typus ist Sara, entsprechend dem biblischen Text, im Zelt bzw. im Haus stehend dargestellt, von wo aus sie entweder mit der Zubereitung der Speisen beschäftigt ist (Abb. 4)⁶¹ oder das Geschehen beobachtet (Abb. 6–8). Im chiffrhaften Typus steht Sara meist gemeinsam mit Abra-

⁵⁸ So heisst es im Kanon des 2. Konzils von Nikaia (787) über die Bilder: Θεώμενοι διανίστανται πρὸς τὴν τῶν πρωτοτύπων μνήμην τε καὶ ἐπιλόθησιν (HEINRICH DENZINGER, Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Nr. 600f.). Zum orthodoxen Verständnis der Ikonen siehe auch KOSLOWSKI, Ikone (wie Anm. 2), 72–81, sowie FLORENSKIJ, Perspektive (wie Anm. 56).

⁵⁹ Siehe z. B. RAINER WOHLFEIL, Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: Brigitte Tolkemitt/Rainer Wohlfeil (Hg.), Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele, Berlin (Duncker & Humblot) 1991, 17–35; HEIKE TALKENBERGER, Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur historischen Bildkunde, in: ZHF 21 (1994) 289–313.

⁶⁰ http://www.kirstenvoss.my-kaliviani.com/Einleitung/Ikonengalerie/Szenen/Dreifaltigkeit_Ikone/dreifaltigkeit_ikone.html (zuletzt besucht am 6.1.2020).

⁶¹ Vgl. auch die sogenannte Syrjanischen Dreifaltigkeit, siehe BUNGE, Paraklet (wie Anm. 2), Abb. 4 und 18.

ham am Tisch, um die Gäste zu bewirten, entweder im Vordergrund (Abb. 3 und 9) oder im Hintergrund zwischen den drei Gästen (Abb. 2). Selten ist Abraham ohne Sara als alleiniger Gastgeber dargestellt, wie etwa in der Capella Palatina und auf den russischen Bronzetüren des 12. und 13. Jahrhunderts.⁶² Bei jeder dieser Varianten würde es sich lohnen, zu fragen, ob die Position Saras nach ästhetischen oder inhaltlichen Kriterien bestimmt wird, ob die Darstellungen also auch zeitgenössische Vorstellungen des Verhältnisses von Mann und Frau als Gastgebern reflektieren.

Die erste Dreifaltigkeitsikone, die Kirsten Voss schuf, war eine Wiedergabe des Freskos in der Klosterkirche des Hl. Johannes auf Patmos aus dem 12. Jahrhundert, die nur die drei Engel am gedeckten Tisch zeigt. Dann bekam sie den Auftrag, eine «Philoxenie» zu malen. Als Vorlage diente eine griechische Ikone aus dem 15. Jahrhundert, in der die Symbole für Mamre (Gebäude, Baum) abgebildet sind und Abraham und Sara hinter bzw. zwischen den drei Engeln stehen (vgl. Abb. 3). «Jedoch war dies meinem Auftraggeber zu dominant», berichtet die Künstlerin, «er erbat sich die Sara aus dem Fenster des hinteren Hauses schauend.» Aus dem Bericht geht nicht hervor, ob der Auftraggeber die Dominanz Saras aus ästhetischen oder aus theologischen Gründen (oder beides) vermeiden wollte.

Eine weitere Auftraggeberin – nota bene: eine Frau! – erbat wenig später von Kirsten Voss die Hinzufügung von Abraham zu den drei Engeln ganz ohne Sara. Im Gespräch entwickelten Auftraggeberin und Künstlerin ein quadratisches Bildformat, in dem Abraham von links mit einer Schale Oliven in der Hand an den Tisch herantritt.

Was wird gewonnen, und was geht verloren, wenn zwar nicht die Menschen als solche aus dem trinitarischen Geschehen verbannt werden, aber die Frau in den Hintergrund tritt oder ganz aus dem Bild verschwindet? Gewonnen wird eine grössere Nähe zum biblischen Text, zumindest, wenn die Frau im Hintergrund steht. Denn in Gen 18 ist tatsächlich nicht davon die Rede, dass Sara sich an der Bewirtung der drei Gäste beteiligt. Sie hält sich die ganze Zeit über «drinnen im Zelt» auf, wie mehrfach betont wird (Gen 18,6.9.10). Dies hat Ambrosius im 4. Jahrhundert dazu veranlasst, Sara als weibliches «Rollenvorbild» für die Bewirtung von Gästen hinzustellen. Der Bischof von Mailand zitiert den Bibeltext (Gen 18,9): «Gott sprach: Wo ist Sara, deine Frau? Er antwortete und sagte:

⁶² Siehe BUNGE, Paraklet (wie Anm. 2), Abb. 6 und 10.

Siehe, dort im Zelt»⁶³, und knüpft daran die rhetorische Frage an: «Wusste der Herr etwa nicht, wo Sara war?», um zu antworten: «Er wusste es wohl, doch wollte er uns darüber belehren, wie gross das Schamgefühl der Frauen sein muss, so dass sie nicht dreist den Fremden entgegenlaufen und ihre Blicke auf sich lenken, sondern zuchtvolle Scheu bewahren und so ihren Dienst verrichten. Abraham macht auch dir deutlich, dass Sara sich im Zelt aufhält, damit du lernst, was du von deiner Frau verlangen kannst.»⁶⁴

Nimmt man die Bibel und die Kirchenväter als Richtschnur, so wäre also eine Version, die Sara im Zelt zeigt, zu bevorzugen. Aber kann das eine Option für das 21. Jahrhundert sein? In den philosophischen Reflexionen zur Gastlichkeit bei Emanuel Lévinas spielt gerade das Weibliche eine grundlegende Rolle. Für Lévinas steht die Frau mit ihrer Fähigkeit zur Empfängnis, Selbstzurücknahme, Anerkennung des Anderen und Gewährung von Lebensraum für Gastlichkeit schlechthin.⁶⁵ Man kann diese Bestimmungen von Weiblichkeit als «Paradigma der Gastfreundschaft»⁶⁶ vor dem Hintergrund der Gender-Diskussionen des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts natürlich auf ihre Prämissen hin kritisch befragen. Wie auch immer man aber zur Identifikation von Gastlichkeit und Weiblichkeit stehen mag: Ist es eine gute Option, Sara, die Frau, als Gastgeberin Gottes gar nicht oder nur ganz im Hintergrund darzustellen?

Nochmals: Alle diese Überlegungen intendieren in keiner Weise, der Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljov ihren künstlerischen oder theologischen Wert abzusprechen. Sie war und ist eine geniale Weiterentwicklung der seit dem 4. Jahrhundert sich entwickelnden Bildtradition der «Philoxenie Abrahams» (und Saras) im Geist des Hesychasmus und der Dreifaltigkeitsmystik des Sergij von Radonesh, ganz konzentriert auf die innertrinitarische Dynamik und die Teilhabe des Menschen daran. Rubljovs «Dreifaltigkeit» öffnet den Raum für eine Versenkung in das Ur-

⁶³ Gen 18,9.

⁶⁴ AMBROSIUS, *De Abrahamo* 1, 5 (CSEL 32, 2 Schenkl): dixit autem ad illum: ubi est Sara uxor tua? qui respondit et dixit: ecce in tabernaculo, numquid ignorabat dominus, qui in posterioribus Sodomorum futura excidia denuntiat, ubi Sarra esset? non ignorabat, sed docere nos uoluit, quantus pudor esse debeat feminarum, ne procaci occurso hospitem in se oculos inflectant, salua uerecundia ministerium suum exerceant. Abraham quoque auribus tuis ingerit in tabernaculo Sarram degere, ut discas ab uxore exigas.

⁶⁵ LÉVINAS, *Totalité* (wie Anm. 53), 232–244.

⁶⁶ BERNHARD, *Inter-Religio* (wie Anm. 51), 233.

geheimnis des Christentums. Aber sie birgt für den, der unbedarft in diese Kreisbewegung eintritt, auch die Gefahr, sich in dieser Bewegung einzuschliessen und nur in der eigenen Glaubenswahrheit zu kreisen.

Eine Ikone soll gemäss dem Zweiten Konzil von Nicäa in den Betrachtenden «Erinnerung an die Urbilder und Sehnsucht zu ihnen» wecken – sie kann es aber nur im Blick auf diejenigen Urbilder, die sie abbildet. Darum braucht das 21. Jahrhundert zumindest *auch* Dreifaltigkeitsikonen vom Typus der «Philoxenie», wie sie Andrej Rubljov als Vorlage gedient haben (Abb. 2 und 9): Ikonen, in denen Abraham und Sara gleichberechtigt die Liebe zum Fremden repräsentieren, die die Grundlage für Gastfreundschaft unter Menschen und für die Begegnung mit Gott ist. Vielleicht schreibt dann einmal jemand: «Es gibt die Ikone der Philoxenie Abrahams und Saras. Folglich gibt es Fremdenliebe bei Gott und den Menschen.»

Katharina Heyden (geb. 1977 in Berlin/DDR), Prof. Dr., 1996–2003 Studium der Theologie in Berlin, Jerusalem und Rom. Promotion in Kirchengeschichte 2008 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Habilitation in Kirchengeschichte 2013 an der Georg-August-Universität Göttingen. 2003–2005 Assistentin am Lehrstuhl für Kirchengeschichte I der FSU Jena, 2005–2008 Stipendiatin im Graduiertenkolleg «Leitbilder der Spätantike» in Jena, 2008–2010 Assistentin am Lehrstuhl für Kirchengeschichte in Göttingen, 2010–2013 Dorothea-Schlözer-Forschungsstipendiatin. 2012 bis 2017 Mitglied der «Jungen Akademie». Seit 2014 Professorin für Ältere Geschichte des Christentums und der interreligiösen Begegnungen an der Universität Bern. Seit 2016 Koordinatorin des Schwerpunkts «Interreligiöse Studien» und seit 2018 Direktorin der Interfakultären Forschungs Kooperation «Religious Conflicts and Coping Strategies» an der Universität Bern. Ordinierte Pfarrerin der Evangelisch-Lutherischen Kirche und Synodale der Evangelischen Kirche Schweiz (EKS).

Adresse: Institut für Historische Theologie, Universität Bern, Länggassstrasse 51, CH-3012 Bern

E-Mail: katharina.heyden@theol.unibe.ch

Abstract

The article investigates the theological implications that various Trinity icons have in past and present, starting from the very famous and popular one of Andrei Rubljov. This investigation consists in three “considerations”, which are based on the iconographic-iconological interpretation following Erwin Panofsky and at the same time go beyond this methodology. A description of Rubljov’s icon is followed by the reconstruction of the development of the iconographic motif of “Philoxenia” from late antiquity to the 15th century. In light of this tradition it is striking that Rubljov presents the visit of the three men in Mamre (cf. Gen 18:1–12) without depicting the hosts, Abraham and Sara. In the third “consideration”, the iconographic tradition – as well as Rubljov’s break with it – is brought into dialogue with reflections on the relation between human hospitality and knowledge of God in Christian theology. On that basis, two “outlooks” ask what kind of Trinity/Philoxeny icon would be the most appropriate within the context of the Western world in the 21st century, focusing on the paradigm of “hospitality” in modern theology and philosophy, esp. Emanuel Lévinas, as well as on the role and position of women (Sara) therein.

Schlüsselwörter – Key Words

Ikone – Trinität – Philoxenie – Fremdenliebe – Gastfreundschaft

Bildquellen und -rechte

- Abb. 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rublev_Troitsa.jpg
- Abb. 2: Bildzitat aus Bunge 1994, 42
- Abb. 3: Bildzitat aus Bunge, 1994, 11
- Abb. 4: Dr. Lilian Malcove Collection in Toronto, Katalognummer 80, Accessionsnummer M 82.271 (Bildrechte erhalten)
- Abb. 5: eigenes Bild, kh
- Abb. 6: eigenes Bild, kh
- Abb. 7: Biblioteca Apostolica Vaticana (Bildrechte erhalten)
- Abb. 8: eigenes Bild, kh
- Abb. 9: <https://bolshoevozneseenie.ru/15197-molitva-presvyatoj-troice/> (public domain)



Abb. 1: Andrej Rubljov, троица – Dreifaltigkeit, ca. 1422–1427, 142 × 112 cm, ursprünglich Dreifaltigkeitskloster Sergijev Possad, seit 1921 Tretjakov-Galerie Moskau



Abb. 2: Unbekannt, Ikone aus dem Dreifaltigkeitskloster des Sergij von Radonesch, frühes 15. Jh., vermutlich die Vorlage für Andrej Rubljov

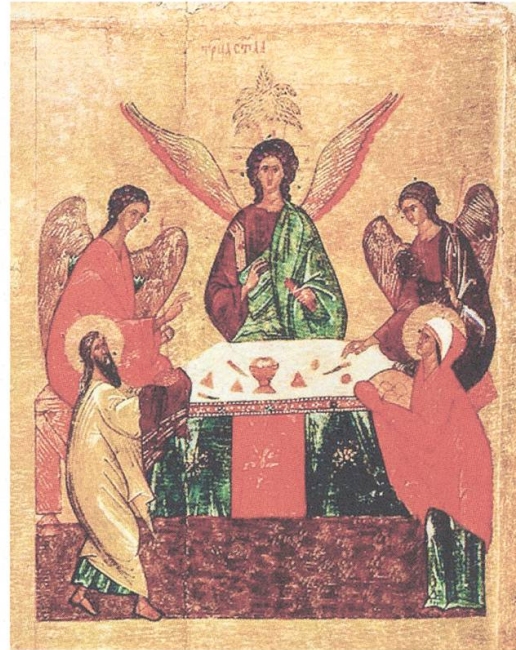


Abb. 3: Feld einer vierteiligen Ikone aus der Kirche des Hl. Georg in Novgorod, 1. Hälfte 15. Jh.



Abb. 4: Prägeform aus Palästina, 4./5. Jh., Kalkstein, Durchmesser ca. 14 cm

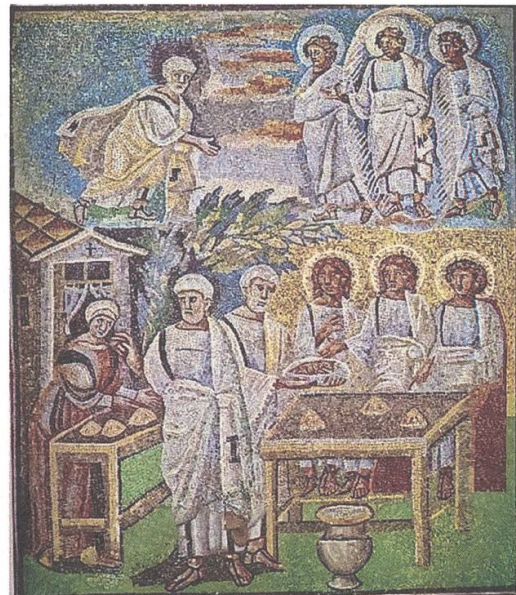


Abb. 5: Mosaik im Langhaus von Santa Maria Maggiore, Rom, 430er-Jahre



Abb. 6: Mosaik im Altarraum von San Vitale in Ravenna, 6. Jh.



Abb. 7: Illumination einer griechischen Psalterhandschrift, Codex Vaticanus Barberinus graecus 372, fol. 85v, um 1092



Abb. 8: Mosaik im Langhaus des Doms von Monreale Palermo, Ende 12. Jh.



Abb. 9: Feofan Grek, Fresko in der Kathedrale in Novgorod, 1378