

Die Ikonen des Nikolai Schelechoff

Ansprache zur Eröffnung einer Ausstellung des Schwäbischen Heimatbundes
bei den Pfingsttagen 1969 in Ochsenhausen

Von Adolf Schabl

Wenn der Schwäbische Heimatbund im Rahmen seiner alljährlichen Ausstellungen zu den Pfingsttagen in Ochsenhausen diesmal die Arbeiten des bulgarischen Ikonenmalers Nikolai Schelechoff zeigt, so liegt der Anlaß dazu nahe: Nikolai Schelechoff wohnte bis vor kurzem in Ochsenhausen und wohnt jetzt in Biberach. Der eigentliche Grund für diese Ausstellung liegt freilich tiefer: Nikolai Schelechoff wohnt nicht nur bei uns, er arbeitet auch hier, und seine Arbeiten werden von der Öffentlichkeit, gerade des katholischen Oberschwaben, gut aufgenommen. Sie entsprechen offenbar einem religiösen Bedürfnis der Gegenwart. Zu den Voraussetzungen dieses Verständnisses mag gehören, daß viele Deutsche als Soldaten in Rußland mit der Welt der Ikonen bekannt wurden und sei es nur, daß ihnen, mitten in der Hölle ihres Daseins, im Anblick einer Ikone die Augen geöffnet wurden für deren hochheilige, über jedes Übel erhabene, unberührte Existenz. Auch hat wohl die neuere Kunst, die in der Erkenntnis der Romantik wurzelt, daß sich der Geist im Bilde seinen Leib selbst erschaffe, jenes Verständnis vorbereitet, wenn auch freilich unter diesem Geist nicht der objektive göttlicher und heiliger Personen, sondern der subjektive menschlicher Personen verstanden werden konnte. Im übrigen wird man sagen dürfen, daß manches oberschwäbische Gnadenbild unter dem Einfluß östlicher Bildvorstellungen und der Ikone steht und seine bildhafte Hoheit gerade diesem Einfluß verdankt. In einem Bürgerhaus von Ochsenhausen hängt das angebliche Original des Gnadenbildes von Bergatreute, das trotz frühbarocker Modellierung in seiner Flächigkeit und Frontalität, dazu manchen Einzelheiten – so der goldenen Zierbuchstaben des Gewandes – auf einen solchen Einfluß weist. Auch an die viel verehrte Muttergottes zur immerwährenden Hilfe darf in diesem Zusammenhang erinnert werden.

Nikolai Schelechoff ist seiner Herkunft nach Russe und wurde 1912 in Warschau geboren, besuchte dort das Gymnasium und anschließend die Geistliche Akademie zu Sofia in Bulgarien, um Theologie zu studieren. Seine bildnerische Begabung fiel einem Erzbischof auf – Nikolai Schelechoff war damals schon 26 Jahre alt –, er schickte ihn zu einem russischen Maler, der ihn beriet, und, nachdem ihn der altgläubige Belgrader Ikonenmaler Sofronow in die Geheimnisse der Technik und des Stils der Ikone eingeführt hatte, war er deren Welt verfallen. Im Kondakowinstitut studierte er dazu Ikonographie und Geschichte der kirchlichen Kunst. 1953–1961 lebte und arbeitete er im Rila-Kloster Sofia, 1961 eröffnete er in

Sofia ein eigenes Atelier; im Frauenkloster Pokrow gründete er eine Ikonenschule. Als Kirchenmaler fertigte er Ikonen und ganze Ikonostasen, malte auch Gotteshäuser mit Fresken aus. Auch verfaßte er ein in bulgarischer Sprache geschriebenes Werk über Technik und Stil der Ikonenmalerei. 1967 emigrierte er in die Bundesrepublik.

Zunächst gilt es einem Irrtum vorzubeugen. Mit den Maßstäben der künstlerischen Originalität des Westens dürfen seine Bilder nicht gemessen werden. Nicht um eine Selbstäußerung des Künstlers geht es darin, sondern um die Wiedergabe geheiligter Bildformeln und -typen, deren künstlerische Ausgestaltung dem Ikonenmaler allerdings genug Möglichkeiten für eine persönliche Einfühlung geben. Darum finden wir bei Nikolai Schelechoff Kopien alter Ikonen neben Variationen klassischer Ikonenmotive und schließlich auch eigene Kompositionen im Stile bestimmter Ikonenschulen, wobei er den Nowgoroder und den Moskauer Stil des 14.–16. Jahrhunderts bevorzugt (Andreij Rubljew, Dionisij).

Wichtig wird die Frage danach sein, für welchen Ort die Ikone bestimmt war und ist. Hier darf Konrad Onasch zitiert werden: „Der eigentliche Ort der Ikone ist die Bilderwand (Ikonostase), die den Altarraum vom Raum des Kirchenvolkes trennt.“ Und weiter: „Der Raum hinter der Bilderwand symbolisiert den himmlischen Bereich, der von den Ikonen als die unsichtbare Kirche abbildhaft vergegenwärtigt wird.“ Hieraus wird nicht nur der Kultcharakter der Ikone deutlich und ihre Bindung an Dogma und Gottesdienst der orthodoxen Kirche, sondern auch die Tatsache, daß sie als Teil der Bilderwand – und dies bedeutet auch in ihrer Flächigkeit – Spiegel ist der himmlischen Sphäre. Diese repräsentiert sich in ihr oder umgekehrt, der Betrachter wird mit ihr konfrontiert. Dabei kommt es gar nicht auf eine Subjekt-Objekt-Beziehung an, sondern der Sinn der Ikone erfüllt sich in jener beziehungslosen Repräsentation und Konfrontation. Für unsere Welt, für den Raum und die in diesem begriffene Zeit, für raumzeitliches Geschehen ist da kein Platz. So ist die Flächigkeit der Ikone Symbol ihres Ewigkeitscharakters. Damit hängt auch ihre Linearität zusammen und der darin sich bezeugende Geist der Abstraktion. An alten Ikonen kann man sogar das Gesetz der umgekehrten Perspektive feststellen. Auch wir kennen die Bedeutungsperspektive, welche den für die Darstellung wichtigen Figuren einen größeren Maßstab gibt. Die umgekehrte Perspektive jedoch bildet die hintergründigen Figuren größer als die vordergründigen. Das Bild wird



„Stillende Mutter“, Variation einer russischen Ikone des 17. Jahrhunderts, Moskauer Schule.

von hinten nach vorn gesehen. Weiter kann das Auslösen des Betrachterstandpunktes nicht gehen. Hier ahnt man etwas davon, daß die Ikone einem unbedingten Freiheitsbedürfnis entsprungen ist, wie es überhaupt nur stark leibversklavte, triebgebundene Menschen empfinden können, die sich selbst nur zu erleiden vermögen (man denke an die Welten Dostojewskijs, Maxim Gorkis). Das eigene Ich soll in Gottes Selbst münden, das ist die Mystik der Ikone.

Man wird das freilich nur ferne Nachwirken der Vorstellung von der umgekehrten Proportion bei mancher der Schelechoffschen Ikonen feststellen können, ebenso die Äußerung des Gesetzes von der „konstanten Proportion“. Dabei bestimmt das Proportionsgesetz nicht der organische Körper, sondern der sog. „modulus“, d. h. ein einem Glied des Körpers – so der Nase – entnommenes Kleinstmaß. So wird die Figur die Verkörperung einer mathematischen Ordnung. Auch hierüber ist bei Konrad Onasch Weiterführendes zu lesen.

Wenn von den Farben zum Schluß gesprochen wird, so nicht deshalb, weil sie in der Ikone zu kurz kämen. Im Gegenteil. Sie sind das eigentlich Wesenhafte der Ikone. Aber schon muß eine gewisse Einschränkung stattfinden: Ist denn Gold eine Farbe? Es ist ein Edelmetall, das als Blattgold oder in pulverisierter Form aufgetragen wird. Diese Goldgründe, die sich in die Muster der Gewänder ziehen und so die Gestalten für das Gold förmlich transparent machen, diese Goldgründe werden nicht als Naturfarbe erfahren, sondern als Glanz eines jenseitigen Raumes von großer Herrlichkeit, der die ganze Darstellung durchstrahlt.

Das irdische Naturlicht wirkt in den Ikonen auch von Nikolai Schelechoff kaum mit. Es gibt da keine oder nur geringe Schatten. Das Licht ist im Bilde. Die Erscheinungen des Bildes werden nicht beleuchtet, sie leuchten. Gewiß, es kommt hier und dort das hinzu, was Rubljew (gest. 1425) in die Ikone brachte, das sog. Luftlicht, ein weicher atmosphärischer Schimmer; gerade Schelechoff ist



„Hl. Dreifaltigkeit“ (die Engel, die Abraham bewirtete, als Symbol der Hl. Dreifaltigkeit), altbyzantinische Komposition.

ein Meister dieses, durch Lasurfarben hervorgerufenen, himmlisch-irdischen Glanzes. Aber dieses irdische Naturlicht, das hereinspielt, hat keine bildfunktionelle Bedeutung.

Wenn wir nach den Ursachen für jenes Bildlicht fragen, so werden wir zuletzt auf die Bildtechnik gelenkt. Die Holzplatte wird durch eine Leimschicht mit einer Leinwand verbunden, die wiederum eine alabasterartige Kreide-Grundierung erhält. Diese Grundierung ist das eigentlich tragende Element jenes im Bilde enthaltenen inneren Lichtes. Hinzu kommt der gerade von Nikolai Schelechoff gepflegte Farbcharakter lichter Transparenz. Ölfarbe wäre hierzu nicht das geeignete Mittel. Vielmehr verreibt unser Maler die Farben zu Pulver und setzt ihnen eine Eigelb-Emulsion zu. Dann verfährt er so: Eine bestimmte Fläche wird zunächst mit der Grundfarbe bemalt – sagen wir blau –, dann werden Umriss und Schatten – mit einem dunkleren Blau – hineingemalt, es folgen die helleren Stellen in drei Stufen eines lichterem

Blau. Ähnlich verfährt er mit der Fleischfarbe der Gesichter, Hände und Füße; vor allem den Gesichtern weiß er auf diese Weise einen zarten Schmelz von großer Innigkeit zu geben, die das Inkarnat wie lichtdurchschienen wirken läßt. Lasurfarben tun hier die letzte Wirkung. So verbinden sich im Farbigen Transparenz und Transzendenz.

Solches Malen führt vom Glauben ins Schauen. Vielleicht ist eben dies der tiefste Grund für die gute Aufnahme der Arbeiten Schelechoffs. Wir stoßen heute in den Weltraum vor, diese Bilder haben keinen Raum. Wir werden von der Zeit fortgerissen, diese Bilder sind ohne Zeit, in ihnen wohnt Stille. Wir erleben es heute, wie das Bild vom Menschen Mächten anheimfällt, die es auflösen, seine Persönlichkeit zerstören oder mit deren Teilfunktionen identifizieren, wobei sich Form und Geist trennen; die hier hängenden Ikonen aber sind erfüllt vom Abglanz der Gottesebenenbildlichkeit.