

Ikone und Moderne

Notizen zur Ausstellung „Als Chagall das Fliegen lernte“

Andreas Hoffmann, Frankfurt am Main

Der Beginn der Moderne war eine Entfesselung von Energien, die die Menschen in Atem hielt. Ideen und Ideologien veränderten die Welt im 20. Jahrhundert und brachten Krisen und Kriege, den Mondbesuch und die Atombombe. Man ging daran, das Menschsein neu zu definieren, absolut neu, absolut modern. Die künstlerischen Avantgarden fingen den Zeitgeist ein und wurden zu Ideengebern für eine neue Welt. Überlegen sah man auf die Welt vor den modernen Zeiten mit ihrer Geschichte, ihrer Religion, ihrer Tradition. Fast nostalgisch nahm man die Tradition nur noch als Inspiration, wie man aus der unbeschwerten Kindheit zitiert. Die Kunstwelt in Paris entdeckte die Kunst der „Primitiven“ für sich als noch „unverdorbene“ reine Kunst, wie aus der Kindheit der Menschheit, ohne sie allerdings im Kontext der jeweiligen Kultur wirklich verstehen zu wollen. Die Abstraktionskraft der afrikanischen Plastik in der Stilisierung von Natur inspirierte Picasso und Braque. Sie entwickelten daraus den Kubismus. Holzschnittartig, kantig wurden Gesichter und Stillleben in ihren elementaren Formen wiedergegeben.

Diese Haltung, sich von der „ursprünglichen“ Volkskunst inspirieren zu lassen, fand ihre Vertreter auch in der Avantgarde russischer Künstler. Man richtete dabei den Blick auf die eigene Bild-Tradition, die man in Russland in Form von Ikonen ständig vor Augen hatte. Wie man ein kubistisches Werk von Picasso besser versteht, wenn man eine afrikanische Plastik daneben hält, so erhält man plötzlich den Schlüssel für viele Werke russischer Künstler, wie von Kasimir Malewitsch, Alexei von Jawlensky, Marc Chagall und Wassily Kandinsky, wenn man sie mit Ikonen vergleicht. In der Kunstgeschichte wurde dies schon vielfach untersucht. In Ausstellungen mit kubistischen Werken wurden afrikanische Plastiken gestellt, aber die russische Avantgarde und die Ikonen wurden bislang in keiner Ausstellung so umfangreich gezeigt, wie dieses Jahr von Februar bis April im Frankfurter Ikonen-Museum unter dem Titel „Als Chagall fliegen lernte“. Die Kuratorin Dr. Snejanka Bauer hat Werke russischer Avantgarde neben Ikonen gehängt, so dass die Beziehungen sofort augenscheinlich werden. Die Ausstellung legt die Quelle der Inspiration offen, so dass die Phase der Bildfindung nachvollziehbar wird. Die radikalen Bildideen der revolutionären Künstlerseelen werden dadurch noch plastischer. Neben den Ikonen dienten den Künstlern

der Avantgarde in Russland auch der so genannte „Lubok“ bzw. die „Lubki“, die Volksbilderbögen, als Inspiration. Auch sie wurden in der Ausstellung gezeigt. Die Lubki sind aus der Ikonenkunst entstanden und waren erst nur billige Druckikonen auf Papier für das einfache Volk. Nach und nach wurden die Themen auch weltlich, so dass die Lubki ein Spiegel der Politik und Gesellschaft wurden. Kandinsky sammelte Lubki und vor allem seine Holzschnitte sind direkt aus dieser Inspirationsquelle hervorgegangen. Auch die Farbigkeit der russischen modernen Kunst ist mit den Lubki verbunden. Die meist nur in Schwarz gedruckten Bilderbögen wurden von Hand koloriert. In der Freiheit des Kolorierens wurden oft nur mit wenigen Pinselstrichen grelle Farbleckse über den Druck verteilt. Diese Farblecks-Technik finden wir etwa bei Jawlensky wieder, in dessen Gesichtern die Farbe ein ähnliches Eigenleben bekommt. Farbflecke beginnen zu tanzen und beginnen die Gesichter aufzulösen.

Nach der Oktoberrevolution 1917 führt Lenin den Kommunismus ein. Die Bewegung startet mit einer großen Euphorie, die auch die Kunstschaffenden erreicht. 1918 wird Marc Chagall zum Kommissar der bildenden Künste in Witebsk ernannt. Er wird Direktor einer neu gegründeten Kunsthochschule, in der dann auch Kasimir Malewitsch lehrt. Beide versuchen auf ihre Art, die Revolution in ihre Arbeit aufzunehmen. Chagall statet politische Umzüge mit seiner Bilderwelt aus. Seine bunten Fabelwesen und die Propaganda des Kommunismus sind allerdings eine seltsame Kombination. Mit ideologischem Ernst reagiert Malewitsch: Eine neue Gesellschaft brauche eine neue Kunst. So entwickelt er eine neue Kunstrichtung, die mit modernem Denken einen Strich unter die Vergangenheit zieht. Kurz nach Lenins Manifest veröffentlicht Malewitsch sein Manifest „Vom Kubismus zum Suprematismus“. Eine reine Geometrie soll die Kunst von aller Gegenständlichkeit befreien. Mit großen Reden gewinnt Malewitsch die Studenten der Kunsthochschule in Witebsk für sich. Mit ihnen organisiert er Umzüge. Auf großen Tafeln werden Rechtecke und Quadrate durch die Straßen getragen. Malewitsch hält nur die abstrakte Kunst für wahrhaft revolutionär. Als Chagall diesen Ideen nicht folgt und seiner Malweise treu bleibt, beginnt Malewitsch gegen Chagall zu agieren. Chagall hält diesem Druck nicht mehr stand und setzt sich erst nach Petrograd, dann nach Moskau und schließlich über Berlin nach Paris ab. Malewitsch wird neuer Direktor der Kunsthochschule und beginnt, sie in eine suprematistische Akademie zu verwandeln.

Kasimir Malewitsch

In der Kunstgeschichte wird Malewitschs „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ nicht nur zum Hauptwerk des Suprematismus, sondern auch zur Ikone der Moderne schlechthin. In einem Brief 1920 schreibt Malewitsch: „In ihm, dem Quadrat, sehe ich das, was die Menschen einstmals im Angesicht Gottes sahen.“¹ Die orthodoxe Welt hat das Gesicht Gottes immer vor Augen. Es ist das Gesicht Christi, das vor allem im Bildtypus des Pantokrators oder des Archeiropoietos, auch Mandyllion genannt, den Gläubigen immer präsent ist. Nach einer Legende ist es das „ungeschaffene“ Bild Christi, „nicht von Menschenhand gemalt“, also in griechischer Sprache der „Archeiropoietos“. Analog zur westlichen Legende von dem Schweiß Tuch der heiligen Veronika wird die Legende der Ostkirche mit König Abgar von Edessa verbunden, der krank geworden, einen Abgesandten zu Jesus schickt, mit der Bitte um ein Bild Christi, dessen Anblick allein ihn wieder gesund zu machen vermag. Jesus selbst drückt sein Gesicht in ein Tuch und hinterlässt darauf sein Abbild. Dieses wird König Abgar überbracht, er sieht es und wird gesund. Nach der Legende bildet dieses Tuch, das Mandyllion, die Vorlage für alle Christusbilder der Ostkirche. Ihre Authentizität ist für Gläubige durch Christus selbst gegeben. Malewitsch kennt die ostkirchliche Frömmigkeit. Er sieht die Menschen vor den Bildern beten. Durch die Alterung der Oliva, der Schutzschicht der Ikonen, die aus Leinöl besteht, sind viele Ikonen fast schwarz geworden. Die Oliva dunkelt nach im Laufe der Zeit und zieht den Ruß von Weihrauch und Kerzen an. Es ist das Phänomen der „schwarzen Ikonen“, etwa auch der schwarzen Madonnen, die gar nicht schwarz gemalt wurden, sondern durch äußere Einflüsse fast schwarz wurden. Wenn man also vor einer Ikone beten kann, die fast schwarz ist, warum also nicht gleich vor einem schwarzen Rechteck beten? Und warum kirchliche Traditionen, wenn man sich in diesem schwarzen Rechteck auch gleich an das Geistige schlechthin wenden kann? Malewitsch begründet eine neue Kunstreligion. Er hängt suprematistische Bilder in die „schöne Ecke“, die in orthodoxen Wohnungen immer von Ikonen geschmückt ist, und er zieht in Prozessionen mit Quadrat, Kreuz und Kreis durch die Straßen, wie auch Ikonen zu besonderen Festtagen in die Öffentlichkeit getragen werden. Seine Vorstellungen von einer modernen Welt richten sich wie der Kommunismus gegen kirchliche Tradition. Malewitsch wird zum Bilderstürmer einer neuen Gesellschaft. Seine Kunst nimmt Bezug auf die Ikone, will sie revolutionär vergeistigen und ablösen. Seine Bildfindung wird so aber auch zu

¹ W. Kambartel, *Konstruktivismus in Osteuropa*, in: *Propyläen Kunstgeschichte*. Bd. 12, 213.

einer Antwort auf das Bilderverbot des Dekalogs. Natürlich berücksichtigt auch die Orthodoxie das Bilderverbot. Gott Vater darzustellen ist nicht erlaubt, auch wenn manche Maler sich nicht daran halten. Gottesbild ist nur die Christusikone durch Fleischwerdung des Logos und durch die Abgar-Legende als „ungeschaffenes Bild“. Hier verweist das Abbild auf das Urbild, das Bild auf Christus selbst, Christus wiederum auf Gott. Aber diese Theologie wurde schon in den Bilderstreitigkeiten des 8. und 16. Jahrhunderts angefochten. Hier zeigen Malewitschs Bilder eine neue Dimension auf. Als erster verbildlicht Malewitsch eine Form von negativer Theologie. Gott kann und darf man nicht darstellen, also machen wir ein schwarzes Quadrat als Anti-Bild, eine definitive Lösung für die Bildlosigkeit des jüdisch-christlichen Glaubens. Auch die jüdische Welt in Witebsk verstand dies, da die Synagoge ja noch mehr vom Bilderverbot geprägt ist als die Kirche. Malewitsch erhielt dort mehr Zustimmung als Chagall, der als jüdischer Künstler am Gegenstand festhielt. Aber als Anti-Bild macht sich Malewitschs „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ dann auch selbst überflüssig, als Philosophie des Alles ist es zugleich die Philosophie des Nichts.

Wassily Kandinsky

In der Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ entwickelt Kandinsky die theoretische Grundlage vor allem der abstrakten modernen Kunst: *„Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt. So ist es klar, dass die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele berühren muss. Diese Basis soll als Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet werden“*². Die Theorie einer „autonomen“ Kunst wird geboren. Die Kunst wird als Sprache gesehen, die im Kern auf die Seele des Menschen unabhängig von Raum und Zeit wirkt. Kandinsky spricht vom *„Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht, im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt“*³. So ist dieses Prinzip des Rein- und Ewig-Künstlerischen für Kandinsky, natürlich auch in der Ikone enthalten, in Komposition und Farbgebung, in Struktur und Dynamik. Doch Kandinsky will ähnlich wie Malewitsch durch den Verzicht auf den Gegenstand eine noch reinere

² W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Aufl. (Benteli Verlag) Bern 2004, 64.

³ Ebenda, 80.

Kunst schaffen. Wo Ikonen Menschen abbilden, die die Heilsgeschichte erzählen, versucht Kandinsky möglichst geschichtslos und allgemeingültig, sich ganz auf die „reinen“ Elemente der Kunst zu konzentrieren. Der Maler der Ikone arbeitet inspiriert vom Heiligen Geist, aber immer vermittelt und eingebettet in kirchlicher Tradition. Im orthodoxen Sinn sind natürlich auch die Ikonen auf das Reine und Ewige bezogen, auf die Urbilder, die geistigen Vorbilder der Ikonen, also im Falle einer Christusikone auf Christus selbst. Einem Ikonenmaler sind Farbe und Komposition nur insofern wichtig, als sie eine theologische Bedeutung haben und sowohl erzählerisch als auch symbolisch Sinn stiften. Die orthodoxe Theologie ist es, die die „innere Notwendigkeit“ der Ikonen ausmacht. Kandinsky versucht diese „innere Notwendigkeit“, die ihn beim Malen leitet, genauer zu definieren und gerät dabei in eine vage Mystik: *„Sein offenes Auge soll auf sein inneres Leben gerichtet werden und sein Ohr soll dem Munde der inneren Notwendigkeit stets zugewendet sein... Dieses ist der einzige Weg, das Mystischnotwendige zum Ausdruck zu bringen. Alle Mittel sind heilig, wenn sie innerlich notwendig sind. Alle Mittel sind sündhaft, wenn sie nicht aus der Quelle der inneren Notwendigkeit stammen“*⁴. Durch die abstrakte Malerei versucht Kandinsky einen direkten Zugang zur Seele des Menschen zu erreichen, doch in der Euphorie der Moderne übersieht er, wie die Seele des Menschen geprägt ist von den Bildern und der Geschichtlichkeit dieser Welt. Um das Geistige darzustellen, setzen die Religionen immer auf Symbole und Symbolsysteme, die ihre Geschichte haben, und vermitteln zwischen Welt und Himmel. Das Reingeistige wird nur im Sinne einer Fleischwerdung sichtbar. Kandinskys Mystik will die Welt hinter sich lassen und im Himmel der Farben und Formen schwelgen. Das ist einerseits ein Genuss, aber andererseits kann die abstrakte Malerei ihre religiös aufgeladenen Theorien wohl kaum einlösen.

Marc Chagall

Auch Marc Chagall hat sich in seiner Malerei von den Ikonen anregen lassen: *„Ich habe immer danach gestrebt, mich von der Volkskunst anregen zu lassen, genauso wie von jeder großen Kunst, die auf das Volk einwirkt. Deshalb habe ich in Russland immer die Ikonen geliebt. In ihrer Plastik liegt oft etwas Magisches, Unwirkliches, und die Farben sind wie ein Leuchten, das die Nacht erhellt“*⁵. Die christliche Orthodoxie bleibt Chagall fremd. Seine

⁴ Ebenda, 84.

⁵ E. Roditi, *Dialoge über Kunst*. Aus dem Englischen übertragen von A. E. Leroy, Wiesbaden 1960, 38.

Heimat ist das Judentum chassidischer Prägung, das ihn als Kind in Witebsk tief prägte. Vielleicht ist es gerade diese Verwurzelung im Chassidismus, die ihn skeptisch macht gegen jede Form von Ideologie, sei sie politisch oder künstlerisch. Der Chassidismus kennt Ekstase und Mystik, das Wunderbare und das Heilige, aber es ist auch der Glaube der einfachen Leute und der Glaube im ganz normalen Alltag. Chagall flieht vor der abstrakten Malerei des Suprematismus mit seiner fast schon ideologischen Ausrichtung und verlässt Witebsk. Chagall stellt sich quer zur Moderne. In „Mein Leben“ schreibt er: *„Nieder mit Naturalismus, Impressionismus und realistischem Kubismus... Was ist das für eine Epoche, die Hymnen an die Technik singt und die den Formalismus vergöttlicht“...Ich persönlich glaube nicht, dass wissenschaftliche Bestrebungen der Kunst dienlich sind. Kunst scheint mir vor allem ein Seelenzustand zu sein“*⁶. Chagalls Bilderwelt ist nicht auf das reale Abbilden bezogen, sondern inszeniert das Bild als Bühne der Seele. Auch die Ikone bildet nicht ab, sondern erzählt vom Glauben in einer der Wirklichkeit entfremdeten Weise. So trifft Chagall als Künstler der Avantgarde in vielen Aspekten wieder formal auf die alte Bildwelt der Ikone: In der Ikonenmalerei gibt es keine klare Perspektive, Gegenstände sind von mehreren Seiten gleichzeitig sichtbar. Auch gibt es die Bedeutungsperspektive; je nach Bedeutung werden Figuren größer und kleiner dargestellt. Auch die Farbigkeit ist nach der Bedeutung gewählt. Figuren können durchaus durch die Luft fliegen. All dies kann man auch bei Chagall sehen. Eine Kunst der Avantgarde gönnt sich also wieder diese Freiheit der Darstellung, die für die Ikonenmalerei so typisch ist. Thematisch nimmt Chagall in seiner Arbeit Bezug zu den Bildern und Symbolen von Judentum und Christentum. Seine Bilder beziehen sich auf gelebte Religion, die aber aus dem subjektiven Blickwinkel des Künstlers betrachtet, auch ganz neue Bezüge offenbaren.

Alexei von Jawlensky

Auch Alexei von Jawlensky findet in seiner letzten Schaffensperiode zu einer Bildform, die in vielfacher Weise mit der Ikone verglichen werden kann. Eine fortschreitende Lähmung machte ihm in den letzten Lebensjahren bis zu seinem Tod 1941 zu schaffen. Eine Arthritis schränkte seine Möglichkeiten zu malen immer weiter ein. So reduzierte er den malerischen Ausdruck auf das Wesentliche. Mit einfachen Pinselstrichen malte er auf dem immer gleichen kleinen Format abstrakte Gesichter. So entstanden etwa 1050 Bil-

⁶ M. Chagall, *Mein Leben*. Frankfurt am Main 1959, 108 f. und 113.

*Mandylion, Moskau 16. Jh.,
Eitempera auf Holz, 31 x 23 cm,
Inv. Nr. 9640, Dauerleihgabe der
Staatlichen Sammlung Preußischer
Kulturbesitz, Skulpturensammlung
und Museum für Byzantinische
Kunst.*

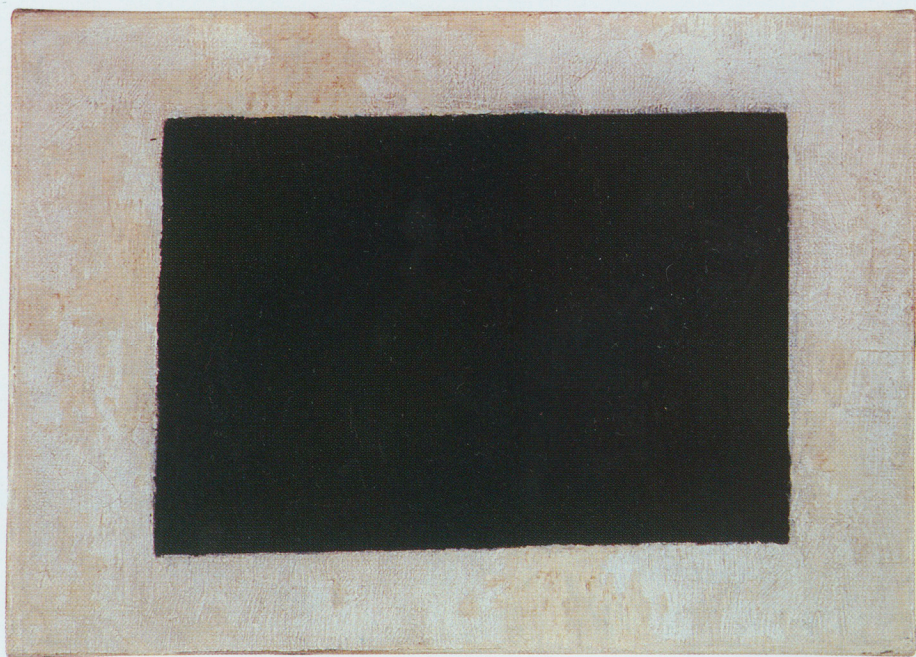


*Alexej von Jawlenski,
Meditation,
September 1935 N. 1,
WV, Nr. 1747.*





*Gottesmutter Eleousa (?),
Russland, Eitempera auf Holz,
29,5 x 23 cm, Inv. Nr. IH 71,
Ikonen-Museum der Stadt
Frankfurt.*



Kasimir Malewitsch, Schwarzes Rechteck, Öl auf Leinwand, 17 x 24 cm, Inv. Nr. ATH 8010, Staatliches Museum für Gegenwärtige Kunst Thessaloniki.

der, die „Meditationen“. Schon 1918 hatte er ein reduziertes Gesicht gemalt und es „Urform“ genannt. In den „Meditationen“ erhalten die Gesichter eine religiöse Dimension, die ja auch im Titel seinen Ausdruck findet: „*Das Gesicht ist für mich nicht ein Gesicht, sondern der ganze Kosmos*“⁷. Das Gesicht wird Ausdruck für das Allumfassende. Die Gesichter als Spiegel der Seele werden Spiegel der Weltseele. Im Prinzip ist das orthodoxe Bildtheologie, im Gesicht Christi spiegelt sich Gott. Dieses „Spiegeln“ ist ganz im platonischen Sinn gedacht, das Urbild wirft seinen Schatten. Mit Schatten müssen wir vorlieb nehmen. Wir können das Wahre nur errahnen. So ist auch das serielle Malen Jawlenskys zu verstehen. Immer wieder materialisieren sich neue Aspekte eines Urbildes. Auch die Ikone wird in einer solchen seriellen Malweise hergestellt. Sie wird von den Ikonenmalern nicht kalt kopiert, sondern die alte Form wird in der Präsenz des Heiligen Geistes zu neuem Leben erweckt. Das Gesicht des Menschen als Imago Dei wird zum Bild Gottes. Jawlenskys Meditationen sind keine Ikonen, aber sie vollziehen wohl am dichtesten auf neue Weise den Geist der Ikonen. In ihrer Stilisierung werden die Gesichter zu Kreuzen. Auch die Lichtsymbolik der Ikonen, der tief leuchtende Goldgrund mit dem Weiß des Kreidegrundes, findet sich auf den Meditationen. Trockene Pinselkratzer lassen die weiße Grundierung durchleuchten.

Die Ausstellung zeigt auf augenscheinliche Weise, wie die moderne Kunst weiterhin vom Heiligenbild profitiert. Das Bild wird immer noch als Träger eines Geistigen verstanden, wenn auch dieses „Geistige“ sehr unterschiedlich und oft sehr vage definiert wird. Eine „autonome“ Kunst, frei und unabhängig entwickelt, versucht sich auch in einem irgendwie gearteten Transzendenten zu verorten. Für das Verhältnis von Kunst und Religion wird mit der Moderne ein neues Kapitel aufgeschlagen, ein schwieriges und zugleich sehr spannendes Kapitel.*

⁷ R. Gollek, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*. Katalog der Sammlung, 1974, 46.

* Begleitend zur Ausstellung „*Als Chagall das Fliegen lernte*“ fand im Ikonenmuseum vor den Werken eine „Seherschule“ statt mit Dr. Snejanka Dobrianowa-Bauer, Rektor Dr. Stefan Scholz (Kath. Akademie Rabanus Maurus) und Pfarrer Andreas Hoffmann (Ev. Stadtkirchenarbeit Museumsufer). Die Ausstellung wird nach Thessaloniki gehen und dort der kulturelle Beitrag Deutschlands zur Olympiade in Griechenland sein. Zur Ausstellung ist ein mehrsprachiger Katalog erschienen: S. Dobrianowa-Bauer, *Als Chagall das Fliegen lernte – von der Ikone zur Avantgarde*, Legat Verlag.