

Bernhard Bornheim



Die russische Haus-Ikone

im Wandel der Zeit

Sammlerträume

Eine Kulturgeschichte in Bildern



BATTENBERG

Bernhard Bornheim



Die russische Haus-Ikone

im Wandel der Zeit

Sammlerträume

Eine Kulturgeschichte in Bildern

Bernhard Bornheim

Die russische Haus-Ikone

im Wandel der Zeit

Sammlerträume

Eine Kulturgeschichte in Bildern



BATTENBERG

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86646-043-0

1. Auflage 2008

© 2008 Battenberg Verlag in der

H. Gietl Verlag & Publikationsservice GmbH • Regenstein

Alle Rechte vorbehalten.

(www.battenberg.de)

Das Spannungsverhältnis zwischen dem, was uns aus der christlichen Bilderwelt an Themen vertraut erscheint, und jener dennoch hierarchisch „weltfernen“ Andersartigkeit, die uns oftmals anrührt beim Anblick ihrer ostkirchlichen Ausprägung im Gefolge des byzantinischen Erbes, das macht die Faszination der Ikone aus. – Nach dem Ersten Weltkrieg, insbesondere als seit 1928 die junge Sowjetunion die offizielle Ausfuhr von Ikonen zur Devisenbeschaffung organisierte, ließen sich Menschen aus dem evangelischen und römisch-katholischen Kulturkreis von dieser Faszination ergreifen. Es entstanden in Skandinavien, Frankreich und den USA erste bedeutende Sammlungen russischer Ikonen, teilweise zusätzlich gefördert von vermögenden Emigranten, meist aber initiiert durch die Bekanntschaft, die westliche Diplomaten in Russland selbst gemacht hatten mit diesen ausdrucksstarken Zeugnissen der religiösen Kunst des christlichen Ostens. In den fünfziger und sechziger Jahren verbreitete sich die Begeisterung für die Ikone auch in der

dann in der Breschnev-Ära ein Export sogar legal wieder zugelassen war, allerdings streng kontrolliert nach dem Kriterium, Kulturgut hohen Ranges im Lande zu behalten.

In der Folgezeit tat sich der Sammler denn auch zunehmend schwerer, überzeugende, alte Stücke aus dem 16. und früheren 17. Jahrhundert zu entdecken, und gegen Ende der neunziger Jahre wendete das in der rasant etablierten, kapitalstarken Oberschicht Russlands wieder erwachte nationalhistorische Selbstwertgefühl die Wanderung von Kunstobjekten aus dem einstigen Zarenreich in die entgegengesetzte Richtung. Unter den Fachgaleristen herrscht über diese Entwicklung verständlicher Weise Besorgnis und sie führt zu einer Konzentration auf eine sich deutlich verringernde Zahl spezialisierter und renommierter Händler. Das Gros der nach dem Aufgehen des „Eisernen Vorhangs“ aus den Teilen der ehemaligen Sowjetunion eintreffenden Werke religiöser Volkskunst meist des späteren 19. Jahrhunderts kann sie freilich den-

anderer Epochen ein neuer Blick eröffnen; vielleicht möchte er nun, um einen intensiveren und individuelleren Zugang zu gewinnen, genauer als ehemals wissen: Aus welchen politischen und religionsgeschichtlichen Zusammenhängen heraus ist meine Ikone eben so erwachsen, wie sie mir entgegentritt? Inwieweit prägten die sozialen Umstände ihr Erscheinungsbild? Welche ganz persönlichen Anliegen bewogen ihren Auftraggeber, die Wahl des/der Dargestellten in dieser besonderen Weise zu treffen? Und was an volksreligiösen Bräuchen und Vorstellungen spricht aus ihr? Die somit faszinierend erweiterte Fragestellung nach dem Woher mag dann der ästhetisch-stilistische Aspekt noch als optisch beglückende Abrundung beschließen. Die bisher – in ihrer Alleinstellung – überbewerteten Faktoren Alter beziehungsweise Feinheitsgrad der Malerei hätten damit ihre sachlich gebotene Einbettung gefunden. Aus dem Augenreiz ist, selbst noch über das religiöse Moment hinaus, ein sprechender Zeitzeuge geworden. Dazu beizutragen und in diesem Sinne eine aktuelle und umfas-

Vorwort

Schweiz, in England, den Niederlanden, Belgien und der Bundesrepublik Deutschland, zwar zuerst nur unter einer begrenzten Zahl von Kennern, im Laufe der siebziger und achtziger Jahre dann aber fast lawinenartig wie eine Mode. Dies wurde durch Ausstellungen und Händlergeschick möglich, weil nach Jahrzehnten der Ausfuhrrestriktion sich allerlei Schlupflöcher aufgetan hatten und

noch nicht interessieren, ihrer allzu anspruchlosen Machart wegen.

Aus meiner persönlichen Sicht hat diese einschneidende Veränderung sogar etwas Positives: Während, den Marktgesetzen folgend, die rasch steigenden Preise den Interessentenkreis für „alte“ Spitzenstücke stark einschränken werden, kann sich dem Besitzer oder Erwerber solider Arbeiten

sende Wertorientierung zu geben, soll das Ziel dieses Buches sein, das sich im Übrigen auch als russische Kulturgeschichte in Bildern lesen lässt.

Bernhard Bornheim,
Puchheim bei München,
im Frühjahr 2008

Teil I

**Allgemeine Informationen für den
Ikonenfreund und Sammler**

Die Faszination der Ikone10
Wie eine Ikone entsteht14
echt – falsch – original – restauriert20
– Zur Frage der Echtheit20
– Zur Frage der Originalität24
Markt und Wert36

Teil II

Die russische Haus-Ikone im Wandel der Zeit

Zum Begriff „Haus-Ikone“
und zum Konzept des Buches44

Zur Bildauswahl48

Russische Malweisen49

– Stile der russischen Ikonenmalerei und
ihre Entwicklung (Grafik)54

– Kulturzentren im Alten Russland (Grafik)55

15. / 16. Jahrhundert

– Von der liturgischen Gemeinschaft
zur Hausfrömmigkeit56

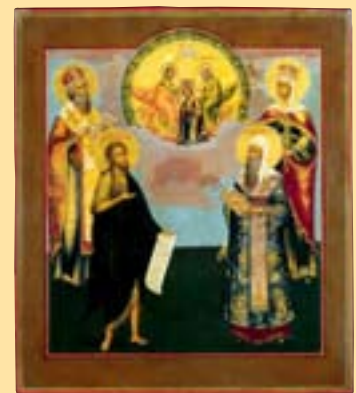
– Frühe Haussegen, Feste und Patrone70

17. Jahrhundert

– Pflege und Weiterentwicklung der Tradition86

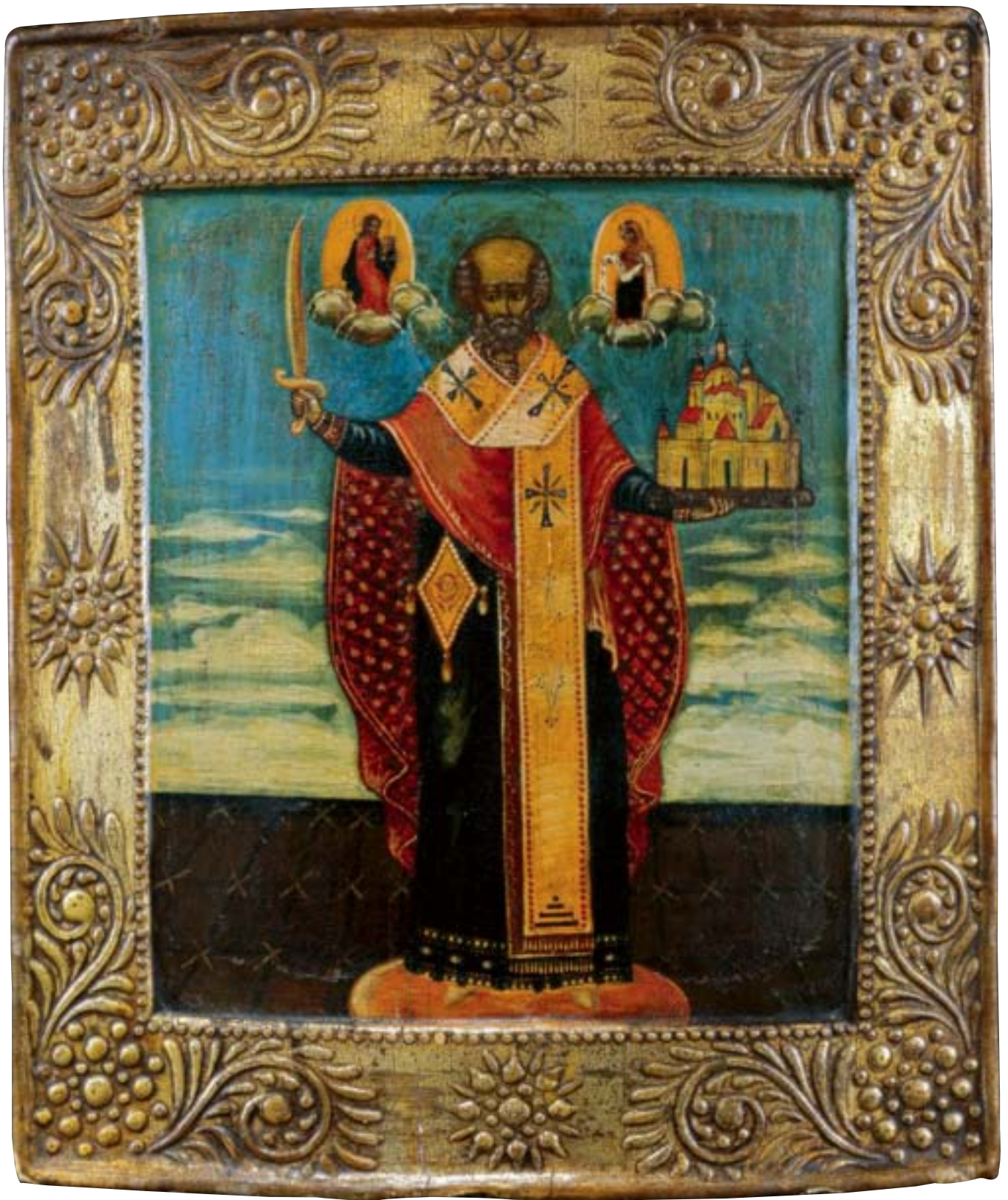
– Die Stroganovmanier und ihre Resorption104

Inhalt



– Die Jaroslavler Malweise	112	– Stützen des Glaubens	184
– Werke der gehobenen Volkskunst	120	– Von der Wiege bis zur Bahre	194
– Abendländische Barockeinflüsse: Einfühlende Andacht und memento mori	126		
18. Jahrhundert		Teil III	
		Anhang	
Die Individualisierung der Ikone	136	Literaturhinweise	224
Ikongrafisches Neuland	142	Ikonen aus Russland und dem Zarenreich in europäischen Museen	227
Spiegel der sozialen Verhältnisse	152	Verzeichnis vom Handel unabhängiger Sachverständiger	230
Vom späten 18. Jahrhundert bis zum Ende der Zarenzeit		Fotonachweis	230
– Historisierende Feinmalerei und Hüter des Hauses ..	168	Erläuterungen zu den Fachbegriffen	231
– Präsenze und Zierden des Hauses	176	Ikonografisches Register	246





*Der heilige Nikolaus von Moshaisk, Region Moshaisk, 1680 – 1700;
im Verlauf des 18. Jahrhunderts als Fragment eingesetzt in eine neue Tafel*

Allgemeine Informationen für den Ikonenfreund und Sammler



Die Gottesmutter von Kasan, Zentralrussland, Mitte 19. Jahrhundert

Die Faszination der Ikone

Das Interesse an der Ikone – eine manipulierte Erscheinung?

Erst langsam und stetig, schließlich aber fast schon sprunghaft war im Laufe der siebziger und achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts in ästhetisch sensiblen Menschen des abendländischen Kulturkreises das Interesse an der Bilderwelt der Orthodoxie gewachsen. Ein Zufall? Eine Sammlerlaune vergleichsweise begüterter Wohlstandsbürger? Vielleicht gar eine jener von Museen, Galerien und Auktionshäusern aus unterschiedlichen, jedenfalls aber ökonomischen Gründen direkt oder indirekt gesteuerten Kunstmoden? Gewiss hatte der am Höhepunkt dieser Entwicklung durch eine Vielzahl von einschlägigen Galerien und Messständen dokumentierte, nicht unbeträchtliche Stellenwert der Ikone im Rahmen des Geschäftes mit Antiquitäten auch damit zu tun, dass der Handel sich bietende Chancen zu nutzen wusste. Auf die damalige Situation bezogen wäre es töricht, den Zusammenhang zu leugnen zwischen den gesellschaftlichen und kirchlichen Verhältnissen in der UdSSR, der wirtschaftlichen Lage in der Türkei und Äthiopien etwa oder den politischen Ereignissen im Libanon und auf Zypern auf der einen Seite und dem Ikonenangebot des Kunstmarktes andererseits. Was russische Exemplare angeht, lässt hinsichtlich der Beschaffungsumstände bereits die Feststellung gewisse Rückschlüsse zu, in welchem hohem Maße das zweigeteilte Berlin mit seinen diplomatischen Niederlassungen im Osten, korrespondierend mit einer

Vielzahl von Aufkäufern (recht häufig Exilrussen oder -ukrainer) im Westen einerseits, und an zweiter Stelle die Auswandererbewegung über Wien nach Jerusalem zu „Einfallstoren“ für den immer beliebteren Kunsthandelsgegenstand Ikone wurden.

Mittlerweile haben sich mehrere der Faktoren, welche den seinerzeitigen Ikonen-„Boom“ bedingten, nachhaltig verändert: Das Ende der UdSSR und die neuen ökonomischen wie sozialen Strukturen im Kernland der russischen Föderation brachten gemeinsam mit einem dort grundlegend ins Positive gewandelten Blick auf die eigene Historie eine zwar nicht völlig neue, aber hinsichtlich der Weite des Blickwinkels und der gesellschaftlichen Zusammensetzung der Interessensträger entscheidend ansteigende Wertschätzung des nationalen Kulturgutes Ikone mit sich. Diese wiederum fand alsbald in einer strengeren Sichtung und Registrierung auch derjenigen Teile zweiten und dritten Ranges innerhalb des religiös-kulturellen Erbes ihren Niederschlag, die vorher mehr oder weniger vergessen in Museumsmagazinen lagerten; ein spürbarer Rückgang außerhalb des Landes anzutreffender Ikonen von einiger Qualität war die unmittelbare Folge. (Obgleich unter jeweils etwas anderen politischen Vorzeichen, lässt sich Letzteres im Übrigen gleichermaßen für Zypern, Äthiopien und Ägypten sagen.) Hatte in Russland zunächst auch das Wiedererstarken der Patriarchatskirche an dieser Entwicklung wesentlichen Anteil, so verschärfen nunmehr

die Wünsche finanziell kaum zu überbietender, einheimischer „Sammler“ aus neureichen Kreisen diese Entwicklung noch mehr. Schon seit der Breschnev-Ära an sich durchaus legal gegen eine moderate Gebühr zur Ausfuhr frei zu bekommen, noch einigermaßen ansehnliche Ikonen älterer Genese sind daher auch in Russland selbst nur mehr schwer zu erwerben, dies gleich gar, wenn es sich um größere Formate handelt.

Im Zuge dieses Geschehens reduzierte sich die Zahl einschlägiger Spezialgalerien im Westen beinahe von Jahr zu Jahr, währenddessen einfachste Massenprodukte der Volkskunst des 19. Jahrhunderts, überwiegend über Polen und das Baltikum eingeführt, die kleinen Messen bis hin zu Flohmärkten überschwemmten. Auf der anderen Seite haben Geschmack und Anspruch der nunmehr schon in ein gewisses Alter gekommenen, in den siebziger und achtziger Jahren „entflammten“ Sammler in Mittel- und Westeuropa aus Erfahrung und Lektüre sich verfeinert und gehoben, deren Wände und Vitrinen sich gefüllt, während sich das einst sehr geschäftsförderliche Interesse der vormals beträchtlichen Zahl jener verflüchtigte, die doch eher nur einem Trend gefolgt waren. Somit fühlen sich im Abendland heute vor allem zwei Gruppen von Menschen durch die Ikone angesprochen: der gereifte und entsprechend Exquisitesuchende, ernsthafte Sammler und der religiös verankerte Mensch, den mehr der gefühlte Gehalt als die aus dem Wissen heraus erschließbare Gestalt

berührt. Nur vereinzelt kommen dazu noch ästhetisch nach vielen Seiten Aufgeschlossene, die es trotz der weit verbreiteten Skepsis bezüglich Fälschungen auf diesem Gebiet wagen, sich dem vielschichtigen Phänomen Ikone zu nähern; und noch seltener sind jene, die den volkskundlichen Hintergründen einzelner Tafeln auf die Spur zu kommen trachten, obwohl gerade darin ein hoher Reiz der Kultobjekte liegen kann.

Die tieferen Ursprünge der Faszination

Die Spannungswaage

Der wahre Ursprung jenes Angerührtheits, das schon Goethe angesichts der Ikonen der Großfürstin Maria Pavlovna, der späteren Gemahlin Karl Friedrichs von Sachsen-Weimar, erfasste, liegt jedoch ungleich tiefer; mit einem kommerziell provozierten und geschickt geförderten Interesse alleine ist die Faszination nicht zu erklären, die von einer Ikone ausgeht. Wer ein offenes Auge und ein empfindsames Gemüt hat, kann sich ihr kaum entziehen. Zum guten Teil hat sie ihren Grund in der psychisch – meist unbewusst – als angenehm registrierten Spannungswaage, die ein solches Bild in uns hervorruft. Je ausgeglichener und zugleich intensiver wir das Verhältnis empfinden zwischen dem beruhigend Vertrauten und dem erregend Fremden, um so attraktiver erscheint uns eine Ikone: um so mehr zieht sie uns an. Nicht zuletzt deshalb erfreuen sich beim breiten Publikum eben jene Ikonen größter Beliebtheit, die ein dem „Westler“ einigermaßen bekanntes Motiv in einer ihm ungewohnten Malweise zeigen oder umgekehrt. Die anregende Spannung kann aber genauso gut ausgelöst werden durch eine Divergenz von Anheimelndem und Befremdlichem innerhalb des Themas oder des Stils an

sich. Allein schon die Beobachtung dieser Reaktionsweise – jeder möge sie an sich selbst überprüfen – widerlegt die häufig vertretene These von der völligen Andersartigkeit der orthodoxen Bilder, der gemäß die „Exotik“ der Ikone ihren Reiz ausmachen müsste.

Das Fremde

Freilich lassen sich gute historische Gründe dafür nennen, die Bilderwelt der Ostkirche als etwas weitgehend in sich Geschlossenes, von der Entwicklung der westlichen Kunst Abgetrenntes zu betrachten: Da schwelte schon seit frühbyzantinischer Zeit die kirchenrechtliche Rivalität zwischen Rom und Konstantinopel, bis sie schließlich 1054 aus vergleichsweise unbedeutendem Anlass zum offenen Schisma führte, zur Trennung der Ostkirchen von der westlichen Christenheit in Theologie und Jurisdiktion. Da war der tief verwurzelte Hass gegen die „Lateiner“, die im 13. Jahrhundert die Kreuzzugsziele dazu missbraucht hatten, Konstantinopel zu erobern, zu plündern und mehr als ein halbes Jahrhundert lang (1204 – 1261) besetzt zu halten. Aufgerührt wurde dieser alte Groll durch die immer wieder erneuerten, von Winkelzügen und Gewalt keineswegs freien Versuche Roms, auf dem Weg über „Unionen“ mit orthodoxen Teilkirchen seinen Einflussbereich auszuweiten. Heftige religiöse, nationale und zum Teil auch militärisch-politische Aggressionen gegenüber Territorien, über die jene Bestrebungen vorangetrieben wurden, waren die Folge. Eine weitere, gewichtige Ursache für die Isolierung der Orthodoxie ergab sich aus ihrer Einbindung in islamische Großreiche, zunächst in Nordafrika, Palästina und Syrien, dann im Osmanischen Reich ab dem 15. Jahrhundert auch in Teilen Griechenlands und auf dem Balkan, schließlich auch

auf den großen Inseln des östlichen Mittelmeeres. Gleichzeitig konzentrierte sich das Interesse der Potentaten des übrigen Europa vorzugsweise auf dessen westliche Hälfte und auf überseeische Gebiete. Schon das Frankenreich hatte hier – siebenhundert Jahre zuvor – eine neue, im Wesentlichen vom Mittelmeer abgewandte Ausrichtung begonnen. Und schließlich sorgte auch das religiös untermauerte Sendungs- und Selbstbewusstsein Russlands Jahrhunderte lang für Distanz zum Westen und zu seiner religiösen Kunst; als einzige freie Staatsgewalt ostkirchlicher Ausrichtung, vom fernen Äthiopien einmal abgesehen, begriff man sich ja gerade als Hort der Orthodoxie. Alle diese historischen Gegebenheiten trugen das Ihre dazu bei, dass die Bilderwelt des christlichen Ostens in relativ starker Abgeschiedenheit einen ausgeprägten Eigencharakter entwickelte, der uns in mancher Hinsicht fremd anmutet, auch wenn gestalterische Brücken nicht ganz fehlten. Letztere belegen die kretisch-venezianische Hochkunst und später die Ikonenmalerei der bulgarischen nationalen Wiedergeburt sowie die vergleichsweise schlichteren Bilder der Überlappungszone Karpatenraum. Daneben zogen die zum Teil andersartige Glaubenspraxis und theologische Schwerpunktsetzung der Ostkirchen, speziell ihre Lehre von der Rechtmäßigkeit heiliger Bilder, eine weitere, sehr markante Trennungslinie religiöser Natur zwischen Ost und West, was die darstellende Kirchenkunst angeht. Nicht zu unterschätzen ist ferner der Umstand, dass es in weiten Bereichen des orthodox geprägten Raumes zumindest bis ins 17. Jahrhundert keine profane Malerei von Rang gab, deren progressive Kreativität auf die Gestalt der religiösen Bilder hätte Einfluss nehmen können, wie das in der europäischen Malerei Jahrhunderte lang der Fall war.

Das Vertraute

Und doch ist man in aller Regel mit der Betonung der Besonderheit der Ikonenmalerei etwas zu weit gegangen. Fußt denn die Bilderwelt des Christentums nicht auf einem gemeinsamen jüdischen und frühchristlichen Fundament literarischer wie auch schon bildhafter Natur, auf das bis zum Ende des ersten Jahrtausends in einer sehr lang dauernden Phase sich immer wieder berührender Entwicklung aufgebaut wurde? In etwas anderer Weise lassen sich thematisch-gestalterische Verflechtungen noch bis ins 13. Jahrhundert deutlich verfolgen. Die seinerzeit neuartige, seelische Durchdringung der Gesichter, oft mit einem Ausdruck mitempfindenden Leides beispielsweise, kennt die orthodoxe religiöse Kunst Serbiens und Makedoniens etwa ebenso wie die abendländische Gotik. So sehr neue Wege der Westen in der nur halb so großen Zahl der folgenden Jahrhunderte auch beschritt, so reicht jene Basis gemeinsamer Themen in ähnlicher Gestalt doch offenkundig noch aus, im nichtorthodoxen Betrachter von Ikonen das Gefühl für die eine Heimat der christlichen Anschauung wach zu rufen.

Daneben wird er auch im Stil der Darstellung so manches entdecken, was ihm aus der Malerei Süd-, Mittel-, und Westeuropas bekannt vorkommt, je nach Entstehungszeit und Provenienz der Ikone einmal mehr, einmal weniger. Denn auch diesbezüglich war die Ikonenmalerei als ganze niemals, und regional betrachtet nur selten, wirklich isoliert vom Wandel der Bilder in der katholischen und später der evangelischen Christenheit. Im Übrigen wirkten sich Kontakte zu anderen Kulturen nicht minder aus, wobei vor allem an die islamische Welt des Vorderen Orients und Mittelasiens zu denken wäre.

Dass sich in der Ikone auf dem Hintergrund der christlichen Gemeinsamkeiten die ikonografische Eigenart der Ostkirche eindrucksvoll entfaltet, ohne „Katholisches“ völlig auszuschließen, dass sie ferner seit Anbeginn und in stets sich wandelnder Weise Orient und Okzident stilistisch in sich vereint, das erklärt einen Gutteil der Anziehungskraft, die sie auf uns ausübt: Freude des Erkennens und verwundertes Staunen halten sich die Waage.

Die Ikone als kulturhistorisches Dokument

Über diesem psychologischen Moment sollte man aber nicht vergessen, dass jede Ikone auch ein kulturhistorisches Dokument ist, geprägt von der ethnischen, religiösen, sozialen und zeitgeschichtlichen Eigenart ihres Umfeldes. Wird man sich dessen bewusst, dann beginnen auch solche Ikonen zu „leben“ und Interesse auf sich zu ziehen, die jene gleichsam „naive“ Zuneigung nicht sofort auslösen würden, weil ihre Fremdartigkeit zurückweisend erscheint oder, was häufiger der Fall ist, weil sich die Waage allzu sehr nach der gewohnten westlichen Manier neigt, was Ikonografie beziehungsweise Gestaltung angeht. Im letzteren Falle suchen wir – wie könnte es aufgrund unserer Bildung anders sein – bewusst oder unbewusst sofort nach jener individuellen Originalität und malerischen Perfektion, die uns als Kriterien eines „großen Meisters“ gelten. Wir werden sie zumeist nicht finden und uns allzu schnell abwenden. Das gilt für viele Ikonen, die ab dem 17. Jahrhundert im adriatischen Raum, in Griechenland, Kleinasien und auf dem Balkan entstanden, und nicht minder für jene russischen Arbeiten, die nicht der altbekannten Novgoroder oder Moskauer Tradition verpflichtet sind, miniaturhaft ge-

malte Tafeln einmal ausgenommen. Bemüht sich jemand jedoch um einen Einblick in die religiösen, sozialen, politischen und kunstgeschichtlichen Bedingungen, die eine Ikone gerade so werden ließen, wie sie vor Augen steht, dann eröffnet sich ihm ein neues, weites Feld für Entdeckergefreude und Sammelleidenschaft.

Die Freiheit in der Bindung – ein verborgener Reiz der Ikone

Wer diese zweite Stufe eines nunmehr auch verstandesorientierten Vergnügens erreicht und die ungeheure stilistische Vielfalt der orthodoxen Malerei zu sehen gelernt hat, die ja in einem riesigen Raum vom Weißen Meer bis Palästina und vom Kaukasus bis Äthiopien beheimatet ist, der wird dann früher oder später auch den Reiz der Suche nach der individuellen Handschrift eines Malers oder zumindest regional lokalisierbarer Werkstätten entdecken. Entgegen dem Klischeebild von der strengen Traditionsgebundenheit der Ikonenmalerei, etwa bis hin zum Vorwurf seelenlosen Kopierens über Jahrhunderte, gab es nämlich innerhalb eines gewissen Rahmens zu allen Zeiten Raum für das ästhetische Empfinden eines Malers, ja sogar für Kreativität im westlichen Sinne. Freilich: Während dieses „freie“ Arbeiten in früheren Jahrhunderten mitunter ausdrücklich als Kennzeichen der Meisterschaft geschätzt war, wie es zum Beispiel eine russische Quelle aus der Zeit um 1400, Feofan Grek betreffend, belegt, wurde es in eben diesem Russland durch eine Reihe von Erlassen ab der Mitte des 16. Jahrhunderts immer wieder angegriffen. Dies geschah jedoch meist nur insoweit, als die „Originalität“ des Gestaltens sich anschickte, den überlieferten Bilderkanon völlig zu verlassen oder in stümperhaften Dilettantismus auszuarten. Solchen Be-

schränkungsversuchen war nur begrenzter Erfolg beschieden, zumal die kirchliche Hierarchie selbst, besonders was ikonografische Streitfragen anging, im Einzelfall wechselnde Standpunkte einnahm. Das Verdikt westlicher Manier gar war selbst im besonders konservativen russischen Reich trotz entsprechender Versuche, zur Mitte des 17. Jahrhunderts etwa, nicht zuletzt wegen der anders gerichteten Wünsche potenter Auftraggeber oder – im Laufe des 19. Jahrhunderts beispielsweise – infolge des breiten Volksgeschmackes bezüglich bestimmter Sujets überhaupt nicht durchsetzbar; anderwärts gab es eine solche offizielle Abmahnung ohnehin nicht. So blieb also den Ikonenmalern, in klösterlichen Werkstätten zumeist nicht anders als in Laienartels, ein beträchtlicher Freiraum für die Verarbeitung ikonografischer und stilistischer Anregungen von anderswoher wie auch für die Dokumentation eigenen Gestaltungswillens. Freilich drängte sich dieser fast nie originalitätssüchtig in den Vordergrund, weshalb er dem an die markanten Effekte einer individualistischen „Manier“ gewöhnten Auge eines westlichen Betrachters leicht entgeht. Die begabtesten Maler der orthodoxen Welt haben aber diesen je nach Region und Zeit unterschiedlich bemessenen Freiraum sehr wohl zu nutzen gewusst. Es macht Spaß, diesem eher verborgenen Reiz einer Ikone nachzuspüren.

Der religiöse Gehalt

Neben dem seelisch bedingten, schlichten Berührtsein durch die Ikone, neben dem ästhetischen Genuss und den Entdeckerfreuden des Kenners sei aber nicht vergessen, was das orthodoxe Bild dem Menschen in religiöser Hinsicht zu geben vermag. Hier ist nicht so sehr das ungemein

weite, ebenso schwierige Gebiet der theologisch-ikonografischen Hintergründe so vieler Darstellungen angesprochen. Vielmehr ist die fast körperlich spürbare, innere Würde jeder im rechten Geiste gemalten Ikone gemeint, gleich welchen Alters und na-

hezu unabhängig vom jeweiligen Thema. Sie hilft uns jenes tiefe Glaubensgeheimnis intuitiv zu erfassen, als dessen Bild gewordener Ausdruck ein religiös verwurzelter Mensch sie erlebt: göttliche Natur in irdischer Gestalt.



Die hl. Dreifaltigkeit – Obere Volga, Mitte 17. Jh.

Wie eine Ikone entsteht

Die Vielfalt der Techniken

Wenn von einer Ikone die Rede ist, dann versteht man den Begriff heute zumeist in seinem engeren Sinne, nämlich als Bezeichnung eines Tafelbildes ostkirchlich-religiöser Thematik. Und sogleich hat man jenes vertraute Bild vor Augen: eine solide Holztafel, in Eitemperatechnik bemalt. Vielleicht fällt dem einen oder anderen noch ein, solche Darstellungen auch schon als Bronzegüsse gesehen zu haben, nicht wenige davon teilemailliert (S. 219). Jene Farbdrucke auf Papier als Ikonen anzusprechen, die Weltkriegsteilnehmer des Öfteren in Bauernkaten zu sehen bekamen, würde gewiss mancher zögern. Und doch kommt ihnen nach der orthodoxen Bilderlehre derselbe religiöse Gehalt zu. Entscheidend ist ganz allgemein nur, ob diese Gottesmutter oder jener Pantokrator als Abbild des Urbildes begriffen werden kann, das in ihm wesenhaft präsent wird und durch eine Beischrift als solches ausgewiesen ist; Material und Technik der Ausführung sind diesbezüglich fast ohne Belang.

Problemfall Skulptur und Relief

Die Einschränkung gilt jenen seltenen, vollplastischen Darstellungen, die seit den Zeiten des Frühchristentums den Geruch des Heidnischen nie ganz verloren haben und den Kirchenbehörden dort, wo sie auftraten, zumindest suspekt erschienen. Für die russischen Gegebenheiten bilden offenbar die geschnitzten Bildnisse

des ganzfigurig stehenden heiligen Nikolaus – dem Typus „von Moshaisk“ oder „von Zaraisk“ zugehörig – sowie gleichartige der heiligen Paraskeva eine gewisse Ausnahme; im späteren 17. und im 18. Jahrhundert in der waldreichen Region von Vologda, im mittleren Norden sowie um Kostroma ziemlich beliebt, reduzierte womöglich ihre generelle Einbindung in einen umfangenden Schrein eventuelle Bedenken gegen diese farbig gefassten Halb- bis Dreiviertelskulpturen. Mit ihnen einher gingen zeitgleich im selben Raum hölzerne Flachreliefs verschiedener Thematik, vorwiegend jedoch solche der Gottesmutter (S. 125). Das Flachrelief an sich, entwickelt aus der Sarkophagplastik und aus Bildern des offiziellen Kaiserkultes, nahm in byzantinischer Zeit entgegen der späteren Entwicklung einen breiten Raum im religiösen Gebrauch ein. Während der Marmor größeren Formaten in Kirchen und Kapellen zugeordnet war, dienten für den privaten Bereich als Material vornehmlich das Elfenbein und der mehr oder weniger ins Grünoliv spielende Steatit. (Letzterer wurde in der Novgoroder Hochblüte des 14. / 15. Jahrhunderts weiter verwendet, Walross- und sogar Elfenbeinschnitzereien im Flachrelief finden sich vereinzelt im 16. und 17. Jahrhundert in Moskauer Hofkreise und Großklöster benutzten auch pretiöse Kunstwerke aus Gold, vergoldetem Silber, jeweils mit edlen Steinen besetzt, sowie Gruben- und Zellschmelz-Emaillearbeiten auf Goldgrund. In Georgien blieben Halbrelieffikonen üblich, wobei jedoch in der Regel eine getriebene Silberplatte ver-

goldet und auf einem zum Teil geschnitzten Holzkern befestigt wurde.

Andere Techniken und Materialien

Recht bald schon war man von jener alten, schwierigen Technik abgekommen, die man als Enkaustik bezeichnet. Dabei werden Mineralfarben in flüssigem Bienenwachs gelöst, das sich dann, heiß auf Holz aufgetragen, fest mit diesem verbindet. Einige der ältesten und großartigsten Bildwerke der Ikonenkunst gehören diesem Typus an; nach der Jahrtausendwende wurde die Enkaustik nur mehr äußerst selten angewandt.

Interessante Sonderformen aus mittelbyzantinischer Zeit sind Marmorintarsien und kleinformatige Mosaikbilder; Letztere wurden offenbar als Geschenke an Personen von hohem Rang vergeben und so auch zur Pflege diplomatischer Beziehungen benutzt. Aus Russland, Griechenland und vom Balkan sind bestimmte Themen, so etwa das Kartuch mit dem Leichnam Christi oder Bilder von Heiligen über ihrer Begräbnisstätte, auch als Stickerie bekannt. Als ferne Vorläufer könnte man jene im ägyptisch-koptischen Raum entstandenen Bildteppiche aus vorikonoklastischer Zeit (6./7. Jh.) empfinden; sie waren allerdings gewebt. Vereinzelt gab es sogar religiöse Bilder aus Keramik. Im bulgarischen Reich dürften die großformatigen, aus einzelnen Platten zusammengesetzten Darstellungen des 9. und 10. Jahrhunderts von Konstantinopel ange-regt worden sein. Sie waren Kultbilder,

während die Kacheln armenischer Handwerker des 17. und 18. Jahrhunderts, der islamischen Kunst entlehnt, als dekorative Ensembles zur Wandverkleidung in Kirchen und Kapellen dienten. Zu den Sonderformen muss man auch die Hinterglasikonen Siebenbürgens aus dem 18. und 19. Jahrhundert rechnen. – Ab dem 17. Jahrhundert hält dort, wo der Einfluss der italienischen Malerei stark war, die Öltechnik vereinzelt Einzug in die Ikonmalerei; die Ukraine und Weißrussland kennen sie seit dem frühen 18. Jahrhundert und nochmals hundert Jahre später gewinnt sie auch im zentralrussischen Raum an Boden. Ölbilder auf Holztafeln und die bald in Massenfertigung entstandenen Farbdrucke auf Weißblechfolie gehen fast immer einher mit einer aus dem Westen übernommenen Darstellungsweise, die sich am akademischen, idealisierenden Realismus oder dem Nazarenerstil orientiert. Im Unterschied dazu erweist sich der Ikonen-Holzschnitt als zumeist weniger progressiv.

All die genannten Techniken im Einzelnen zu erklären, wäre in diesem Rahmen nicht sinnvoll, zumal die überwiegende Zahl der Ikonen auf dem Kunstmarkt jener Ausführungsart zugehört, die spätestens in mittelbyzantinischer Zeit im Kleinformat zu dominieren begann und ab dem 15. / 16. Jahrhundert im mediterranen Gebiet sowie – nicht ganz so durchschlagend – auch in Russland im Kirchenraum dem Fresko „Konkurrenz“ machte: die Temperamalerei auf Holz.

Eitempera auf Holz – Der Bildträger

Als Bildträger wurden für diese uns geläufigste Technik der Ikonenherstellung geeignete Hölzer verwendet: Dick genug musste der Stamm sein,

um mit den aus ihm gewonnenen, stabilen Kern- oder Mittelbrettern möglichst die volle Breite abdecken zu können. Für kleinere Formate und geringere Ansprüche tat es auch schon mal das für Trockenschwundkrümmung wie Wurmfraß anfälligere Seitenbrett mit seinen vergleichsweise größeren Sommerholzanteilen an den Oberflächen. Ungünstige Astdurchwüchse waren zu vermeiden, der Harzgehalt sollte nicht zu hoch sein und das Holz durfte sich nicht so leicht durchbiegen oder gar reißen. Linde erwies sich da in mancherlei Hinsicht als günstig und wurde recht häufig verwendet. Jedoch galt auch für dieses wie für andere Hölzer eine lange Lagerung von sieben Jahren und mehr als nötig. Was den Trockenschwund angeht, so war diesem die „offene“ Rückseite der Bretter mehr ausgesetzt als die durch Grundierung und Farbauftrag geschlossene Bildfläche. Das Aufbringen einer Lasur, die Abdeckung mit Leder, Leinen oder Samt vermochten die Gefahr nur begrenzt zu reduzieren. So waren Harthölzer besonders geeignet, die Tafel über Jahrhunderte plan zu erhalten. Aus diesem Grunde fand zum Beispiel in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert sowie dann noch einmal ganz am Ende der Zarenzeit in Zentralrussland und in Sankt Petersburg das weit aus dem Süden herbei geholte Zypressenholz öfters Verwendung. Generell aber begnügte man sich mit dem, was die jeweilige Vegetationszone anbot; dies kann unter Umständen mit einer Hilfe sein bei der Lokalisierung der Herkunft von Ikonen. Für den russischen Raum ergibt sich von Süd nach Nord, sehr verallgemeinert, die Abfolge: Zypresse, Ulme, Pappel, Linde, Erle – Linde – Kiefer – Fichte – Lärche (im Nordosten).

Das Brett wurde in der Regel vom Auftraggeber gestellt; anders war das in jüngerer Zeit in den Zentren manufakturähnlicher Mengenproduktion. Die-

se und der Holzangel, bedingt durch den Verbleib der Wälder in grundherrlichem Besitz auch noch nach der Landreform, führten im 19. Jahrhundert zunehmend dazu, dass selbst Normalformate aus mehreren, oft recht verschieden breiten Leisten zusammengefügt wurden. In früherer Zeit war die Verbindung von zwei, maximal drei etwa gleich großen Brettern nur bei großen Tafeln für den Kirchenraum notgedrungen zur Anwendung gekommen. Von späten Verfallserscheinungen abgesehen wurden die Bretter so geschnitten, dass die Maserung genau senkrecht verlief. Sorgfältig arbeitende Werkstätten achteten ferner darauf, dass jene Schnittfläche, welche die Vorderseite der Tafel abgeben sollte, nahe am Mittelpunkt der Jahresringe vorbeiführte und dass deren gedachte Achse mit der Mittellinie des Brettes identisch war; so waren die Voraussetzungen für eine möglichst geringe, jedenfalls aber gleichmäßige Krümmung gegeben. Experimente mit dem Verleimen zweier Bretter bei entgegengesetztem Wölbungsscheitel der Wachstumsringe verringerten zwar die Wahrscheinlichkeit des Aufgehens der Brettfuge, führten aber zu einer konkav-konvex gewellten Bildfläche. Schon aus byzantinischer Zeit stammt die Praxis, Letztere in die Tafel einzutiefen, was sowohl praktische (zusätzlicher Schutz) als auch ästhetische Gründe hatte. Das war aber nicht durchgängig üblich. Das Vorhandensein eines so entstandenen „Randes“ und seine Form beziehungsweise sein Fehlen kann daher ebenso zur regionalen Einordnung eines Stückes beitragen wie etwa eine aufgesetzte Randleiste samt ihrer Ausgestaltung. Eine zeitliche und räumliche Differenzierung weist auch der Gebrauch von Spannriegeln auf der Rückseite auf. Während sie in Griechenland, sofern überhaupt verwendet, häufig aufgezapft oder -genagelt wurden, passte man sie in Russland in Nuten im Holz ein. Bei kleineren Formaten war bis ins 16. Jahrhundert ein

schmäler, einseitig eingeschobener Riegel üblich, im 17. Jahrhundert kamen oft zwei, je einer von rechts und links, sich jeweils zur Spitze verjüngend, zur Anwendung. Ab dem frühen 18. Jahrhundert wurde das, wie sich zeigen sollte effektivere, Einlassen in das obere und untere Hirnholz häufiger praktiziert. Im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert fallen relativ breite, profilierte Sperrhölzer von gleichbleibendem Querschnitt auf, wie sie auch im sehr produktiven Malerdorf Palech benutzt wurden; und gegen Ende des Jahrhunderts verzichtet man nicht selten ganz auf die „Sponki“, besonders im Nordwesten.

Ihre Aufgabe, nämlich gegebenenfalls neben der Stabilisierung des Bretterverbundes die konvexe Aufwölbung der Tafel zu reduzieren, erfüllten sie in aller Regel nicht, sie wurden vielmehr seitlich etwas herausgeschoben; zum Glück, denn wären diese harten Riegel (nicht selten Eiche) fix geblieben, hätte das Brettholz den wechselnden Temperatur- und Feuchtigkeitsbedingungen nicht nachgeben können; Risse wären die Folge gewesen. Es ist also ganz und gar nicht sinnvoll, seitlich herausgedrängte Riegel mit Gewalt wieder in die ursprüngliche Position bringen zu wollen.

Die Bereitung des Malgrundes

Um das Haften der Grundierung zu verbessern, ritzte man, zumeist rauteförmig, die Oberseite des gesamten Brettes ein. In manchen Gebieten erhielt es jedoch in den späteren Hintergrundpartien Kerbschnittornamente, wie man sie auch von mittelalterlichen Tafelbildern kennt. Das war unter anderem in Ruthenien sowie in der Ukraine verbreitet und kam in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch im zentralen und nordwestlichen Russland für Teile der Produktion in Mode.

Um die Luft aus den Poren des Holzes auszutreiben und langfristig die Ebenheit der Grundierung zu sichern, musste heißer Leim in das Holz gerieben werden. Ebensolchen Knochen- oder Fischleim mischte man dann mit pulverisiertem Kreidekalk oder Alabaster (weniger ausgehärteter Kalkmarmor) und trug dieses warme Gemisch in einer langwierigen Prozedur in (mindestens sechs) dünnen Schichten auf die Platte auf. Zwischendurch und abschließend wurde poliert. Bis ins 18. Jahrhundert ist diesem Malgrund fast regelmäßig noch eine aufgeleimte Leinwand unterlegt (erkennbar auf S. 89); damit wollte man eine elastische Ausgleichsschicht zwischen dem „arbeitenden“ Holz und der relativ spröden Kreide schaffen. Mit Sorgfalt ausgeführt erwies sich die Vorsichtsmaßnahme denn auch als äußerst wirkungsvoll, verhinderte sie doch häufig breitere Risse und ein großflächiges Abplatzen der darüberliegenden Schichten selbst bei einer beängstigenden Krümmung des Brettes.

Das Kreide-Leim-Gemisch trug man auf Zypern, in der Ukraine sowie im 15. / 16. Jahrhundert vereinzelt in Nordwestrussland und zu gewissen Zeiten in Bulgarien zusätzlich so auf, dass sich daraus ein erhabenes Ornament für den gesamten Hintergrund oder nur die Heiligenscheine ergab. Manche nehmen an, dies sei ursprünglich in ärmeren Gegenden der Ersatz für die in den Zentren des byzantinischen Reiches auftretende Ausstattung der Ikonen mit durchbrochen gearbeiteten Silberumhüllungen gewesen.

Die Vorzeichnung

Die Vorzeichnung wurde mit Rötel und Kohlestift auf den Kreidegrund skizziert, in früheren Jahrhunderten eher freihändig, später öfters kopierend, wozu man dann auch die perfo-

rierte Pause eines Vorbildes mit einem Beutelchen Kohlenstaub betupfte, so dass sich die wesentlichen Linien als enge Punktefolge auf dem Malgrund abzeichneten. Die Tradition festschreibende Erlasse, die konservative Tendenz der sogenannten Altgläubigen sowie die auf rationelle Mengenfertigung abgestellte Arbeitsweise gewisser Werkstätten förderten in Russland ab dem 17. Jahrhundert das Kopieren. Einige Malerhandbücher mit einer Fülle von Vorzeichnungen kamen dem entgegen. Allerdings geht aus mehreren einschlägigen Bestimmungen auch klar hervor, dass das Kopieren für anerkannte Meister nicht verpflichtend war. Je nachdem, ob ein durchgehender Goldgrund aufgelegt werden sollte oder nur eine Vergoldung jener Stellen vorgesehen war, die dann auch in Erscheinung traten, ritzte man die Konturen und wichtigen Binnenlinien nach und verstärkte sie mit Farbe.

Die Vergoldung

Ausmaß und Art der Vergoldung richteten sich nach dem Format der Ikone, nach regionalen Traditionen oder zeitlichen Moden, nicht zuletzt aber auch nach den ökonomischen Verhältnissen des Entstehungsgebietes, des Auftraggebers oder der Werkstatt. Blattgold wurde entweder auf eine mit Beize bestrichene Grundierung aus rötlichem Ocker oder Sienaerde gelegt, was einen matten Schimmer ergab, oder auf Bolus-Tonerde, gelöst in wasserverdünntem Eiweiß. Im letzteren Falle erzielte man eine Hochglanzvergoldung. Besonders im 18. und 19. Jahrhundert verbreitete sich daneben in einigen orthodoxen Ländern, begrenzt auf einzelne Malerschulen, der großflächige Auftrag einer Goldsuspension mit dem Pinsel, der vorher – in Russland ab dem 17. Jahrhundert zunehmend anstelle der althergebrachten Assistententechnik – nur

für Muster und Lichtreflexe auf den Gewändern verwandt worden war. Nach dem Antrocknen und Abbinden des Blattgoldes, das mehrere Tage dauerte, brachte man die Flächen durch Polieren mit Tierzähnen oder Achat zum Glänzen. Legiertes Gold bekam dabei einen Schimmer ins Grüne (Silber) beziehungsweise ins Rote (Kupfer) oder blieb staubig-matt (Zinn). Ab dem 16. Jahrhundert kommt in Russland der sogenannte „Zwilling“ in Gebrauch, eine Kombination aus je einer Lage Blattsilber und Blattgold.

In manchen Gegenden ersetzte man aus Ersparnisgründen das Gold zur Gänze durch Blattsilber (zum Beispiel für den Hintergrund und die Nimbren) und überzog es dann an sichtbaren Stellen mit einem transluziden, rötlich-gelb tönenden Faulbeerabsud, später meist mit Schellack. So konnte man damit Blattgold imitieren. Dunklere Flecken weisen nicht selten auf diese Technik hin. In den armen, kleinbäuerlich strukturierten Gebieten des russischen Nordwestens war dieses kostengünstige Verfahren ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu ausschließlich das Übliche, wenn man nicht gleich gar auf grüne Farbe oder Ocker auswich, wie das im Norden schon weit früher nicht ungewöhnlich gewesen war.

Einige Stilrichtungen sind unter anderem gekennzeichnet durch ein in den Goldgrund gepunztes Ornament, vornehmlich zur Gestaltung der Nimbren. Das gilt beispielsweise für die italokretische „Schule“, die von ihr beeinflusste zweite Schule von Pec (Serbien, 17. Jh.) sowie für einige Werkstätten auf dem griechischen Festland. In Russland kam diese rationale Gestaltungsweise in Anwendung zur Füllung der Flächen zwischen den Gravuren floraler Ornamente auf sogenannten Wandermalerikonen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. Eine raffinierte Technik konzentrisch

schleifenden Aufrauens verleiht den Heiligenscheinen gewisser Sinaiikonen des 11./12. Jahrhunderts ein irisierendes Gleißeln. Entfernt erinnert daran der Effekt, den man erzielte mittels dicht gescharter, das Licht je nach Einfall diffus streuender Riefen auf goldenen Strahlennimbren und Hintergründen, wie das im späteren 19. Jahrhundert in der Nachfolge katholischer und ukrainisch-orthodoxer Bildnisse auch in Kernlanden des Zarenreiches Verbreitung fand.

Farben und Bindemittel

An Farbpigmenten kamen Erden (z. B. Ocker, Siena), Minerale (z. B. Lapislazuli, Zinnober, Kupferverbindungen) sowie pflanzliche Stoffe (z. B. Indigo, gelber Faulbeersaft, Krapp, Kohle) zur Anwendung. Auch hier sorgten regionale Gegebenheiten, Geschmacksfragen, Standesdenken und wiederum die Finanzkraft für eine reiche Differenzierung, der man wesentliche Hinweise auf Alter und Herkunft einer Ikone entnehmen kann. Die Farben wurden teils relativ pastos, teils nur sehr dünnflüssig aufgetragen. Wiederholte man Letzteres mehrfach, so erzielte man eben jenes Leuchten der Farbe aus der Tiefe, das viele alte russische Ikonen so faszinierend von geschwinder gefertigten aus jüngerer Zeit absetzt. Eine zur Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelte „Spezialität“ mancher Meister, die am Sitz der Stroganov in Solvytschegodsk tätig waren und solcher, die der Jaroslavler Schule zuzurechnen sind, wurde in anderen Teilen Russlands alsbald auch zur Mode: die „Tönung des Goldes“. Dazu strich man transluzide, grün oder rot getönte Lasuren über begrenzte Flächen von Blattgold (oder -silber), etwa im Bereich der fantastischen Dachlandschaften dieses Stiles, und erzielte so eine Art „Metallic-Effekt“, in der optischen Wirkung vergleichbar den Wismutfarben baro-

cker Skulpturfassungen. Als Bindemittel für die Pigmente diente eine Emulsion aus Wasser, Essig beziehungsweise Feigensaft oder Bier und vor allem Eigelb, wovon die „Eitempera“ ihren Namen hat.

Die Maltechnik

Während man in byzantinischer Zeit, später zum Teil auch noch in Griechenland und auf dem Balkan als erste Farbschicht einen mittleren Helligkeitswert wählte, der dann partiellweise sowohl aufgehellt als auch abgedunkelt wurde, bevorzugte die russische Malerei im Prinzip die sonnensten Werte als Ausgangsbasis, auf die Schicht für Schicht lichtere Flächen aufgelegt wurden. Lediglich Faltenlinien auf sehr hellen Tönen wurden dann noch dunkel nachgezogen, sofern sie nicht ohnehin durch die verstärkte Vorzeichnung markiert waren. Die Aufhellung der Gesichter – ihre Gestaltung war wohl stets dem Meister einer Werkstatt vorbehalten, vom Spezialistentum manufakturer Fertigung zur Spätzeit einmal abgesehen – erfolgte grundsätzlich auf dieselbe Weise, jedoch gab es dafür zwei recht unterschiedliche Methoden: In beiden Fällen wird zunächst die Gesichtsfläche mit der Grundfarbe (einer Mischung aus Ocker und Siena oder Schwarz) bedeckt und gelegentlich stellenweise gerötet. Im Folgenden wird entweder mit drei oder mehr, im Helligkeitsgrad abgestuften, dünnflüssigen Farben so gearbeitet, dass man ihre Grenzzonen nass in nass durch eine wässrige Lösung verwischt. Diese auf russisch „plavka“ (plavatj = schwimmen) genannte Manier ergibt völlig fließende Übergänge vom Dunklen zum Hellten. Die plastische Ausformung des Gesichts lässt sich aber auch mit einer Fülle feiner und feinsten Strichlein erreichen, die man in stets helleren Werten aufeinander setzt, sei es

parallel oder in Kreuzschraffen. Sehr häufig wurden die beiden Methoden kombiniert, wobei man sehr verallgemeinernd sagen kann, dass etwa ab der Mitte des 17. Jahrhunderts die „belebenden Strichlein“ immer sparsamer angewandt wurden. Kräftige Akzente setzen nicht selten weißliche „Hochlichter“, in Nordostgriechenland, in Teilen Bulgariens und Rumäniens sowie im Karpatenland eher flächig angelegt und typischerweise scharf kontrastierend mit ganz besonderen Schattenzonen im Augenbereich, an der Kinngarbe und an Hals und Bart, auf deren charakteristische, oft stildifferenzierende Ausformung in Russland ebenfalls Wert gelegt wurde.

Die Hochlichter

Auch auf den Gewändern sorgen solche Hochlichter für eine Strukturierung der Flächen, teils entsprechend den natürlichen Reflexen auf erhabenen Stoffpartien, teils aber auch im Widerspruch dazu. Sie sind in mehr oder weniger getöntem Weiß ausgeführt oder auch monochrom beziehungsweise in der jeweiligen Komplementärfarbe. Daneben spielen goldene Reflexe eine große Rolle. Hier handelt es sich – im russischen Bereich primär auf Ikonen bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – um Blattgold, auf einer genau formentsprechenden Vorzeichnung mit Knoblauchsaff zum Haften gebracht – der lose Rest wird vorsichtig weggebürstet – oder um jene schon besprochene Pulvergolddaufschlammung, die man mit breiterem Pinsel weich verteilte, mit Dachshaar in feinsten Linien auszog.

Die Beschriftung

Von größter Bedeutung für eine Ikone ist die Beschriftung, genauer gesagt die Benennung der göttlichen Person(en), der Gottesmutter, einzelner Heiliger oder des szenischen Geschehens.

Dabei spielt es gar keine Rolle, ob sie sehr flott und großzügig gehandhabt oder zu einem kalligrafischen Schmuckstück (S. 91, S. 129) hochstilisiert wurde: Mit dem Namen des Heiligen, den – auch in Russland traditionell griechischen – Abkürzungen für Christus und die Gottesmutter oder dem Gottestitel wurde das Bild vom irdischen Machwerk zum verehrungswürdigen Abbild transzendenter Natur. Somit erübrigte sich, theologisch gesehen, eine eigene Weihe der Ikone, auch wenn sich dafür in relativ junger Zeit ein eigener, schlichter Ritus entwickelt hat. (Der Urbild-Abbild-Lehre zufolge liegt die religiöse Würde der Ikone ja in ihr selbst; sie bedarf also keiner äußeren Heiligung.)

Abgesehen von den schon angesprochenen, unwandelbar altgriechisch wiederzugebenden Elementen auf den Ikonen Christi und der Gottesmutter ist Kirchenslavisch das übliche Idiom für Titel und Beischriften in kyrillischen Lettern auf russischen, serbischen und zum Teil bulgarischen Tafeln, auch wenn es in den Grenzräumen im Südwesten und Süden des russischen Reiches sowie kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts vereinzelt auch in seinem Zentrum Abweichungen davon gab. Trägt eine Ikone aus dem in Rede stehenden Raum gar keine Beschriftung, so kann sie in einer der katholisch-orthodoxen Überlagerungszonen zwischen der Westukraine, Südpolen und dem Baltikum beheimatet sein und eventuell einer der mit Rom unierten, orthodoxen Glaubensgemeinschaften zugehören. (Syrer, Kopten, Äthiopier,

Armenier und Georgier benutzten jeweils ihre alte Landessprache für die Aufschriften. Rumänisch erscheint bis ins 18. Jahrhundert in kyrillischen, später auch in lateinischen Buchstaben, melkitische Ikonen sind arabisch beschriftet, kretisch-venezianische je nach Auftraggeber mitunter auch in Latein. Ansonsten dominiert das Griechische.)

Angesichts der theologischen Grundauffassung der Ostkirchen bezüglich des Wesens einer Ikone kann es nicht verwundern, dass Ikonenmaler, gleich ob Mönche, Nonnen oder Laien, in der Regel nicht auf die Idee kamen, ein heiliges Bild stolz als ihr Werk auszuweisen durch eine Signatur. Nur dort, wo sich Maler primär als Künstler verstanden, wurde auch signiert und zum Teil datiert. Das geschah auf anspruchsvolleren kretischen und zum Teil griechischen Ikonen ab dem 15. Jahrhundert relativ häufig. In Russland wurde diese Praxis unter dem Eindruck der aufgegriffenen Vorbilder aus der abendländischen Spätrenaissance verstärkt im 17. Jahrhundert und bis ins frühe 18. Jahrhundert hinein geübt (S. 141) und dann wieder im 19. Jahrhundert; sie blieb aber dort die Ausnahme. Dagegen erlauben geritzte und geschriebene Vermerke auf den Rückseiten russischer Tafeln oftmals interessante Einblicke in die Entstehungsbedingungen und das soziale wie volkreliöse Umfeld der Stücke: Dort wird häufig der Auftraggeber, manchmal auch sein Wohnort, das zu malende Thema, das damit beauftragte Werkstattmitglied und gelegentlich der Preis genannt. Außerdem finden sich in Einzelfällen Hinweise auf den Anlass des Fertigungswunsches sowie über die Rolle einer schon länger im Familienbesitz befindlichen Ikone in wichtigen Lebenssituationen (S. 137).

Die Schutzschicht

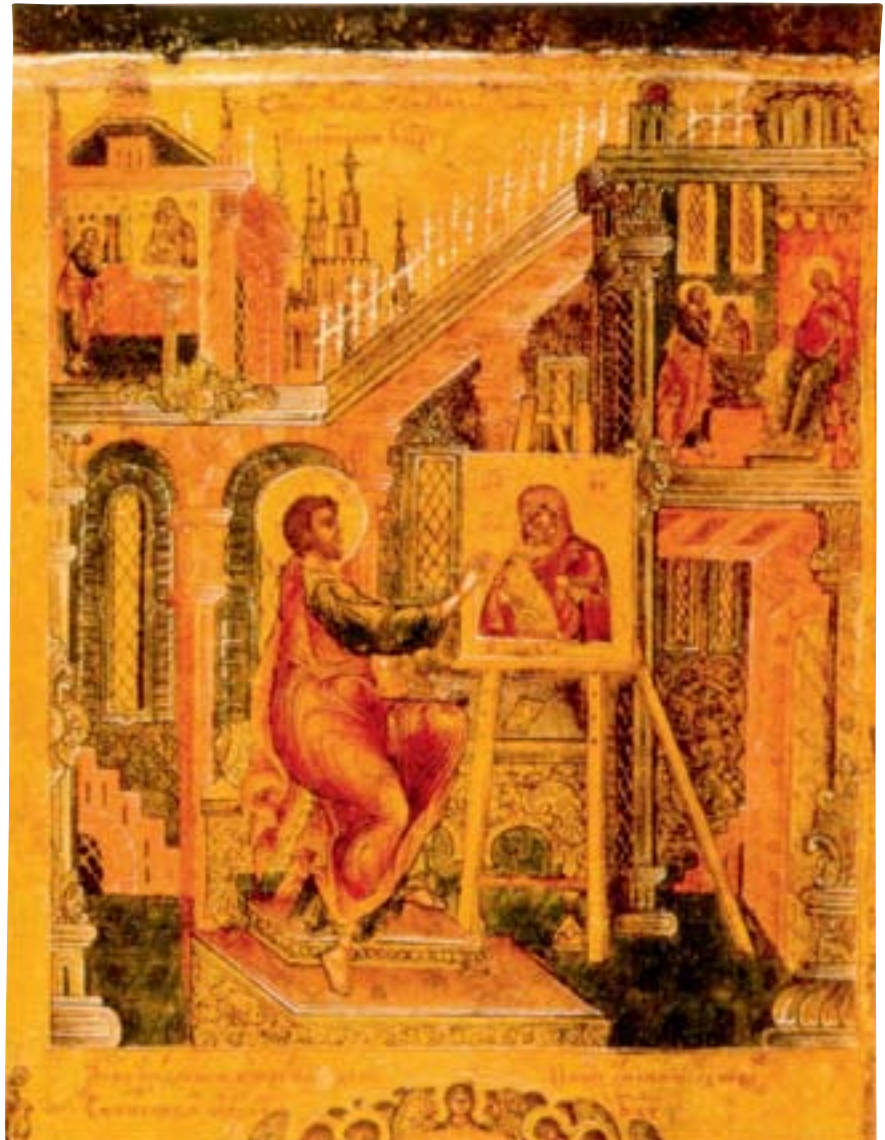
Manche der einstmals verwandten Farben waren unter Einwirkung von Licht, Luft und Feuchtigkeit nicht sehr beständig, auch drohte speziell auf durchgehendem Silber- oder Goldgrund ein Ablösen der Pigmentschicht. Ein leichtes Bekratzen der Oberfläche konnte schlimme Folgen haben, und im Übrigen wirken Eitemperaturfarben nach dem raschen Trocknen ausgesprochen stumpf. Ein durchsichtiger, das Licht streuend reflektierender und zugleich schützender Überzug, der überdies die Farben nicht nur belebte, sondern sie durch eine leichte, gleichmäßige Tönung einander näher brachte, konnte allem abhelfen: die „Olifa“. Sorgsam über zwei Jahre aufbereitetes Leinöl mit einer Beimischung aufgelösten Bernsteins (Russland), Oliven- oder Nussöl (mediterraner Raum), versetzt mit Salzen oder Metalloxiden, rieb man mit Fingern und Handballen in mehreren Arbeitsgängen in die Farb-oberfläche ein; daneben ist auch das Aufschmelzen von Bienenwachs bekannt, das man dann polierte. Bereitung und Auftrag der „Olifa“ gehörten zu den gehüteten Werkstattgeheimnissen.

Ikonenmalen – eine langwierige Arbeit

Wenn man nicht zu viele Trockenstoffe hinzufügte, die ein starkes Nachdunkeln verursachen, konnte das Trocknen der Olifa alleine schon Wochen dauern. Bedenkt man die große Zahl an sonstigen Arbeitsgängen, zwischen deren oftmaliger Wiederholung lange Pausen nötig waren, dann versteht man, dass eine sorgfältig ausgeführte Ikone ein Werk von Monaten war. So gesehen kann es nicht verwundern, dass diese Arbeit, weil allerlei Kunstfertigkeit und ebensoviel Geduld erfordernd, als et-

was empfunden wurde, was wir „beschaulich“ im Sinne des Kontemplativen nennen würden. Und da sie letztlich der Offenbarung transzendenten Wesenheit im Irdischen diente, wurde vom Maler ein vorbildlicher Lebenswandel erwartet sowie Beständigkeit im Gebet, gleich ob er Mönch oder Laie war. Dass dieser hohe Anspruch, zumal in den letzten Jahrhunderten, nicht immer erfüllt

wurde – einschlägige offizielle Ermahnungen und Augenzeugenberichte beweisen es –, tut dem hehren Charakter dieser künstlerisch-religiösen Arbeit im Grunde keinen Abbruch. Der Legende nach fertigte der Evangelist Lukas ein Abbild der Gottesmutter noch zu ihren Lebzeiten und wurde so zum ersten Ikonenmaler, wie ihn das folgende Bild von Semjon Spiridonov zeigt; (ca. 1680).



Die russische Haus-Ikone im Wandel der Zeit

Sammlerträume – Eine Kulturgeschichte in Bildern

Ein Heiligenbild, eine Szene aus der Bibel, wunderschön auf Holz gemalt. Sinnbild des Glaubens – und doch mehr. Lange ist die Zeit vorüber, in der Ikonen ausschließlich als Bilder religiöser Verehrung geachtet wurden. Heute werden mitunter das künstlerische Niveau und der Kunstgenuss in den Vordergrund gerückt. Ikonen – entstanden aus geistlicher und kultureller Tradition des byzantinisch-orthodoxen Glaubens – sind Bildwerke von beeindruckender Ausstrahlung, der sich kaum einer entziehen kann.

Speziell die kleinformatische russische Haus- und Votiv-Ikone erfuhr in Mittel- und Westeuropa im Laufe der 70er und 80er Jahre einen Höhepunkt breit gestreuter Aufmerksamkeit. Durch dieses in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich gewachsene Interesse sind sie zu begehrten Sammlerstücken geworden.

Der Autor widmet sich in seinem Werk allen Facetten der Haus-Ikone des Zeitraums vom 15. Jahrhundert bis zum Ende der Zarenzeit 1917, ihrer Bedeutung und ihrer Geschichte, aber auch der Stilentwicklungen. Er gibt praktische Tipps, wie Original und Fälschung zu unterscheiden sind, Hinweise zu Markt und Preis und liefert einen ausführlichen Katalogteil, der, nach räumlichen Aspekten gegliedert, die große Bandbreite der Ikonenkunst eindrucksvoll durch hervorragende farbige Abbildungen illustriert.

Bernhard Bornheim, Jahrgang 1941, studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Geographie. Seit 1972 bereist er orthodox fundierte Länder und veröffentlicht seit 1983 Artikel und Fachbücher über die Ikonen. Auf diesem Sektor fungiert er von 1987 an als Sprecher der Jurygruppen bei internationalen Kunst- und Antiquitätenmessen, unter anderem in Maastricht, und ist seit 1989 tätig als öffentlich bestellter und vereidigter Sachverständiger für Ikonen.

Sammlerträume



BATTENBERG



Preis:
39,90 EUR

