

Bild, Schrift, Kulturpraxis

„eikon“ (griech.) oder „ikona“ (russ.) bezeichnen das zur Verehrung bestimmte Tafelbild der Ostkirche. Seit dem 3. Jahrhundert wurden Bilder christlicher Heiliger und Märtyrer, später auch Bilder von Jesus Christus angefertigt. Erst ab dem 6. Jahrhundert aber wissen wir von der ersten Proskynese vor einer Ikone. Seit diesem Zeitpunkt, als man begann, sich zu dem Bild so zu verhalten, als ob die dargestellte Person selbst gegenwärtig sei, ab dem Zeitpunkt der liturgischen Verehrung des Bildes also entstand der byzantinische Ikonoklasmus und vertiefte sich die Kluft zwischen der Bilderpraxis in Ost- und Westeuropa. Der Streit um die Verehrungswürdigkeit des Bildes kann als Streit um seine semiotische Qualität verstanden werden. Die Frage lautet: Kann es eine Bildsprache geben, welche die Präsenz und damit auch die Existenz des Dargestellten impliziert?

Die Frage klingt leicht abwegig, aber man kommt dem Phänomen der Ikone nur dann nahe, wenn man den semiotischen Anspruch des Bildkonzeptes in seinem ganzen Ausmaß zur Kenntnis nimmt. Dies erst eröffnet die Möglichkeit, das Phänomen der Ikone auch unter kultursemiotischer Perspektive zu beleuchten. Das ostkirchliche Tafelbild mit dem Namen „Ikone“ ist ein kulturspezifisches Phänomen, eine „symbolische Form“ einer Gesellschaft, wie Cassirer dies nannte, also ein multifaktoriell sich historisch ausbildendes Denk- und Wahrnehmungsmuster. Wie der Begriff Cassirers nahelegt, sind die symbolischen Formen einer Gesellschaft keine Produkte, sondern „Modi“. Im Laufe der russischen Ikonenmalerei bildeten sich spezifische Vermittlungsstrategien von Schrift und Bild heraus, welche sich nicht nur auf einzelnen Ikonen manifestieren, sondern vielmehr als Kulturpraxis die Rezeption von Schrift und Bild präformieren. Dieser Beitrag möchte die Vermittlungsstrate-

gie von Schrift und Bild auf Ikonen als eine solche Präformierung darstellen.

Der von kunstwissenschaftlicher Seite ausgearbeitete Begriff des „Bildkonzeptes“ (Belting 1990) soll als kulturspezifisch codiertes Medium (vgl. Posner 2003, 45) verstanden werden. Die Ikone ist, so die hermeneutische Annahme, ein kulturspezifischer Code, der die Rezeption der Medien Schrift und Bild präformiert. Wenn wir uns erlauben, ein „Bildkonzept“ als einen „Code“ aufzufassen, müssen wir uns vorab darüber verständigen, was an der Ikone zeichenhaft im Sinne eines Codes aufgefasst werden kann.

Zeichenbegriff

Die ontologische Unterscheidung von Zeichen „nach Maßgabe ihres Grundes“, wie sie Charles S. Peirce vorgeschlagen hat, wird für Untersuchungen von primär visuell zu rezipierenden Werken oft herangezogen, etwa bei Bal (2006). Peirce unterscheidet ikonische, indexikalische und symbolische Zeichen. Ein ikonisches Zeichen besitze, so Peirce, an sich selbst eine Eigenschaft, durch die es signifikant wird, auch wenn das Objekt, das damit denotiert werden könnte, nicht existiert. Als Beispiel dient eine Bleistiftlinie, die aufgrund von Ähnlichkeit das Zeichen einer idealen geometrischen Linie sein kann, aber an sich selbst auch bereits deren Eigenschaften aufweist. Ein indexikalisches Zeichen dagegen verweise wie eine Folge auf den sie verursachenden Grund, ist das Zeichen seiner eigenen Ursache und wäre folglich überhaupt kein Zeichen, wenn die Ursache, auf die es verweist, nicht existierte. Als Beispiel dient ein Einschussloch, das als Zeichen auf seine eigene Hervorbringung, den Schuss, verweist. Das symbolische Zeichen schließlich sei nur deshalb Zeichen, weil es konventionell

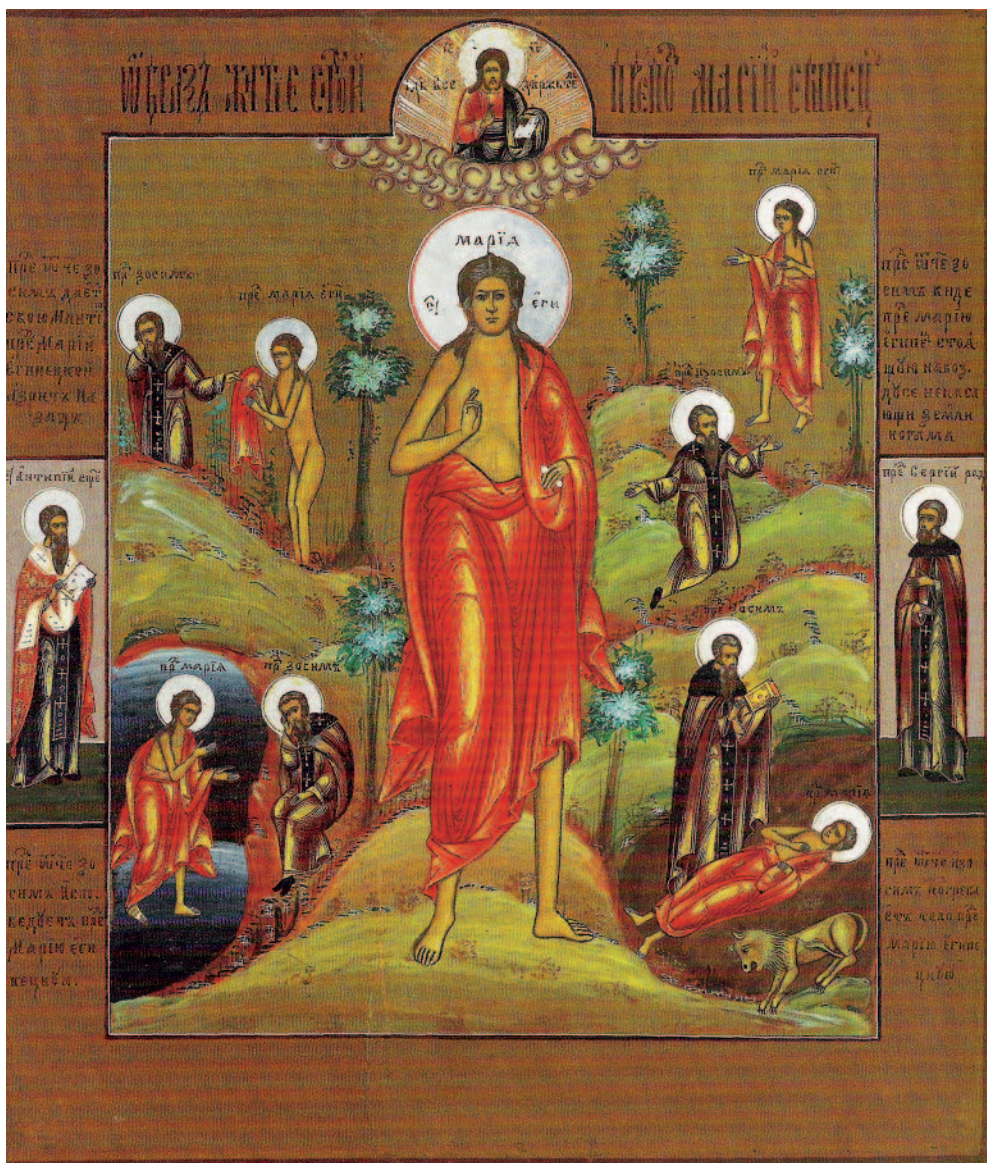


Abb. 1: Die heilige Maria von Ägypten, um 1850. Aus: Althaus/Koch/Zacharuk 1991, 240 = Nr. 115; Originalmaße 30,9 x 26,5 cm

als solches gebraucht werde. Ohne entsprechende Interpretanten ist das symbolische Zeichen ebenfalls kein Zeichen, sondern bedeutungsloses Sein. Als Beispiel dient der Sprachlaut, der qua Konvention Bedeutung trägt. Die von Peirce vorgeschlagene Unterscheidung der

drei Arten von Zeichenhaftigkeit wird gerade in kultursemiotischen Arbeiten verstärkt herangezogen, da dem konventionellen Zeichen, also dem Symbol, hier zwei weitere Zeichenarten zur Seite gestellt sind, welche vor allem dem visuellen Medium zugehören. Der prototypische

Fall des ikonischen Zeichens ist das visuell Charakteristische, der prototypische Fall des indexikalischen Zeichens ist die visuell wahrnehmbare Spur. Allein beim symbolischen Zeichen bekommt das akustische Medium, die natürliche Sprache, den Vorrang des prototypischen Vertreters, weil die Bedeutung eines konventionalisierten Zeichens, in welchem Medium es auch immer realisiert wird, immer nur sprachlich ausgedrückt werden kann.

Eine Musterikone

Als Beispiel für die Darstellung des Ikonencodes diene eine relativ junge Ikone, die in Russland etwa um 1850 gemalt wurde und sich heute im Ikonenmuseum in Frankfurt a. M. befindet. Die Ikone (Abb. 1) zeigt uns die Hl. Maria von Ägypten mit Szenen aus ihrem Leben.

Die Ganzfigur der Maria Aegyptiaca in ihrer die Gesamthöhe des Bildmittelfelds durchragenden Größe und in ihrer Positionierung auf der Bildmittelachse fällt zunächst in die Augen. Figurenmaß, strahlend weiße Nimbierung sowie hell leuchtende Bekleidung erzielen visuelle Dominanz. Im Gegensatz zu den Personen in den vier den Bildecken zugeordneten Szenen aus dem Leben der Maria besitzt die Mittelfigur überlebensgroße Maße. Eine Relation zwischen der statuarischen Mittelfigur und den kleineren Figuren der Szenen ergibt sich nur durch die Landschaftskulisse mit den angedeuteten Hügeln und dekorativen Bäumen (möglicherweise zum Lokalkolorit passende Palmen), die dem Bild eine gewisse räumliche Tiefe verleiht. Bei genauem Hinsehen wird aber jedem illusionistischen Eindruck einer dreidimensionalen Räumlichkeit von einzelnen Bilddetails widersprochen. So ist beispielsweise ein der (hier wie überall vom Betrachter aus gesehen) linken oberen Bildecke zuzuordnender Baum unverhältnismäßig groß im Vergleich zu dem auf der rechten Bildhälfte unten sichtbaren. Auch ist die dominierende Mittelfigur nicht realistisch auf einen festen Untergrund gestellt, sondern scheint eher zu schweben. Die rechte obere Szene, in der die Figur der Maria tatsächlich in der Luft zu stehen scheint, ist allerdings von der Frage der Raumrealistik auszunehmen, denn

hier soll tatsächlich dargestellt werden, wie der geistige Mentor der Maria diese einstens schweben gesehen habe. Die Abbildung des „Stehens in der Luft“ ist aber wieder zu vergleichen etwa mit der knienden Figur des hl. Zosim in derselben Szene, welche unverbunden mit dem gemalten Untergrund erscheint. Der Wille, jede räumlich-illusionistische Darstellung zu vermeiden, ist kennzeichnend für die ästhetische Gestaltung des Bildkonzeptes der Ikone und wird gerne mit Pavel Florenskij als „umgekehrte Perspektive“ bezeichnet. Typisch ist besonders die linke obere Bildszene. Die hl. Maria von Ägypten lebte 17 Jahre als Prostituierte in Alexandria, ehe sie sich nach einem Bekehrungserlebnis in der Wüste als Anachoretin kasteite. Nach 40 Jahren vollbrachten Einsiedlerdaseins wurde sie von dem Abt Zosim in der Wüste entdeckt und über die theologischen Grundlagen ihrer Bekehrung unterrichtet. Die Szene zeigt, wie der Abt der nackt in der Wüste lebenden Heiligen ein Gewand reicht, dabei allerdings schamvoll den Kopf zur Seite wendend und die Augen vor dem nackten Frauenkörper mit der Hand bedeckend. So jedenfalls erklärt die Beischrift auf dem Bildrand links der Szene: „Der selige Vater, der ehrwürdige Zosim, gibt seinen Mantel der seligen Maria von Ägypten, aber schaut dabei weg.“ Auf der Ikone beschirmt der Abt Zosim die Augen nicht in Richtung des nackten Frauenkörpers, sondern vielmehr in entgegengesetzter Richtung. Realistisch wahrgenommen will die bildliche Darstellung zu ihrer eigenen Legende nicht passen. Genau dies aber ist eine konsequente Anwendung der „umgekehrten Perspektive“, wo alles zur Einheit von Vorder- und Hintergrund und zur Aufhebung der illusionistischen Raumdarstellung drängt. Das Gesicht des so wie seine Schülerin ebenfalls heiligen Abtes darf nicht abgewendet dargestellt sein, damit erstens nicht der illusionistische Raumeindruck entsteht, und damit zweitens nicht das Antlitz einer verehrungswürdigen Person verdeckt ist, denn die Verehrung muß als Ziel das Antlitz des Dargestellten anstreben können (dazu ausführlich Tarasov 1995, 360ff.).

Die Ikone ist ein Abbild heiliger Personen, wobei mit dem Begriff „heilig“ bezeichnet

werden soll, dass Personen und Vorgänge nur unter der Perspektive einer gläubigen Anerkennung des göttlichen Wirkens in der Welt dargestellt werden. Wie eine nicht mehr nötige Bekräftigung dieser Aussage wirkt es, dass auf unserer Ikone noch der als solcher durch die Schrift identifizierte „Allmächtige“ auf dem oberen Bildrand dargestellt ist. Die inneren Bezüge der Ikone geben den Begriff der Heiligkeit vor, der angezielt ist: In der „umgekehrten“ Perspektive wird Heiligkeit vorgeführt als Einbettung in eine zeitlos gültige, ewige und vorbildliche Ordnung.

Darstellungsform als Code

Unter welchem der drei Zeichenbegriffe von Peirce kann nun die Ikone verstanden werden? Der ikonische Zeichenbegriff beruht auf der Ähnlichkeit des Zeichens mit seinem Denotat, und genau diese Ähnlichkeit weist die klassische Ikonenästhetik andauernd von sich. (Die im allgemeinen Bewusstsein ohnehin nicht mit „Ikone“ assoziierten realistischen Tafelbilder des 18. und 19. Jhs. – Beispiele in Tarasov 1995 – dürfen als Sonderfall ausgeklammert bleiben.) Alles auf Ikonen ist erkennbar, aber zugleich so gemalt, dass dem Betrachter klar wird, dass gerade die Ähnlichkeit mit empirisch bekannten Objekten nichts gelten soll. Unter jeder Ikone könnte stehen, dass jede Ähnlichkeit mit lebenden Personen rein zufällig sei. Die einzelnen Bildelemente auf Ikonen sind nicht-ikonisch im Sinne von Peirce, insofern ein realistisches Ähnlichkeitsverhältnis von der Ästhetik des Bildes andauernd bestritten wird.

Der gesamte Bildcode der Ikone allerdings führt sich selbst als Zeichen in das Bild ein, dergestalt nämlich, dass das Dargestellte nur unter der ästhetischen Maßgabe der Form seiner Darstellung überhaupt verstanden werden kann. Das, was die Ikone zur Ikone macht, ist nicht der Inhalt der Darstellung, sondern vielmehr die Darstellungsform *sub specie aeternitatis*, d. h. losgelöst von realistischen, üblichen Wahrnehmungsbedingungen. Die Ästhetik der Ikone ist daher der eigentliche Punkt, an dem das visuelle Bildkonzept und der Code zueinanderkommen. Die Form der Darstellung lässt sich

als Anweisung begreifen, unter welcher Perspektive die dargestellten Einzelheiten zu verknüpfen sind. Der Bildcode ist eine, wenn man so sagen darf, Verstehensanweisung der syntaktischen Verknüpfung der Szenen relativ zu ihrem Platz auf dem Bild und relativ zu der Perspektive der Komposition. Das strittige Verhältnis von Urbild und Abbild auf Ikonen lässt sich als ikonisch im Sinne von Peirce beschreiben. Die Darstellungsform der Ikone hat Ähnlichkeit mit dem Denotat deshalb, weil unbeschadet der historischen Frage, ob es die hl. Maria von Ägypten gegeben habe, ihre Darstellung als Heilige nicht anders erfolgen kann als wie auf einer Ikone, nämlich außerhalb der menschlichen Wahrnehmungsbedingtheit stehend. Der Bildcode stellt programmatisch fest, dass ontologische Ähnlichkeit mit dem Dargestellten aufgrund der theologischen Wahrnehmungsform besteht. Unter Beachtung der Programmik des Bildcodes könnten die Diskussion zwischen Ost- und Westkirche und die Praxis der Ikonenverehrung rekapituliert werden. Wenn die Praxis der Ikonenverehrung einen Beleg für die Zeichentheorie von Peirce liefern kann, dann hier: So wie es bei Peirce irrelevant ist, ob es eine geometrische Linie gibt, welche durch den Bleistiftstrich denotiert werden könnte, weil schon der Bleistiftstrich deren Eigenschaften aufweist, so scheint auch das verehrende Verhältnis zu der ikonischen Zeichenhaftigkeit der Ikone die Frage nach der Existenz des Dargestellten außerhalb des Bildes irrelevant zu machen. Das Dargestellte macht bereits den Eindruck der Präsenz, indem die Form der Malerei als ikonisches Zeichen Wesenszüge des Denotates besitzt.

Die Schrift

Ein Bild, welches seine Ikonizität im Code verankert, wird Schwierigkeiten haben, sich mit Aufschriften zu vermitteln, denn die Schrift ist das graphische Zeichen für das Nicht-Ikonische, nämlich das Symbolische. Die Anbringung von Schrift auf dem Bild ist aber eine zentrale Notwendigkeit, seit der Kirchenvater Johannes von Damaskus im 8. Jh. in der so genannten „Ersten Bilderrede“ festgesetzt hatte, dass das Bild

mit dem Namen der dargestellten Person beschriftet sein müsse. Die obligatorische Namensbeischrift hat den Gegnern der Ikonenverehrung ihren Einwand entzogen, dass man nie sicher sein könne, wer denn im Bilde verehrt würde, da über das realistische Aussehen der Personen keine Zeugnisse vorlägen. Durch



Abb. 2: Randbeischrift: „selig“, Mittelfeldbeischrift „heilig“

die obligatorische Namensangabe wurde der Einwand gegenstandslos, wurde aber auch die Schrift in die Ästhetik des Bildes als dessen obligatorischer Bestandteil eingeführt. Seit dem frühen Mittelalter bestand daher die Aufgabe der Ikonenmaler in der Vermittlung von Schrift und Bild.

Diese Vermittlung ging grundsätzlich auf zwei Wegen vor sich. Zum einen wurde die Sprache der Aufschriften dem Bildinhalt angeglichen, zum andern wurde die Schrift graphisch ins Malerische überführt. Beide Verfahren lassen sich an der vorliegenden Ikone erkennen.

Die Angleichung der Sprache der Aufschriften an den Bildinhalt zeigt sich etwa formal in den erklärenden Beischriften zu einzelnen Bildszenen auf dem Bildrand. Die erläuternden Aufschriften stammen aus den Viten der dargestellten Heiligen, werden gekürzt und im Satzbau stark vereinfacht und, das ist signifikant, entweder ins Präsens oder in das als Präsens der Vergangenheit bezeichnete Erzähltempus Aorist transformiert. Auf vorliegender Ikone sind die Randaufschriften präsentisch angebracht. Die Simplifizierung des Satzbaus auf das Schema Subjekt-Prädikat-Objekt reduziert die Aussage der Beischriften auf das Faktische und lässt keinen Interpretationsspielraum weder in inhaltlicher noch in stilistisch-pragmatischer Hinsicht. Die Umformung ins Präsens unterstützt die programmatische Darstellung der Gegenwart des Abgebildeten. Durch die Formelhaftigkeit der Aufschrift wird die Sprache gezähmt und die Möglichkeit vieldeutigen Verständnisses ausgeschlossen.

Interessanter als die inhaltliche Zurichtung der Aufschriften ist ihre graphische Vermittlung mit

dem Bild, welche sich auf allen Ikonen bei der obligatorischen Namensbeischrift ausprägt. Ein nirgends, auch nicht in den so genannten „Malerhandbüchern“ schriftlich geregeltes, aber von der überwältigenden Mehrzahl aller Ikonen befolgtes Prinzip ist die Unterscheidung der Zuordnung der Namensbeischrift entweder zur zentralen Mittelfeldabbildung oder zu einer Nebenszene. Die Unterscheidungsmöglichkeiten sind vielfältig und variieren unvorhersehbar, aber die Unterscheidung an sich wird so gut wie immer angetroffen. Man betrachte nur den Unterschied zwischen der Namensbeischrift zur Maria in den einzelnen Szenen (Abb. 2), wo „selige (преподобная) Maria von Ägypten“ zu lesen ist, während die Namensbeischrift im Nimbus der zentralen Figur „Heilige (святая) Maria von Ägypten“ lautet. Auf vorliegender Ikone hat der Maler die Unterscheidung zwischen Namensbeischriften zu Nebenszenen und zur Zentralfigur lexikalisch durch Variation des Epithetons vorgenommen. Andere Maler realisieren den Unterschied der Namensbeischrift orthographisch (Marija / Marija) oder mittels russisch-kirchenslawischer Namensdubletten. Es fällt schwer, eine Ikone zu finden, bei der die Namensbeischrift keine Unterscheidung zwischen Mittelfeldbeischrift und Randbeischrift aufweist. Der Unterschied der Beschriftungsarten hat sich in Russland quasi als Phänomen der „unsichtbaren Hand“ aufgrund von Quellenunterschieden herausgebildet. Während die Beischrift bei der Zentralfigur im Bildmittelfeld bereits bei den byzantinischen Vorlageikonen vorhanden war, stammt die Namensform auf dem Rand vorwiegend aus den oft dialektal gefärbten Viten der dargestellten Heiligen. So

wurde nun beim Kopieren einer Ikone immer eine byzantinisch-griechische bzw. kirchenslavisch-gräzisierte Namensbeischrift der Zentralfigur mitkopiert, während die Namensformen zu den fakultativen Nebenszenen aus den anderen Quellen stammen und von der „offiziellen“ Namensform abweichen konnten. Der im Akt des Ikonenkopierens den Malern bewusst gewordene Sprachunterschied ist bemerkenswerterweise nicht im Laufe der Zeit bereinigt worden, sondern wurde von den Kopisten vielmehr als bedeutungstragender, den Bildcode unterstützender Unterschied verstanden und daher auch bewusst, zum Teil mit künstlichen Mitteln erzeugt. Der Wille, die Aufschriften entweder graphisch oder orthographisch oder lexikalisch nach ihrem Ort auf dem Bild zu unterscheiden, unterwirft auch die Schrift der räumlichen Hierarchie der Bildkomposition. Die materielle Gestalt des sprachlichen Zeichens wird dem Bild eingefügt, wobei die Bildkonzeption die pragmatische Extension des Sprachzeichens reguliert. Die Beischrift im Mittelfeld gibt den Namen des Dargestellten *sub specie aeternitatis*, die Beischrift an der Peripherie des Bildes gibt den Namen in quasi irdischer Lautung. In unserem Falle hat der Ikonenmaler das Verhältnis zwischen irdischer und himmlischer Erscheinung wörtlich ausgedrückt: In den Szenen aus dem Leben der Heiligen wird Maria uns als „verehrwürdigte“ („selige“) Frau vorgestellt, in der statuarischen Bildmitte aber in ihrer himmlischen Bedeutung als „Heilige“. Die Formelhaftigkeit der erzählenden Aufschriften unterwirft die Sprache inhaltlich der Aussage des Bildes, die graphisch-lexikalische Ausführung der Namensbeischriften je nach ihrem Auftragungsort auf der Ikone unterwirft das Sprachzeichen der semantischen Hierarchie der Bildkonzeption. Unsere Ikone zeigt dazu noch einen weiteren Aufschrifttypus, nämlich den Sujettitel. Mit der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert machte sich in Russland verstärkt das Bedürfnis bemerkbar, Ikonen ausführlicher zu beschriften. Die historische Selbstvergegenwärtigung wurde dann im Moskau des 16. Jhs. dringend, als das Zentrum der Orthodoxie, Byzanz, vom Osmanischen Reich eingenommen wurde. Moskau

musste sich nun seine eigene geschichtliche Position erfinden. Die (von den Zeitgenossen vielleicht nur peripher wahrgenommene) Ideologie von Moskau als dem „dritten Rom“ (nach Rom und Byzanz) gehört hierher. Öffentlich wahrnehmbar war jedenfalls die genealogische Absicherung des Primats der Moskauer Großfürsten, die sich nun „Zaren“ zu nennen begannen, in dem so genannten „Stufenbuch“ des Metropoliten Makarij, in dem sie historisch bis zu den ersten christlichen römischen Kaisern zurückgeführt wurden. Im „Stufenbuch“ wurden die Entstehung des Russischen Reiches und die verflochtenen Machtansprüche von Staat und Kirche in eine weltgeschichtliche und heilsgeschichtliche Perspektive gestellt.

Auf den Ikonen drückte sich die Historisierung des Selbstverständnisses dadurch aus, dass die Ikonenästhetik erzählend wurde. An vorliegender Ikone ist aus der Sicht des Kulturlinguisten dieser Prozess anhand der Titelbeischrift zu dokumentieren. Der Titel ist in einer speziellen Zierschrift verfasst, welche im 16. Jahrhundert auch die Titel- und Kapitelüberschriften von Büchern ergriff und „vjaz“ genannt wurde, was von dem Verb für „weben“ oder „flechten“ abgeleitet ist. Zwar besitzen auch schon byzantinische Handschriften ab dem 11. und südslavische Handschriften ab dem 13. Jh. vergleichbare Formen der kalligraphischen Titelauszeichnung, aber die „Flechtschrift“ drang erst zum Ende des 15. Jhs. auch in Russland vor. Sie besteht in der besonderen Längung aller Auf- und Abstriche der Buchstaben und deren Betonung durch einen breiteren Pinselstrich, während alle Querstriche verkürzt und haarfein aufgetragen wurden. Zu der schwer lesbaren Kalligraphie kommt noch eine Fülle von Buchstabenligaturen. Die extreme Form des „vjaz“ liegt bei unserer Ikone bereits nicht mehr vor, aber dennoch ist ihre Titelüberschrift im Vergleich zu der nur mäßig kalligraphisch ausgeführten Blockschrift („ustav“) der anderen Randinschriften bemerkenswert schwerer lesbar. Die Titelaufschrift auf dem oberen Rand ist aber nicht nur als kalligraphische, sondern auch als semantische Neuerung zu deuten, welche die Ikone funktionell neu bestimmt. Wir lesen (die durch die Abbraviatur zu erschließenden Wortteile stehen in

eckigen Klammern) „Bild: Das Leben der hl. seligen Maria von Ägypten“ (Образ житіє св[ѣ]тл[ѣ]йшої преподобної Марії египец[ко]ї). (Die Doppelung der „irdischen“ und „himmlischen“ Epitheta ist eine Besonderheit dieser Ikone, die hier nicht zu diskutieren ist.)

Das erste Wort der Titelaufschrift ist ein Signal: Die Ikone ist ein „obraz“, ein Terminus, welcher im Laufe der Zeit synonym mit Ikone wurde, aber doch eine bestimmte Bedeutung besitzt. Während der Terminus „ikona“ ein Lehnwort aus dem Griechischen ist und einfach „Bild“ oder „Abbild“ meint, ist ein „obraz“ vielmehr eine Substantivableitung von dem Verb „obrazovat“ = „formen“ bzw. „organisieren“, und „obraz“ bedeutet etwa in der Philosophie die ideale Form, das geistige Wesen einer Sache, die Ableitung „obrazec“ meint „Muster“. Eine als „obraz“ bezeichnete bildliche Darstellung ist also über das „Abbild“ hinaus eine musterhafte, abstrakt-ideale Form des Dargestellten. Gegenüber dem bloßen „Abbild“ einer Sache hat das „Muster“ einen entscheidenden Vorzug: Während das Abbild auf das einmal Gewesene, historisch Individuelle und Singuläre verweist, verweist das Muster vielmehr auf die Wiederholbarkeit. Muster bedeutet, ein Phänomen unter der Perspektive der Wiederholbarkeit zu sehen. Es liegt auf der Hand, die historische Selbstvergewisserung von Moskau als dritte Wiederholung von Rom und die neue Selbstbezeichnung der Ikone als „Muster“ zusammenzudenken. Die altrussische Moskauer Gesellschaft vergewisserte sich ihres Ranges als Wiederholung des zentralen Sitzes der Christenheit, und die Ikone antwortete diesem Selbstverständnis, indem sie für den zeitgenössischen Betrachter wiederholbare „Muster“ ausstellte. Historisierung der ge-

sellchaftlichen Ideologie, erzählender Ikonenmalstil und die Rezeptionsaufforderung eines wiederholbaren Musters stimmen zusammen. Bemerkenswert an dem Vorgang der Titelgebung der Ikone ist nun der offene Konflikt zwischen Sprache und Bild. In der programmatischen Selbstbezeichnung geht die Sprache über die ihr von der Ikonenästhetik bislang zugewiesenen „dienenden“ Möglichkeiten hinaus. In Namensbeischrift und Randbeischrift war die Sprache eine Legende, welche das Verständnis des Dargestellten stützte. In der Selbstbezeichnung regelt die Sprache nun das Verständnis des Bildes.

Die Selbstbezeichnung „obraz“ und ihre Anbringung in einer schwer lesbaren Kalligraphie gehören als Vorgang zusammen. Wie die Sprache in ihrer Begrifflichkeit das Verständnis der Malerei regelt, regelt die extreme Kalligraphie auch wieder das Verständnis der Sprache. Die zuweilen nur sehr mühsam zu lesende Kalligraphie wirkt wie der Versuch, die Sprache durch malerische Mittel auf den Rang der bloßen Verzierung hinabzudrücken, die begriffliche Kraft mittels Ästhetisierung dem Bild anzugleichen, welches weiterhin die Priorität der Aufmerksamkeit behalten soll. Unter Anwendung der Zeichenbegriffe von Peirce lässt sich der Vor-



Abb. 3: „Arbeite, wie Dar'ja Garmasch“ (Работай, как Дарья Гармаш!) von M. A. Nesterova-Berzina, 1946



Abb. 4: Ein Revolutionsplakat, anonym, 1919

gang auch so bestimmen: Ein kalligraphisches Schriftbild nimmt ikonische Züge an, indem der Schrift visuelle Charakteristika beigefügt werden, welche nicht zum Verständnis des Begriffsinhaltes beitragen und so den begrifflichen Inhalt der Worte wieder wie alle anderen visuellen Inhalte der Hierarchie des Bildaufbaus unterordnen. Graphie und der Ort ihres Auftrages werden semantisiert. So suggeriert die Titelschrift auf der Ikone die Aura der im 16. Jh. aufkommenden reich geschmückten Buchseiten, sie zitiert sozusagen den Titel der Handschriften, leiht sich die Aura des Schriftlichen und rückt doch gleichzeitig das Schriftliche durch seine schwere Lesbarkeit wieder in den Hintergrund. Die graphische Ausführung der Schrift auf Ikonen ist allezeit von der Priorität eines ikonischen Codes geregelt, der dem Lesbaren seinen Status zuweist: Rand-, Mittel- und Titelaufschriften sind je auf ihre Weise durch inhaltliche und graphische Markierung der

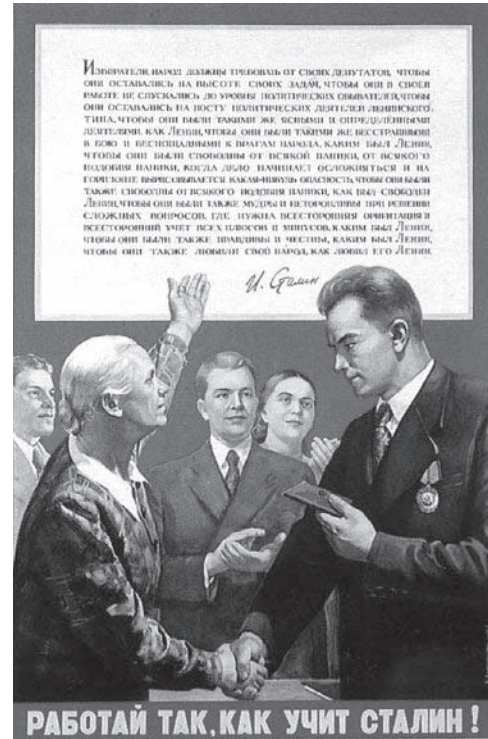


Abb. 5: Propagandaplakat, Stalinzeit

grundsätzlichen Priorität des Visuellen zugeordnet. Auf späteren Ikonen kippt das labile Gleichgewicht zwischen Schrift und Bild, indem erstere immer hypertropher das Visuelle überwuchert, bis die Schrift schließlich nicht mehr auf den Bildgrund aufgetragen wird, sondern in eigens von der Malerei ausgesparten, eingerahmten Medaillons o. ä. erscheint. Belege von Ikonen für diese für den Sprachhistoriker (viel Text) und für den Kunsthistoriker (emblematische Barockbilder usw.) interessante Entwicklung müssen hier aus Platzgründen entfallen zugunsten der Frage der kultursemiotischen Präformierung von Schriftwahrnehmung durch das Bild.

Die physiognomische Glaubwürdigkeit der Schrift

Die Ikone präformiert die Schriftwahrnehmung auf Bildern, indem die visuelle Charakterisierung

des Lesbaren einen Rezeptionshinweis für das daran Verstehbare mitgibt. Kultursemiotisch bedeutet dies, dass in Russland die Rezipienten von Bildern über Jahrhunderte hinweg an eine spezielle Symbiose von Schrift und Bild gewöhnt wurden. Natürlich wäre es eine Überschätzung, die Ikonenästhetik allein als rezeptionssteuerndes Medium für sämtliche bildlichen Darstellungen in der russischen Kultur zu begreifen. Die eminente Rolle des russischen „lubok“, des Einblattdruckes, der gerade in wenig alphabetisierten Gebieten kursierte, konnte hier ebenso wenig zur Sprache kommen wie die vielfältigen Einflüsse verschiedener anderer Genres und Strömungen. Im Bereich der Agitationskunst allerdings zeigen sich deutliche Strategien, welche die Vermittlung von Bild und Schrift im Sinne vorliegender Ikone, wenngleich in anderer Absicht, aufweisen. Drei Beispiele aus der sowjetischen Zeit (gefunden im Internet) seien angeführt.

Das Plakat von M. A. Nesterova-Berzina von 1946 mit der Aufschrift „Arbeite, wie Dar'ja Garmasch“ (Работай, как Дарья Гарман!) ist deutlich dem Stil einer Vitenikone angeglichen (Abb. 3). Eine zentrale Darstellung im Bildmittelfeld korrespondiert mit vier Randszenen, die deutlich kleiner ausfallen. Statt eines verbindenden Landschaftshintergrundes dienen verschlungene Ährenranken der Vermittlung der Szenen. Die physiognomische Glaubwürdigkeit von Bild und Aufschrift ist so direkt an die Ikonenästhetik angelehnt, dass es keines Kom-

mentares bedarf. Der russische Betrachter des Bildes weiß, was ihm mitgeteilt werden soll: ein 'obraz' nämlich, ein musterhaftes, vorbildliches Leben, das es zu wiederholen gilt.

Ein Revolutionsplakat der Zarenanhänger (anonym, 1919) (Abb. 4) nimmt die graphische Vermittlung von Titel und Bild auf. Die Ikonographie des Plakates spielt auf das Bildmotiv des hl. Georgs, des Schutzheiligen vieler russischer Städte und der russischen Armee, an und wird hier als Kampf mit dem kommunistischen Lindwurm ausgedeutet. Die Überschrift des Bildes „Für ein



Abb. 6: „Unerwartete Freude“, Ikonenmuseum Frankfurt/M.

Aus: Althaus/Koch/Zacharuk

einiges Russland“ (За единую Россию) ist in roten Lettern ausgeführt, deren vertikale Striche betont, deren horizontale Striche aber wesentlich vermindert sind. Sowohl Farbe der Aufschrift wie Strichstilisierung erinnern direkt an die Zierschrift der Ikonentitel.

Als letztes Beispiel, welches die angesprochene hypertrophe Ikonenbeschriftung zitiert, diene ein Propagandaplakat der Stalinzeit (Abb. 5). Das Bild zeigt die feierliche Überreichung einer Urkunde, vielleicht bei einem Studienabschluss, mit der Aufschrift „Arbeite so, wie Stalin lehrt!“, während das Textfeld die Vorgeschichte liefert, nämlich die vorbildliche Arbeitsmoral des Studierenden, die zu der Auszeichnung führt. Hier ist vor allen Dingen zu beachten, dass das überreich beschriebene weiße Textfeld der Funktionsbestimmung eines öffentlichen Plakates quasi zuwiderläuft. Ein Propagandaplakat, welches in der Hektik der Massengroßstädte quasi mit einem Blick die ganze Botschaft transportieren soll, kann sicher kein Textfeld aufweisen, wo eine halbe politische Rede abgedruckt steht. Gerade hier haben wir ein hypertroph beschriftetes Plakat vor uns, welches dem russischen Rezipienten, gewohnt an hypertrophe Beschriftung, eben nicht befremdlich erscheint. Es lässt sich direkt mit der Beschriftung von Textfeldern vergleichen, etwa mit den Ikonen der „Unerwarteten Freude“ im Ikonenmuseum Frankfurt a. M. (Abb. 6) (Inv.-Nrn. IH 453; vgl. auch IH 230, 238, 753; alle in Althaus/Koch/Zacharuk).

Wie die Ikonen zeigt auch das Plakat den glückenden, musterhaften Abschluss einer vorbildlichen Handlung, welche selbst als die nicht-präsente Vorgeschichte in einem weißen

Textfeld aus der präsenzanzeigenden Bildlichkeit ausgegliedert ist. Die Rezeption dieser Art der Vermittlung von Schrift und Bild, wie sie das Propagandaplakat ausnützt, ist an Ikonen gelernt worden.

Die wenigen Beispiele müssen hier ausreichen, um die These zu tragen, dass in der Agitationskunst des 20. Jahrhunderts der ikonische Code auf russischen politischen Plakaten fortlebt. Das abzubildende überzeitlich Gültige ist zwar nun je ein anderes, das historisch-materialistische Geschichtsgesetz oder auch das „heilige Russland“, aber im Sinne der Kultursemiotik geschieht die ikonische Denotierung des Sachverhaltes auf vergleichbare Art. Insofern macht die Betrachtung der Vermittlungsstrategien von Bild und Schrift auf Ikonen auf die kulturspezifische Rezeption von Medien aufmerksam.

Erwähnte Literatur:

- Althaus, K.-R., Koch, G., Zacharuk, R. (1991): Ikonen aus der Sammlung J. Schmidt-Voigt. Frankfurt a. M. [o. J.]
- Bal, M. (2002): Kulturanalyse. Frankfurt a. M.
- Belting, H. (1990): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 2. unveränd. Aufl. München 1991
- Daiber, Th. (1997): Aufschriften auf russischen Ikonen. Freiburg i. Br.
- Posner, R. (2003): Kultursemiotik. In: Nünning, A.; Nünning, V. (Hrsg.): Konzepte der Kulturwissenschaften. Stuttgart, 39–72
- Tarasov, O. Ju. (1995): Ikona i blagočestie. Očerki ikonogo dela v imperatorskoj Ros-sii. Moskva