

KULT, KUNST, KITSCH-

DIE "NEUE" IKONENMALEREI DES RUSSISCHEN KÜNSTLERS OLEG JANUSCHEWSKIJ

Wolfgang Wicht

„Mit den Händen die Faktur Gottes ertasten" will der zeitgenössische russische Künstler und Dichter Oleg Januschewskij (*1959). Wohl am deutlichsten faßbar wird das von ihm gesuchte Antlitz Gottes in der orthodoxen Ikone (von griech. „eikon“ = Bild), dem Kultbild der Ostkirchen. „Fenster zur Welt des Göttlichen", Katalysator des „osmotischen Austausches" zwischen menschlicher und göttlicher Welt, „lichtempfindliche Platte", durch die das göttliche Licht in unsere menschliche Welt hinüberschimmere - die blumige Metaphorik, die zur Erhellung des spezifischen Bildcharakters der Ikone allenthalben bemüht wird, macht deutlich, wie schwer es fällt, das Wesen der Ikone als „Bild des Unsichtbaren" in Worte zu fassen.

Denn die Ikone ist kein Kunstwerk im landläufigen Sinn, sie ist ein Kultgegenstand. Als solcher erfährt sie im heutigen Rußland mit seiner erneuten Hinwendung zum Christentum orthodoxer Prägung eine beispiellose Renaissance. „Produktion" wie Rezeption der Ikone beruhen auf einem ihr ganz eigenen Bildverständnis, das sich von den abendländischen Traditionen stark unterscheidet und in der hochkomplexen, philosophisch und theologisch fundierten Urbild-Abbild-Theorie der orthodoxen Kirche niedergelegt ist. Deren wichtigsten Glaubenssatz formuliert die Kunstwissenschaftlerin Verena Krieger, die sich mit der Bedeutung der Ikonenmalerei für die Kunst der russischen Avantgarde beschäftigt, so:

Die Ikone will nicht abbilden, sondern sie repräsentiert oder besser, verkörpert eine andere, göttliche Wirklichkeit. (Krieger 1998: 19).

Verkörperung meint hier allerdings keinesfalls eine tatsächliche materielle Identität, vielmehr leiht die Ikone der höheren Wirklichkeit ihren Körper. Das Bild kann als Abbild lediglich auf das Urbild verweisen, das keiner unmittelbaren Darstellung unterliegt. Diese Art der „Darstellung" ist also niemals einfache Nachahmung der Natur - man kann sich dem göttlichen Urbild nur in einer "unähnlichen Ähnlichkeit" annähern. Das traditionelle Mimesis-Prinzip (von griech. mimesis = "Nachahmung"), wie es seit Aristoteles die abendländische Kunst und religiöse Malerei prägt, wird negiert. Die Wahrnehmung der Ikone ist demnach kein aktives 'Sehen', sondern ein kontemplatives 'Erinnern'. Der orthodoxe Geistliche, Wissenschaftler und Kunstgelehrte Pavel Florenskij (1882-1937), dessen Schriften zur Philosophie der Ikone in den vergangenen Jahren in Rußland neue Aufmerksamkeit gewonnen haben, schreibt:

In diesem Fall ist nicht von einer subjektiven Erinnerung durch die Kunst die Rede, sondern von der „Erinnerung" in Platons Sinne, der Anamnesis, als einer Erscheinung der Idee im Sinnlichen: Die Kunst führt aus der konventionellen Welt und führt von den Bildern und mit Hilfe der Bilder zu den Urbildern. (Florenskij 1996: 383).

An die Stelle der subjektiven Sicht- und Malweise des Künstler-Individualisten tritt die „objektive" Wahrheit des Urbildes, die sich dem Künstler als Kopisten in der Schau Gottes offenbart.

Der programmatische Verzicht auf eine der Natur illusionistisch nachempfundene bildliche Darstellung bedingt die Entwicklung einer Reihe ganz eigener künstlerischer Stilmittel, die in Lehrbüchern niedergelegt und in den „Malklassen" der Klöster - die Ikonenmaler waren in der Regel Geistliche, die sich selbst als „Werkzeuge" des göttlichen Willens empfanden - über die Jahrhunderte tradiert wurden. Der Prototyp der Ikone weist idealerweise folgende Spezifika auf:

Der Untergrund der Ikone ist aus Holz. Diese Holztafel wird in der Mitte zur Malfläche vertieft. Rahmen und Bildfläche sind so untrennbar miteinander verbunden. Häufig wird das Bild später mit einem verzierten Silberblech (oklad) überzogen, das lediglich die Hände und das Gesicht des oder der Heiligen offen läßt.

Die Raumgestaltung der Ikone zeichnet sich durch eine „umgekehrte Perspektive" aus, die im Gegensatz zur Zentralperspektive des westlichen Tafelbildes steht. Die Umkehrung der Perspektive bricht die auf einen einzigen Fluchtpunkt hin ausgerichtete Orientierung des Bildes auf. Die Raumgestaltung wird multizentral. Der Maler wie der Betrachter schauen nicht von außen auf das Bild, sondern sie befinden sich - in einer Art meditativer Innenschau - gewissermaßen mitten darin. Die Farbverwendung orientiert sich nicht an der Natur. Sie trägt in ihrer stereotypen Verwendung eher symbolischen als darstellenden Charakter. Die Farbflächen werden unvermittelt nebeneinandergesetzt, sodaß besonders starke Kontraste entstehen (Polychromie).

Nicht das Tageslicht erhellt die Ikone. Das göttliche Licht leuchtet vielmehr aus ihr heraus. Erzielt wird dieser Effekt durch eine Technik des schichtweisen Farbauftrages von dunkel zu hell (plaw), die eine besondere Intensität vor allem des Gesichtsausdruck des Heiligen zur Folge hat (Krieger 1998:56).

Die Ikone muß beschriftet sein, denn in ihrem Kern ist sie nichts anderes als die verbildlichte Darstellung eines prä-existenten Texts, dessen Spuren unmittelbar auf dem Bild angelegt und als Schrift zu erkennen sein müssen. Sie ist und bleibt so lange einfach nur ein Gegenstand, bis sie durch die Schrift der Herrlichkeit des Herrn teilhaftig wird. Die Ikone steht demnach für einen Typus der Bild-Schrift-Kombination, in dem die Literarizität das ausschlaggebende Merkmal ist. „Sie versucht zu sprechen“, wie es der russische Kulturwissenschaftler D.S. Lichatschow formuliert (Lichatschow 1992: 46).

Ein solches Bildverständnis, das die Abbildbarkeit nach realistischem Muster verneint, verbindet die orthodoxe Ikonenmalerei auf zunächst überraschende Weise mit der Ästhetik der russisch-sowjetischen Avantgarde der 10er und 20er Jahre, wie unlängst die Kunstwissenschaftlerin Verena Krieger in ihrem Buch *Von der Ikone zur Utopie* gezeigt hat (Krieger 1998). Die über Jahrhunderte hinweg konservierte Tradition der Ikone ist eines der wichtigsten kulturellen Modelle, die den kubistischen und suprematistischen Revolutionären der Kunst als Folie für ihre eigenen Form- und Farberperimente galten:

Die Maler der Avantgarde versuchten, die Unmittelbarkeit bäuerlicher und altrussischer lubok-Drucke zu erhalten, die Darstellungsformen der Ikonen und der Fresken, die Reinheit und Lebendigkeit der Farben und die Klarheit des Bildaufbaus zu übernehmen. (Lichatschow 1992: 378).

Die Werke der Avantgarde bringen, so Lichatschow, „einen starken, wenn auch naiven Glauben an Gott und den Menschen zum Ausdruck“. So galt und gilt gerade das schwarze Quadrat des Suprematisten Kazimir Malewitsch (1878-1935), neben Pavel Filonow (1883-1941) und Natalja Gontscharowa (1881-1962) radikalster der avantgardistischen Bilderstürmer, nicht nur als „Sieg der Gegenstandslosigkeit“ in der Kunst. Für Malewitsch selbst ist das Werk die „nackte Ikone seiner Zeit“: „In ihm, dem Quadrat, sehe ich das, was die Menschen einstmals im Angesicht Gottes sahen.“ (z.n. Stachelhaus 1989: 106).

VOM QUADRAT ZUM MODUL - DIE IKONE ALS KULTURELLES MODELL

Der „Quadratur der Ikone“ durch Malewitsch folgt bei Januschewskij ihre „Modularisierung“. Der Künstler erweitert die Liste der Bildmetaphern um zwei besonders befremdlich erscheinende Varianten, die das Wesen der Ikone und ihrer Wirksamkeit für die zeitgenössische russische Kultur beschreiben sollen: das „Modul“ und die „Matrize“. Der technizistische Beigeschmack der Terminologie ist gewollt. Er zeichnet nicht nur den individuellen künstlerischen Ansatz Januschewskijs aus, der in seinen Werken die elektrische Spannung von Alt und Neu offen zu legen sucht. Bereits die historische Avantgarde war - inspiriert durch die technischen Revolutionen und wissenschaftlichen Entdeckungen der Jahrhundertwende - fasziniert von dem Gedanken, die Geheimnisse der göttlichen Energie und des menschlichen Geistes unter Rückgriff auf die Naturwissenschaften zu entschlüsseln.

Was bedeuten nun „Modul“ und „Matrize“ für die Ikonenkunst Januschewskijs? Die Termini sind keinesfalls allein rhetorischer Dekor, sondern beziehen sich auf einige der wichtigsten Merkmale der Ikonenmalerei. So korreliert der Begriff der Matrize, der im allgemeinen eine „vertiefte Abformung eines Reliefs“ und im speziellen eine „Negativform zum Pressen von Schallplatten“ bezeichnet, mit der Metapher von der Ikone als einem Negativabdruck des göttlichen Wesens. Die Rede vom Modul (zu lat. *modulus* „Maß, Maßstab“) erweist sich sogar in zweierlei Hinsicht als passend. Als Maßeinheit der Antike dient das Modul der traditionellen Ikonenmalerei bis heute zur Konstruktion des menschlichen Körpers, insbesondere des Verhältnisses von Nimbus, Kopf und Gesicht (vgl. Krieger 1998: 55). In seiner der Elektronik entnommenen Bedeutung beschreibt der Terminus hingegen „die zu einer Schaltungseinheit zusammengefaßte Gruppe von eng zusammengebauten Bauelementen“ - eine Definition, die sich mit einem bißchen Phantasie problemlos auf die „Interaktion kultureller Bausteine“, wie der Ikone, übertragen läßt.

In seiner Arbeit mit solchen kulturellen Modulen oder Matrizen, die Januschewskij als „fixierte Modelle von Kultur“ beschreibt, geht es dem Künstler um das Aufspüren von überlieferten gesellschaftlichen Ornamenten, denen er eine neue Wirksamkeit verschaffen will:

Die Module des russischen Bewußtseins sind orthodox-archaisch und vollendet schön in ihrer heidnischen Einfachheit. Ihre strenge formale Abgeschlossenheit stößt kleinste strukturelle Einmischungen ab. Es sind selbstgenügsame Strukturen, ein Mikrokosmos, aus primitiven Hilfskonstruktionen von den Fingern eines Leibeigenen zusammengesetzt, der angefangen hat, über die Ewigkeit nachzudenken.

Januschewskij berührt hier einige der wesentlichen Spezifika der russischen Ikonenmalerei, die er als ein solches „Modul“, als eine „Matrize“ der russischen Kultur begreift. So entspringt die von ihm konstatierte primitiv und archaisch anmutende Gestaltung ja beispielsweise dem Protest gegen das abendländische Mimesis-Konzept. Die mikrokosmische Geschlossenheit und Selbstgenügsamkeit der Ikone immunisiert diese gegen „fremde“ Einflüsse und bedingt gleichsam ihren Ewigkeitscharakter und absoluten Kultstatus. Den Künstler-Kopisten nennt Januschewskij gleich einen „Leibeigenen“ Gottes, der lediglich Hilfsdienste zu dessen verewigender Darstellung leistet. Als solcher sieht er sich - zumindest zeitweise - auch selber, wie ein Blick in seine Gedichte offenbart, in denen er sich als „der göttlichen Stimme blinder Sänger“ inszeniert.

Die Auseinandersetzung mit den „Modulen des russischen Bewußtseins“ geht zurück auf die akademischen Jahre im künstlerischen Wirken Januschewskijs: seine Studienzeit an der St. Petersburger Akademie der Künste (1983-1990). Das „protzige Muskelspiel der akademischen Kunst“, wie Januschewskij es heute ausdrückt, ließ den jungen Wilden aus der ukrainischen Provinz - er absolvierte die Kunstfachschnule von Lugansk (Ukraine) - völlig unbeeindruckt. Lediglich die kollektiven Ausflüge in den Fundus des Russischen Museums, die unter dem scharfen Auge des professoralen Wachtrupps auch die Besichtigung der Werke der russischen historischen Avantgarde umfaßte - Malewitsch, Rodtschenko, Filonow - hinterließen bleibenden Eindruck, ungeachtet der diffamierenden Kommentierung als „Kellerkunst“ von Seiten des akademischen Lehrkörpers. Ein Studienaufenthalt an der Wimbledon School of Art in London, die Januschewskij 1991 als Externer abschließt, erlaubt dann wenig später einen ersten Blick von außen auf die eigene, die russisch-sowjetische und die ukrainische Kultur. Es folgen Ausstellungen in Deutschland, Holland und Finnland. In der Konfrontation mit der „Fremde“ verstärkt sich das Interesse für die heimatlichen Zeichenwelten.

Als Reaktion darauf führt Januschewskij die orthodoxe und die avantgardistische Traditionslinie in der eigenen Ikonenmalerei konsequent zusammen. Besonders anschaulich gelingt dies in der als „Licht-Ikone“ betitelten Miniaturdarstellung. In der Mitte einer viereckigen Holzplatte, die nach traditioneller Manier handvergoldet und innen vertieft ist, erhebt sich ein rotes Miniaturquadrat auf schwarzem Grund. Die Reminiszenz an den suprematistischen Ahnen Malewitsch ist so offensichtlich wie gewollt plakativ. Die abgestufte, kontinuierliche Verkleinerung der Quadrate - vom Goldrand über den schwarzen Bildhintergrund zum roten Bildinhalt - ruft einen perspektivischen Sog hervor, der den Blick des Betrachters wie in einem Strudel in das Bildinnere zieht. Die Farbe Rot -auch im orthodoxen Farbkanon mit symbolischer Bedeutung belegt -evoziert die Erinnerung an die kommunistische Ära, während die rund um den Bildrahmen plazierten silberfarbenen Glühbirnen auf die orthodox-christliche Lichtmetaphorik anspielen. Danach kann der Mensch sich Gott über eine Vielzahl von Erleuchtungsstufen annähern, um im finalen Lichtblick dessen inneres Wesen zu schauen und zu erschauern. Die Ikone erscheint vor diesem Hintergrund als ein Lichtfilter, ein Negativ, durch welches das göttliche Licht hindurch scheint. In Januschewskijs Lichtikone aber verfremden und erweitern die Glühbirnen den Bildkontext zusätzlich: zum einen durch ihre runde Form, die in einem fundamentalen Gegensatz zu der strengen Quadratik der Ikone selbst steht, zum anderen durch ihren betont zeitgenössischen, technischen Aspekt.

DIE IKONE UND DER KULT - DIE „SCHWARZEN HEILIGEN“

Gleich seinen Vorgängern sieht Januschewskij in der Ikone nicht primär ein Bild, sondern einen Kultgegenstand, den er in den Mittelpunkt einer rituellen Handlung stellt. So wie die orthodoxe Ikone vor kriegerischen Auseinandersetzungen oder zu bestimmten Festtagen in zeremoniellen Umzügen durch die Straßen getragen wird, so macht Januschewskij sie zu Bestandteilen mystisch-magisch anmutender Performances. „Schwarze Heilige“ nennt er eine Reihe solcher früher Happenings, die - ähnlich der schwarzen Magie -gerade in der Umkehrung und Profanisierung des Rituals eine fast schmerzlich empfundene Bestätigung ihrer Wirkkraft suchen.³ Zur Begleitung einer solchen „schwarzen Messe“ erklingt ein „Orthodox Rave“, der liturgische Psalmen mit ukrainischer Folklore und Technoklängen mischt.

Die Licht-Ikone nimmt innerhalb dieser bisweilen geradezu martialisch wirkenden Performances einen zentralen Platz ein. Das Photo zeigt den Künstler elektrisch verkabelt und somit angeschlossen an die Ströme des Göttlichen - gleich der Ikone „leiht er der höheren Wirklichkeit seinen Körper“. In einer Reminiszenz an die ikonographischen Traditionen der religiösen Malerei in Ost und West sitzt er als „Verkörperung Gottes“ leicht erhöht auf einem Sockel, einer Mischung zwischen Heiligem und Elektrischem Stuhl, umgeben von den Repräsentanten der beiden in Rußland bis heute mächtigsten Religionen. Zu seiner Rechten - vom Künstler aus gesehen - tanzt die zu neuem Leben erwachte Orthodoxie. Ihr Gewand ist mit Abbildungen traditioneller Ikonen versehen. Zur Linken - verstummt und erstarrt - verharrt der Kommunismus, personifiziert durch einen sowjetischen Soldaten, der ein Spiel-

zeug-Atomköfferchen in den Händen trägt. Ist das Spiel mit der religiösen Symbolik nun Kult, Kunst- oder Sünde, wie die Vertreter der orthodoxen Kirchenlehre und schockierte Ausstellungsbesucher glauben. Januschewskij bleibt ungerührt:

Ich denke, wenn es einen Gott gibt, so wird er mich verstehen. Wenn er aber nur dazu gebraucht wird, um die Gesellschaft der Human beings auf diesem sechsten Kontinent, den man UdSSR nennt, zu restrukturisieren, dann wird es Zeit, daß er [Gott] sich technologisch erneuert.

„DIE FAKTUR GOTTES MIT DEN HÄNDEN ERTASTEN“: DIE „NEUEN“ IKONEN

Doch die Zeit der „schwarzen Heiligen“ ist schon wieder vorbei. Der Künstler durchlebte sie - stellvertretend für die Gesellschaft - als eine Art allergener Reaktion auf das plötzliche und heftige Aufblühen eines religiös-orthodoxen Rußlands, das die kommunistischen Heiligenbilder ohne mit der Wimper zu zucken durch die christlichen Ikonen ersetzt. „Mit den Händen die Faktur Gottes zu ertasten“ ist nunmehr sein innigster Wunsch, dem er in seinen „neuen Ikonen“ - auch dies ein vom Künstler selbst geprägter Ausdruck -gerecht zu werden sucht. Diese sind anders als die „schwarzen Heiligen“ wieder von einem individuellen Bedürfnis nach spirituellem Trost und geistiger Stärkung durchdrungen. Die Traditionen der Ikonenmalerei vermischen sich auf das Erstaunlichste mit den Warenzeichen der zeitgenössischen Pop-Kultur. Diese „Vereinbarkeit der Unterschiede“ ist möglich und nötig, davon ist Januschewskij felsenfest überzeugt. Und so ist die Demontage der Tabus für ihn nie Selbstzweck, sondern immer elementare Sinnsuche im Ringen um Balance - die Kunst wird zum „Tanz des Ewigen auf der Messerklinge der Gegenwart“.

Mit Sorgfalt verwendet Januschewskij die überlieferten Techniken der Ikonenmalerei, die ihm durch seine Studien an der *St. Petersburger Akademie der Künste* vertraut sind. Als Bildträger dient ihm zumeist Holz, dessen Malfläche er - auch hier bleibt er den historischen Vorbildern treu - innen vertieft. In der ikonographischen Gestaltung der Miniaturen stützt er sich vornehmlich auf die geometrischen Grundformen wie Kreis, Dreieck, Quadrat oder Modul, die auch den traditionellen Ikonen als Formgerüst zugrunde liegen. So bilden in seiner Jüdischen Ikone zwei ineinander verschachtelte Dreiecke den Judenstern ab. Hier findet sich in der Bildmitte auch die abstrakte Darstellung des „Auges Gottes“, das als bildliche Reminiszenz an die Allgegenwart des Allmächtigen auf vielen traditionellen Ikonen zu finden ist.

Januschewskij greift insbesondere auf die Technik des schichtweisen Farbauftrages zurück, was die besondere Intensität des Gesichtsausdrucks des Heiligen auf der als Drehorgel betitelten Ikone bedingt. Auch seine Farbgebung orientiert sich in weiten Teilen an der traditionellen Ikonenmalerei, die durch einen festen Farbkanon sowie durch Polychromie gekennzeichnet ist. Das Verfahren der umgekehrten Perspektive findet dagegen wenig Anwendung, was nicht zuletzt durch das Miniaturformat der „neuen“ Ikonen bedingt sein mag. In Ansätzen wird es bei der Betrachtung der Zwillingsheligen deutlich, deren unförmig wirkende Körper mit der fein ziselierten Darstellung ihrer Hände und Gesichter kontrastiert. Die Handhaltung der Heiligenfiguren ist den traditionellen Ikonen nachempfunden: die Innenseiten der Handflächen sind in einer Geste religiöser Demut nach außen gekehrt. Die perspektivische Darstellung der Körper ist verzerrt. Die unbedingt erforderliche Beschriftung der Ikone erfährt dagegen strikteste Beachtung. An die Stelle der Literarizität im engeren Sinne tritt bei Januschewskij jedoch ein erweiterter Schrift-Begriff, der jegliches kulturelles Zeichenmaterial mit einbezieht. Als semiotische Markierung weist dieses der Ikone ihren kulturellen Kon-Text zu und benennt sie auf diese Art und Weise.

VON DER FOLKLORE ZUR KLASSIK, VOM KULT ZUM KITSCH

So situiert der Griff der Drehorgel (Scharmanka), direkt auf der Nasenwurzel des Heiligen der gleichnamigen Ikone plaziert, diese mitten im Kon-Text der russischen Folklore. Die Kunst der Folklore, die ja bereits der historischen Avantgarde analog zur Ikone als kulturelle „Matrize“ diente, spielt auch in einer anderen scherzhaften Anverwandlung des Ikonenprinzips eine tragende Rolle. Eine Balalaika wird als hölzerner Untergrund für eine Ikone auserkoren. Januschewskij verknüpft so zwei der hartnäckigsten und nahezu unausrottbar scheinenden Stereotype, die im In- und Ausland fast synonym für die russische Kultur stehen.

Doch neben der Folklore wird auch die literarische „Hochkultur“ in ihrer Eigenschaft als kulturelle Matrize erkannt und in ihrem gleichermaßen religiös-kultischen wie kitschigen Gehalt entlarvt. Diese „Modul(ari)sierung“ der Literatur bezieht sich neben Dostojewskij, dessen biographisch wie literarisch verbürgte Spielerleidenschaft mittels eines aufgeklebten Taschenrechners symbolisiert ist, vor allem auf die „Ikone“ der russischen Literatur, den Dichter Aleksandr Sergejewitsch Puschkin (1799-1837).

Dem Andenken dieses revolutionären Erneuerers der russischen Literatur, dessen alltägliche Verehrung in der russischen Kultur bisweilen geradezu manische Züge annimmt, weiht Januschewskij zu dessen 200. Geburtstag eine Tamagotschi-Ikone. So wie das Tamagotschi - im übrigen gleich der „typisch“ russischen Holzpuppe Matrjoschka ein japanischer Kulturimport - als rein virtuelles Geschöpf nach ständiger Fürsorge verlangt, damit es nicht stirbt, so bedarf auch der Mythos Puschkina als reines Kunstprodukt beständiger Hege und Pflege.

DIE IKONE ALS MUSTER KULTURELLER VERVIELFÄLTIGUNG

Zu den „Ikonen der russischen Populärkultur“, die sich ja auch und gerade im westlichen Ausland großer Popularität erfreut, zählen nicht zuletzt russische Komponisten wie Modest Mussorgskij oder Pjotr Tschaikowskij, der mit seinem Ballett vom Schwanensee die Herzen des Publikums bis heute fest im Griff hat. Die Faktur dieser Musik läßt sich nun am besten anhand von Metall-„Matrizen“ ertasten, die als Vorlage zur Fertigung von Vinylkopien dienen. Von Januschewskij werden diese metallischen Druckplatten neben dem traditionellen Material Holz als Untergrund für seine Ikonenmalerei benutzt.⁴ Die Schallplattenmatrize bezieht ihre besondere Faszination für den Künstler dabei gerade aus der Tatsache, daß sie als Grundlage zu ihrer eigenen Vervielfältigung und Massenproduktion dient. Die Menge der musikalischen Kopien, die von einem solchen Original angefertigt werden können, beträgt ca. 20.000 Stück.

Hier bietet sich eine Schnittstelle für den Vergleich der Ikone auf der einen Seite und den Matrizen der russischen Massenkultur auf der anderen Seite an. Denn als besonders heilig galten und gelten in der orthodoxen Kirche gerade die „nicht von Menschenhand“ geschaffenen Ikonen (acheiropoietia). Ein jeder solcher Ikonentypus, der über Jahrhunderte hinweg in den Klöstern und von den Händen berufener Kopisten

- nicht Künstler - tradiert wird, verfügt über seinen eigenen Ursprungsmythos. So gilt als erste „Ikone“ überhaupt der Abdruck des Antlitz Jesu Christi auf dem Schweißstuch der Heiligen Veronika - sie reichte es ihm auf seinem Leidensweg nach Golgatha. Andere Ikonen-„Modelle“

- die Heilige Mutter Gottes von Kazan beispielsweise - gehen auf wundersame Ereignisse zurück oder fielen ganz einfach vom Himmel. Über Jahrhunderte hinweg wurden und werden diese kulturellen Matrizen unversehrt durch die Hände unzähliger Generationen von Kopisten weitergereicht, dienen also ihrer eigenen Reproduktion.

DER NEUE BILDERSTREIT

Genau an diesem Punkt setzen die Schwierigkeiten ein, mit denen sich zeitgenössische russische Künstler heute konfrontiert sehen, wenn sie sich der Ikonenmalerei widmen. Variation, Verfremdung, freie Bearbeitung des Ikonentypus sind verboten und gelten als gotteslästerlich. Unlängst wurde in Moskau der Performance-Künstler Avdej Ter' Oganjan verhaftet und angeklagt, weil er - im Rahmen einer Ausstellung zeitgenössischer russischer Kunst in dem renommierten Moskauer Ausstellungssaal Manege - dem Publikum angeboten hatte, „Billigimitate“ von Ikonen, religiöse Massenware sozusagen, zum symbolischen Preis eines Rubels mit einer kleinen Axt eigenhändig zu zertrümmern. Heute lebt er, mehr geflüchtet als emigriert, in Prag. Man mag über Sinn und Originalität einer solchen Aktion, die religiöse Gefühle grob verletzt, geteilter Meinung sein. Unstrittig bleibt jedoch, daß die russische orthodoxe Kirche ein besonders gespanntes Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst hat, die ihre Aufgabe nicht zuletzt darin sieht, Klischees und Kultobjekte - seien sie auch religiösen Ursprungs - zu verfremden. Gerade in den Zeiten des „großen Aufbruchs des alten Rußland aus der kommunistischen Religion in die Orthodoxie“, wie Januschewskij es ausdrückt, ist die künstlerische Reflexion dieses Zeichen- und Bewußtseinswandels von vitaler Bedeutung für die Gesellschaft im Ganzen. Auch Januschewskij wurde von Geistlichen der orthodoxen Kirche mehrfach dazu gedrängt, seine Ikonen, in denen die Vertreter des rechten Glaubens ein Werk des Teufels wähen, zu vernichten.

Dabei sind gerade die „neuen Ikonen“ nicht nur technisch gesehen an der traditionellen Ikonenmalerei ausgerichtet. Sie sind von einer elementar religiösen Stimmung durchdrungen, wie sie Lichatschow bereits für die historische Avantgarde in Anspruch nimmt. Religiöse Symbolik wird hier keineswegs sinnentleert, doch ihre furchteinflößende Dogmatik ist in Frage gestellt. Das wichtigste an seiner Kunst ist für Januschewskij die Überwindung dieser Furcht, ganz gleich unter dem Deckmantel welcher Religion oder Ideologie sie sich auch verbergen mag. Denn der Platz der neuen Gottesfurcht ist in der postsowjetischen Gesellschaft, so der Künstler, noch angewärmt durch die kaum vergangenen Angsttraumata der kommunistischen Ära:

Meine ganze Kunst, mein gesamtes Werk ist der Versuch, sich und andere vor dieser tierischen Furcht zu retten, dieser unüberwindlichen und unerklärlichen Angst, die in unser Bewußtsein mit der Muttermilch und dem Blut des Vaters eingegangen ist.

Nach dem Wunsch und Willen des Künstlers ist nun in Rußland die Zeit gekommen, diese Furcht vor den Fetischen der Religion, der kommunistischen wie der orthodoxen gleichermaßen, endgültig an den Nagel zu hängen. Nicht von ungefähr ist eine der beeindruckendsten seiner Ikonen-Miniaturen nach dem mythologischen Fluß der griechischen Unterwelt Styx benannt, an dessen Ufern die Götter ihren Schwur ablegten. Das künstlerische Wirken Oleg Januschewskijs schwört der blinden Gottesfurcht ab, nicht aber der farbenfrohen Gottesliebe:

Ein Schritt über die Furcht hinaus,
gegen das
Blinde in Dir
In den Geist, der schreckt durch die
Kraft der
Grenze

Die Blöcke des Glaubens, die Kurven
des Erfolgs
Der Mißerfolge Schuldgefängnisse

Alles, um noch einmal geboren zu werden
Sich zu erheben, zu finden und zu verlieren
Und in Farben die Tränen zu zerlegen

ANMERKUNGEN:

1. Charakteristischerweise bedeutet das griechische Wort für Ikonenmalerei in wörtlicher Übersetzung das „Schreiben von Ikonen“, was im russischen Terminus „ikonopis“ beibehalten wird (Krieger 1998: 51).
2. Der Lubok ist ein zumeist als Holzschnitt gefertigter oder gedruckter Volksbilderbogen, auf dem neben traditionellen biblischen Motiven auch weltliche Sujets historischer oder folkloristischer Art dargestellt wurden.
3. So skandalös diese Art der Tabuverletzung und Profanisierung heiliger Rituale auch anmuten mag, sie spielt eine nicht unwichtige Rolle in der Entwicklung einer jeden Gesellschaft. Für den russischen Kulturbereich mögen hier die „Saufsynoden“ Peters des Großen genannt werden, die keineswegs nur dem Zweck einer Verulkung der altrussischen Kultur und ihrer zwangsweisen Adaptation an Westeuropa galten, sondern denen der Zar selber einen gewissen religiösen Wert und Status einräumte.
4. Jedes der eingravierten Musikstücke ruft, wenn es abgespielt wird, besondere Emotionen und Farbempfindungen hervor. Die Formen ihrer malerischen Aneignung entsprechen der individuellen Wahrnehmung von Rhythmus und Melodie. Gleich den Holzikonen werden die Metall-Matrizen „bezeichnet“. Die aufgeklebten Ziffern 36,6 geben nicht nur den Durchmesser der Platte an, sondern werden selbst zur „magischen Zahl“. In der christlichen Zahlenexegese nehmen gerade die 3 als numerischer Ausdruck der Heiligen Dreieinigkeit und die 6 als die vollkommene Zahl eine besondere Stellung ein.

LITERATUR:

Krieger, Verena. Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde. Köln-Weimar-Wien, 1998 Lichatschow, Dmitrij S. Die Kunst Rußlands. Malerei und Architektur vom Mittelalter zur Moderne. Gütersloh-München, 1992 Stachelhaus, Heiner. Kasimir Malewitsch. Ein tragischer Konflikt. Düsseldorf, 1989 1.000 Jahre Russische Kunst. Zur Erinnerung an die Taufe der Rus im Jahr 988. Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, Schleswig, 14.8.-23.10.1988, Hessisches Landesmuseum, Museum Wiesbaden, 21.11.1988-29.1.1989

DIE AUTORIN:

Henrike Schmidt, M.A. (1969), Studium der Slavistik, Osteuropäischen Geschichte und Volkswirtschaftslehre in Bonn, Köln, St. Petersburg und Bochum. Zur Zeit als wissenschaftliche Assistentin am Lotman-Institut für russische und sowjetische Kultur in Bochum beschäftigt. Dissertation zum Thema „Wortmusik, Schrifttanz, Textbilder. Intermediale Konzeptionen poetischer Sprache in der russischen Dichtung des 20. Jahrhunderts“. Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössische russische Poesie, Visuelle und Laut-Poesie, Russischer Futurismus, Internet-Literatur, Zum Verhältnis von Literatur und Naturwissenschaft.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 70/71 2001, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>