

Unorthodox orthodox – Der Ikonograph Nikolai Schelechow und seine Maltechnik in der russisch-orthodoxen Nikolauskathedrale Stuttgart

Barbara Springmann

Die russisch-orthodoxe Nikolauskathedrale in Stuttgart beherbergt 60 Gemälde des Ikonenmalers / Ikonographen Nikolai Nikolajewitsch Schelechow (1912–1981), davon allein 44 in der Ikonostase. Hinzu kommen ein großformatiges Triptychon sowie mehrere Einzelikonen und zwei Vortragekreuze. Alle Gemälde entstanden zwischen 1971–1973. Von 2020–2022 wurde das Gotteshaus im Innen- und Außenbereich umfassend saniert und restauriert. Eine so große Anzahl von Gemälden ein- und desselben Künstlers bot die einmalige Gelegenheit, die Ikonostase, die Einzelikonen und das Triptychon von Nikolaj Schelechow während der Restaurierung auch maltechnisch genauer zu untersuchen.

Nikolai Nikolajewitsch Schelechow war ein international bekannter und geschätzter Ikonenmaler / Ikonograph in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er arbeitete sowohl für die orthodoxe Kirche als auch für Privatpersonen. Von 1967–1975 lebte er in Biberach an der Riß und hat so auch in Deutschland seine Spuren hinterlassen. Neben den Ikonen für die russische Nikolauskathedrale Stuttgart schuf er auch Ikonostasen für die russische Nikolauskirche in München und für St. Eugenia in Saarbrücken. 1970 stattete Kurt Wehlte dem renommierten Künstler einen Besuch ab und befragte ihn zu seinen Malmethoden und Rezepten. Das Ergebnis publizierten beide noch im selben Jahr in der Zeitschrift *Maltechnik*.



Abb. 1: Portrait Schelechow

Der Vergleich von Wehltes Bericht mit den Befunden an den Ikonen der Nikolauskathedrale in Stuttgart sowie ein begleitender Selbstversuch nach den Rezepten Schelechows brachten viele interessante Erkenntnisse über seine Arbeitsweise und die Materialien von Ikonen im 20. Jahrhundert.

Zur Person des Künstlers¹

Nikolai Nikolajewitsch Schelechow (Abb.1) wurde am 16. 4. 1912 in Warschau als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns geboren. Nach einem tiefen religiösen Erlebnis im jugendlichen Alter wuchs in dem Künstler der Wunsch, Mönch zu werden. Ein polnisches Kloster lehnte ihn mit der Begründung ab, er sei zu jung. Daraufhin beschloss Schelechow, zum Theologiestudium nach Bulgarien zu gehen. Die noch junge Fakultät der Universität Sofia beschäftigte damals eine Reihe namhafter russischer Professoren.² Er schrieb sich 1932 dort als Student der Theologie ein und wurde bereits 1933 zum Mönch geweiht.

Im Alter von 26 Jahren skizzierte Nikolai Schelechow zum ersten Mal eine Ikone mit Bleistift: Den Kopf des Hl. Nikolaus. Davor hatte der junge Mann niemals künstlerische Ambitionen gezeigt. Diesen Moment bezeichnet Schelechow in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen später als seine Berufung zum Ikonographen: „Ich zeigte meine Zeichnung dem Gerechten Erzbischof Seraphim (in Sofia, Bulgarien) und Vladyka bestimmte sofort mein Schicksal für mein ganzes Leben: Du hast Talent. Du musst ein Ikonenmaler werden.“³ Vladyka Seraphim empfahl Schelechow zu einem russischen Ikonenmaler, dessen Name aber nicht bekannt ist. Der Ikonograph gab Schelechow bei einem Besuch eine kurze Einführung in die Malweise von Ikonen sowie einen Zeitschriftenartikel. Im Selbststudium begann Schelechow daraufhin, Ikonen zu schreiben,⁴ war sich aber darüber im Klaren, dass seine Zeichentechnik noch viele Fehler aufwies. Über die Vermittlung Vladyka Serapims kam er 1939 nach Belgrad in das Haus des Ikonographen Pirmen Sofronov, der als Experte der russisch-altgläubigen⁵ Ikonentradition galt und international bekannt war.

Durch Beobachtung Sofronovs bei der Arbeit und detaillierte Notizen lernte Schelechow viel über die theoretischen Grundlagen zum Schreiben von Ikonen. Schelechow sprach zeitlebens mit großer Hochachtung von ihm. Zum Sammeln eigener Praxiserfahrungen war der Aufenthalt im Haus Sofronovs aber zu kurz. Dafür nutzte Schelechow intensiv die berühmte Bibliothek des Belgrader Kondakov-Instituts, die über einen umfassenden Bestand an Literatur und Manuskripten zu den alten ikonographischen Traditionen des 14.–16. Jahrhunderts verfügte. Diese Quellen wurden später wichtige Grundlagen seines eigenen Werkes.⁶ Schelechow verstand durch das Studium der Schriften, dass das Schreiben von Ikonen ein zutiefst geistlicher Akt ist und eine tief religiöse Herzenshaltung voraussetzt, um die entsprechende Ausstrahlung einer Heiligenikone überhaupt erreichen zu können. Ikonographen stehen nach dieser Tradition im Dienste Gottes und der Kirche. Deshalb signieren Ikonographen ihre Werke in der Regel nicht. Schelechow schreibt: „Ein ungläubiger Ikonograph, der nur aus Profitgründen arbeitet, wird kaum in der Lage sein, die Mystik und stille Spiritualität, die den Gesichtern der Heiligen innewohnt, darzustellen.“⁷ Entsprechend hohe Ansprüche werden auch an die verwendeten Materialien gestellt. Sie sollen möglichst „rein“ sein, d.h. aus der Natur kommen. Synthetische Materialien wurden lange abgelehnt.

Nach seiner Rückkehr aus Sofia bildete Schelechow sich weiter fort durch das Lesen einschlägiger Literatur über Ikonmalerei, u.a. I. Grabar, „Geschichte der russischen Kunst“ und N. Kondakov, „Russische Ikonen“.⁸ Eine Verbesserung seiner eigenen Maltechnik erreichte er aber nur über zähes und kritisches Selbststudium. Er beschreibt diese Zeit selbst so: „Es begannen Experimente, voller quälender Erfahrungen; ich musste meine Notizen ständig mit meinen eigenen [...] und sehr wichtigen technischen Fähigkeiten ergänzen. Lange Zeit war das „glatte“ Malen der Gesichter (mit flüssiger Farbe) für mich ein Stolperstein, ebenso wie der „ikonische“ Ausdruck der Gesichter. Aber die ständige Selbstkritik, die Unzufriedenheit mit mir selbst und das ständige Streben nach Verbesserung haben mir geholfen. [...] Ich musste meine Schreibtechnik selbst hartnäckig und unermüdlich verbessern und meine gesamte Freizeit dafür aufwenden.“⁹

Erst vier Jahre nach seiner Berufung zum Ikonographen war er selbst mit seinem Niveau als Ikonenmaler zufrieden und erhielt die volle Anerkennung seitens der russisch orthodoxen Kirche. Lange arbeitete Schelechow für die sog. russische Auslandskirche in Bulgarien. Nach deren Auflösung wurde die Bulgarische Kirche zu Schelechows Arbeitgeber. 1947 erhielt er dafür die offizielle Berechtigung seitens der Heiligen Synode. 1952/1953 leitete er an der theologischen Akademie Sofia erstmals einen Kurs zur Ikonmalerei und eröffnete 1953 ein Atelier im Rila-Kloster. Privat erlebte er in

dieser Zeit einen radikalen Umbruch: Er gründete 1959 eine Familie, eröffnete ein eigenes Atelier in Sofia und beendete sein Leben als Mönch. Diese Entscheidung hatte aber auf seinen Ruf als Ikonograph keine negativen Auswirkungen, vielmehr wurde er von der bulgarischen Synode überall „als vorbildlicher Ikonenmaler, als großer Kenner des Stils, der Technik und der Restaurierung der alten Kirchenmalerei“ empfohlen und gepriesen.¹⁰

Schelechow lebte insgesamt 35 Jahre in Bulgarien und schuf Ikonen und Deckenmalereien für zahlreiche Kirchen und Klöster vor Ort.

1967 entschied er sich, zu seiner schwer kranken Mutter nach Biberach an der Riß in Deutschland zu ziehen. Einen Kurzbesuch dort im September 1967 nutzte Schelechow mit Frau und Sohn zur Ausreise aus dem kommunistischen Bulgarien. Neben der Krankheit seiner Mutter war für ihn die christliche Erziehung seines Sohnes ein wichtiger Ausreisegrund, da diese im atheistischen Bulgarien nicht möglich war.

Von 1967–1975 lebte Schelechow nun in Biberach an der Riß. Die Ikonen Schelechows stießen in Deutschland auf reges Interesse, nicht nur in orthodoxen Kreisen. Er organisierte zahlreiche Ausstellungen im näheren und weiteren Umkreis und sprach dabei öffentlich über seine Maltechnik und Arbeitsweise, aber auch über die notwendige innere Haltung beim Schreiben der Bilder. Die Presse rühmte Schelechows Malweise im „alten Stil“.¹¹ Insbesondere die feinen und vergeistigten Gesichter und die Anmut seiner Ikonen berühren bis heute die Betrachter. 1970 erhielt er den Auftrag, die Ikonostase der russischen Kirche St. Eugenia in Saarbrücken zu gestalten, 1971 folgte die Ikonostase in der Kirche St. Nikolaus in München, 1972–1973 dann die Gestaltung der Ikonostase in der russischen Nikolauskathedrale in Stuttgart. Schnell wurde auch Kurt Wehlte, der Gründer des Instituts für die Technologie der Malerei, Stuttgart auf den Ikonographen aufmerksam. Er besuchte den Maler 1970 in Biberach und bot ihm an, in der Zeitschrift „Maltechnik“ einen Artikel über seine Technik der Ikonmalerei zu schreiben.¹² Dieser Artikel war während der technologischen Untersuchungen im Zuge der Restaurierung 2020–2022 in der russischen Nikolauskathedrale, Stuttgart von großem Wert.

1975 erhielt Schelechow von Erzbischof Vitaly von Montreal die Einladung, nach Kanada zu ziehen, um für die dortige Diözese zu arbeiten. Die Aussicht auf die kanadische Staatsbürgerschaft bewog den Künstler zu seinem letzten Umzug.¹³

In Kanada lebte Schelechow noch sechs Jahre. Er schuf auch hier zahlreiche Einzelikonen, die ihren Weg bis nach Chile fanden, sowie die Ikonostase der Klosterkirche Mansonville, Quebec. In seinem Atelier bildete er seinen eigenen Sohn Alexander aus und führte Interessierte in die Technik der Ikonmalerei ein. Für seinen Sohn verfasste er ein aus-

fürliches handschriftliches Skript aus all seinen eigenen gesammelten Aufzeichnungen und Notizen. Von einer ursprünglich geplanten Publikation sah er letztendlich aber ab, weil er fürchtete, dass dadurch Ikonen auf den Markt kommen könnten, die ohne besonderes Talent oder religiöse Kenntnis gemalt werden. Schelechow vertrat zeitlebens die Auffassung, dass Technik allein nicht unbedingt einen „echten“ Ikonenmaler ausmachen würde.¹⁴

Nikolai Schelechow starb am 28. November 1981 in Montreal. Sein Sohn hütet seine Aufzeichnungen bis heute und führt selbst ein Atelier für Ikonenmalerei.¹⁵

Die qualitätvolle Abbildung des „vera ikon“, des wahren Abbildes Gottes war zeitlebens die wichtigste Intention Schelechows. Seine Ikonen wirken majestätisch und erhaben und haben eine starke Anziehungskraft. Sie sprechen den Betrachter unmittelbar an und berühren ihn. Gleichzeitig besitzen sie eine große Klarheit durch die strenge Bildkomposition, wie sie aus der orthodoxen Bildtradition seit Jahrhunderten überliefert ist. Neben dem Bildmotiv ist es aber vor allem auch die handwerkliche Ausführung der Bilder, die den Ikonen ihre Qualität verleiht.

Die Ikonen in der russischen Nikolauskathedrale in Stuttgart

Die Nikolauskathedrale in Stuttgart beherbergt insgesamt 60 Gemälde des Künstlers, davon allein 44 in der Ikonostase (siehe Abb. 2). Hinzu kommen ein großformatiges Triptychon von 1971 sowie mehrere Einzelikonen und zwei Vortragekreuze.

Der Entwurf der Stuttgarter Ikonostase stammt nicht von Nikolai Schelechow selbst. Die Gemäldegrößen sowie das Bildprogramm gab die Gemeinde ihm vor. Die Ikonostase gliedert sich insgesamt in drei waagrechte Reihen mit unterschiedlichen Bildprogrammen. Über der obersten Reihe findet sich eine halbrunde Darstellung der „Gottesmutter des Zeichens“ als Abschluss. Im unteren Bereich hat die Ikonostase in der Mitte eine geschwungene Doppelflügeltür, die sog. Königstür, sowie je eine weitere Tür rechts und links daneben, auf denen die „Erzengel Michael“ und „Erzengel Gabriel“ abgebildet sind.

Die Gemälde der Ikonostase haben sehr unterschiedliche Größen. Die größten Ikonen in der unteren Reihe sind fast lebensgroß (Höhe: 140 cm), die kleinsten in den Türrahmen messen kaum 10 cm².

Die Tafeln des Triptychons (Abb. 3) in der Sakristei des Gotteshauses sind mit einer Höhe von 160 cm noch größer als die größten Ikonen der Ikonostase. Der sitzende Christus der Mitteltafel ist in Lebensgröße dargestellt.



Abb. 2: Gesamtansicht der Ikonostase

Bildträger und Grundierung

Alle Gemälde wurden auf Pressspanplatten ausgeführt. Die Gemälde der Ikonostase sind 2 cm dick und wurden zusätzlich vollflächig furniert.¹⁶ Die Tafeln des Triptychons liegen in derselben Stärke vor, sind aber unfurniert. Dafür wurden hier umlaufend 0,5 cm starke und 3 cm breite Nadelholzleisten als Rahmenprofil aufgenagelt.

Die Konstruktion der Ikonostase besteht aus Tischlerplatten, die beidseitig mit einem dunklen Furnier beschichtet sind. Für eine gleichmäßige Optik auch von der Rückseite der Ikonostase sind die Gemälderückseiten mit dunkelbraunen Sperrholzbrettern abgedeckt, die den gleichen Farbton haben wie die Ikonostase.



Abb. 3: Triptychon, Endzustand, Fotomontage



Abb.: 4: Triptychon, Mitteltafel, Rückseite, Pressspanplatte

Traditionell werden in der Ikonenmalerei mehrere Holzbretter miteinander zu einem Bildträger verleimt und durch waagrechte Einschubleisten in der Ebene fixiert. Doch gerade dadurch kam und kommt es häufig zu Verwölbungen oder Rissen der Gemälde. Schelechow kannte diese Problematik und wollte sie vermeiden. In seinem Artikel von 1970 schreibt er über das Thema Bildträger bei seinen Ikonen: „Die besten Ikonenbretter in alter Zeit waren aus folgenden Holzarten gemacht worden: Lindenholz, Eichenholz, Tannenholz, Zypressenholz [...] Vollkommen trockenes Holz ist Voraussetzung [...] Die gegenwärtige Schreinertechnik bietet uns die Möglichkeit, Ikonenbretter ganz anders vorzubereiten. Mit großer Sicherheit kann man sagen, dass die besten Qualitäten von Sperrholz oder Feinspanplatten, wie sie in den heutigen Fabriken hergestellt werden, für unsre Kunst sich besser eignen als die besten Massivhölzer, wie sie früher verwendet wurden.“¹⁷ Tatsächlich sind seine Ikonen auch nach 50 Jahren immer noch vollkommen plan.

Laut Aussage des Sohnes Alexander Schelechow bezog der Künstler seine Bildträger-Platten von einem ortsansässigen Schreiner, der sie ihm fertig zugeschnitten und furniert geliefert hat.¹⁸ Das Furnier wurde vom Künstler anschließend

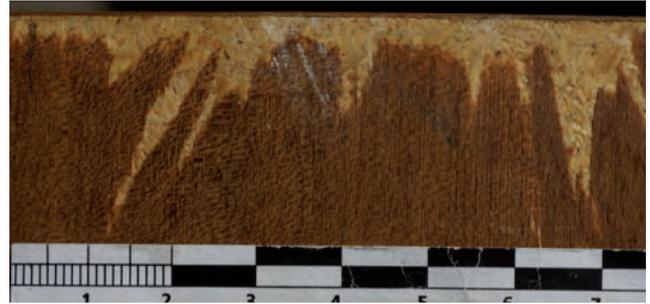


Abb. 5: Obere Ikonostasenreihe: Christus Hoherpriester, Rückseite Furnierbeschichtete Spanplatte, Detail.

noch mit einer rötlich-braunen Beize eingelassen. Die allseitige Furnierbeschichtung (ca. 0,5 mm stark) vermittelt für den Betrachter den Eindruck einer massiven Holzplatte.

Schelechow beschreibt in seinem Artikel nun zunächst das Aufkleben einer Leinwand mit „bestem Tischlerleim“¹⁹ wie er auf dem Markt zu haben ist“ und fügt hinzu: „Die Leinwand ist bei der Ikonenmalerei sehr wichtig, da sie für äußerste Stabilität sorgt und die gute Verbindung zwischen dem Holz und der Kreidegrundierung schafft.“²⁰ Tatsächlich wurde an den Tafeln des Triptychons eine Leinwandunterklebung festgestellt, was angesichts der aufgenagelten Rahmenleisten trotz Spanplatten durchaus sinnvoll ist. An den Brettern der Ikonostase wurde keine Leinwandkaschierung festgestellt.

Die Kreidegrundierung für seine Gemälde, den sogenannten „Lewkas“ stellte Schelechow aus 20%iger Gelatine, Kreiden und einer geringen Menge Leinölfirnis oder Eigelb her in einer Konsistenz „von geschlagenem Joghurt“.²¹

Nach dem Vorleimen der Leinwandkaschierung stufte er zunächst eine Schicht Kreidegrund auf. Diese ließ er trocknen und spachtelte dann 4–6 Lagen kalten Kreidegrund darüber.

Auffallend bei allen Gemälden der Ikonostase in Stuttgart waren die sauberen Bildränder und -rückseiten. Nirgends fanden sich Spuren von Grundierungsüberschüssen, wie sie beim Arbeiten mit Lewkas (Kreidegrund) entstehen können und bei den Gemälden des Triptychons auch beobachtet wurden. Darüber hinaus fanden sich kaum Vergoldungs- oder Farbreste an den Außenkanten der Gemälde. Die Bildoberfläche wies jedoch eine sehr fasrige Struktur auf, wie sie von Papier bekannt ist.

Mikroskopische Untersuchungen an Zirkeleinstichlöchern bestätigten diese Beobachtung: Statt einer Grundierung verwendete der Maler eine ca. 1 mm dicke, mehrlagige Pappe, die anschließend nicht mehr mit einer Grundierung abgedeckt wurde. Sie wurde vermutlich mit Holzleim (Ponal) vollflächig auf die Furnierplatten aufgeklebt.²² Bei der „Verkündigung“ aus der mittleren Reihe der Ikonostase ist in der linken unteren Bildecke noch ein Teil des Prägestempels in der Pappe zu erkennen (Abb. 6).



Abb. 6: Ikonostase, mittlere Reihe, „Verkündigung“, Prägestempel in der linken unteren Ecke



Abb. 7: Obere Ikonostasenreihe, „Gottesmutter“: Doppelte Pappbeschichtung statt Grundierung

Leider ist er nicht vollständig, sodass der Hersteller der Pappe nicht ermittelt werden konnte.

Die Pappränder sind exakt beschnitten, die Schnittkanten werden von den Furnierumleimern abgedeckt. Lediglich an den Rändern der Tafel der „Gottesmutter“ aus der oberen Reihe der Ikonostase ist die Pappe deutlich zu sehen, da sie über die hölzernen Umleimer hinausreicht. Dieser Bildträger ist auch 1 mm stärker als die übrigen. Es wurde klar ersicht-

lich, dass hier zwei Lagen Pappe übereinander geklebt wurden (Abb. 7).

Ein dünner Farbrand zwischen den beiden Papierschichten legt die Vermutung nahe, dass Schelechow mit seiner begonnenen Komposition unzufrieden war und deshalb während des Malprozesses eine weitere Pappschicht über die erste klebte, um das Gemälde erneut auszuführen.

Bei den vier großformatigen Ikonen der unteren Ikonostasenreihe war eine durchgehende Pappkaschierung der Furnierplatten aufgrund des begrenzten Pappenformates offensichtlich nicht möglich. Alle Gemälde weisen in der unteren Bildhälfte eine waagrechte Fuge über die gesamte Bildfläche auf, an der die beiden Pappen Stoß an Stoß aneinandergesetzt wurden. Um diese Fugen zu kaschieren, setzte der Künstler bei den beiden äußersten Ikonen eine zweite waagrechte gemalte Horizontlinie in den Bereich der Pappfuge, bei den beiden Erzengeln stufte er zusätzlich mit lockerem Pinsel Wolken in den Goldhintergrund (Abb. 8). Bei der Tafel „Christus Hoherpriester“ wurde ebenfalls eine Pappanstückung festgestellt. Hier hat der Künstler versucht, die Pappfuge mit einer Spachtelmasse zu überdecken. Sie ist im Streiflicht und durch die dünne Malschicht deutlich erkennbar (Abb. 9).

Die Verwendung von weißen Pappen statt einer klassischen Leimkreidegrundierung war ein überraschender Befund. Das Triptychon, welches nur zwei Jahre vor der Ikonostase etwa zur Zeit des publizierten Artikels entstand, entspricht dem klassischen Malschichtaufbau mit einer Leimkreidegrundierung noch genau. Alexander Schelechow, der Sohn des Künstlers, berichtete aber, dass sein Vater durchaus daran interessiert war, maltechnische Prozesse zu rationalisieren. Auch die Verwendung von weißen Pappen statt einer mehrschichtigen Leimkreidegrundierung zur Vereinfachung der Maltechnik bestätigte er. Die Ikonostase der russischen Kirche entstand kurz vor der Immigration des Malers 1975



Abb. 8: Ikonostase, linke Tür: „Erzengel Michael“, Detail: Aufstehende Pappe in der unteren Bildhälfte



Abb. 9: Obere Ikonostasenreihe: „Christus Hoherpriester.“ Gespachtelte Pappfuge

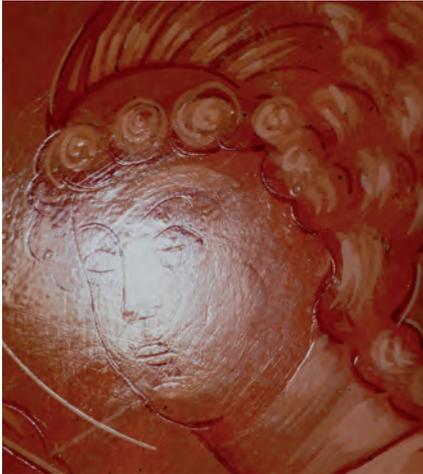


Abb. 10: Triptychon, Mitteltafel: Vorritzungen im Gesicht des Matthäus-Engels
Abb. 11: Ikonostase, rechte Tür: „Erzengel Gabriel“, Zirkelloch und Bleistiftlinien im Zentrum der Kreise

nach Kanada. Möglicherweise brachte dieser letzte Großauftrag in Deutschland den Künstler in Zeitdruck, was wiederum ein Grund sein könnte, weshalb er diese rationelle und unorthodoxe Art der „Grundierung“ wählte. In Kanada verwendete er diese Methode nicht mehr, sondern kehrte zur klassischen Leim-Kreidegrundierung zurück.²³

Vorzeichnung und Vergoldungen

Alle Ikonen weisen eingeritzte Konturlinien auf. Auch die wichtigsten Faltenwürfe hat der Maler vorgeritzt. Bei den kreidegrundierten Tafeln des Triptychons wurde dafür eine spitze Nadel verwendet (Abb. 10), bei den Ikonen auf Pappe verwendete Schelechow die Methode des Durchdrückens von Konturen mit einem Kugelschreiber ohne Tinte.²⁴

Für die Nimben verwendete er den Zirkel, wie zahlreiche Zirkelstichlöcher belegen (Abb. 11).

Lediglich die Ikonen in der oberen Reihe der Ikonostase weisen keine Zirkelstichlöcher für den Nimbus auf. Stattdessen gibt es hier alle 5 - 6 cm eingeritzte bogenförmige Linien, die den Umriss des Nimbus ergeben. Binnenformen, wie die oberen und unteren Begrenzungslinien für Buchstaben oder die Karomuster auf einzelnen Gewändern (z.B. „Hl.

Chrysostomos“, „Christus Hoherpriester“, „Hl. Wassilij“) wurden erst im Laufe des Malprozesses mit Bleistift vorgezeichnet.

Die sichere Linienführung bei den Vorritzungen lässt darauf schließen, dass Schelechow eine externe Pausvorlage im Format 1:1 für die Übertragung der Linien verwendete, was von seinem Sohn auch bestätigt wurde.²⁵ Es finden sich kaum Korrekturen oder Kompositionsänderungen bei den Vorritzungen. Eine Ausnahme bildet der Kopf des „Erzengel Gabriel“, die rechte Tür der Ikonostase. Die Locken im Nackenbereich wurden deutlich tiefer vorgeritzt, dann höher ausgeführt, nachträglich mit Goldfarbe retuschiert und zwischen Ritzung und erster Malerei erneut gemalt. Die vorgeritzten Locken links des Kopfes wurden übervergoldet und die Vorritzungen retuschiert. Unter UV-Beleuchtung sind außerdem deutliche Korrekturen am Profil des Kopfes erkennbar: Der Kopf war in der Erstfassung weniger geneigt (Abb. 12a/12b).

Auch in der linken Bildhälfte der Abendmahlsdarstellung über der Königstür enthüllt die UV-Fluoreszenz Kompositionsänderungen. Der Ikonograph hatte in der Hausfassade ursprünglich drei Fensteröffnungen vorgesehen, diese dann aber nicht ausgeführt (Abb. 13a/13b).

Typisch für eine Ikone ist ihr Goldhintergrund, Symbol der Ewigkeit und des göttlichen Lichtes. Auch bei der Iko-



Abb. 12a und 12 b: Untere Ikonostasenreihe, rechte Tür: Kopf des „Erzengel Gabriel“, Auflicht und UV-Fluoreszenz mit Korrekturen

nostase Schelechows haben alle Ikonen einen Goldhintergrund aus echtem Blattgold auf roter Unterlage. Während die Rahmenprofile und Nimben des großen Triptychons als Polimentvergoldung ausgeführt wurden, verwendete er bei der Ikonostase die Technik der Ölvergoldung.²⁶ Der Maler legte halbe, teilweise sogar ganze Goldblätter auf. Ihre Blattkanten sind deutlich erkennbar. An vielen Ikonen konnte beobachtet werden, dass Schelechow die Bildhintergründe zweimal vergoldete. Die zweite Vergoldung wurde tatsächlich erst nach der Fertigstellung der Malerei ausgeführt, denn die Goldblätter beschneiden sie mehr oder weniger exakt. Offensichtlich war dem Künstler die einfache Vergoldung nicht strahlend genug (Abb. 14).

Während bei einfach vergoldeten Tafeln die Blätter und der durchscheinende rote Hintergrund sehr deutlich zutage treten, wirken die Hintergründe mit doppelter Vergoldung massiv und strahlend. Im Nimbus der „Christus Hoherpriester“-Tafel nutzt Schelechow dieses Erscheinungsbild zur Differenzierung zwischen Kreuzbalken und Hintergrund (Abb. 15).

In der unteren Ikonostasenreihe sind die optischen Unterschiede zwischen einfacher und doppelter Vergoldung ebenfalls deutlich zu sehen: Die Hintergründe der beiden Erzengel wurden nur einfach vergoldet, die restlichen Ikonen erhielten eine doppelte Vergoldung.

Auch die Ikonostasenwand selbst weist Vergoldungen auf. An den Türen sowie oberhalb davon finden sich schablonenartige Goldornamente, die ohne Grundierung in Öl- legetechnik²⁷ direkt auf das Furnier aufgebracht wurden. Die Umriss der Goldornamente wurden mittels Lochpausen und durchgedrückten Umrisslinien auf den Untergrund übertragen. Die Einstichlöcher der Lochpausen sind überall deutlich zu sehen. Beim Vergolden korrigierte Schelechow den Verlauf der Goldornamente teilweise (siehe Abb. 16–18).

Malschicht und Malweise

Die Malerei von Nikolai Schelechows Ikonen besticht durch ihre ungeheure Exaktheit und Virtuosität in der Pinselführung. Als Bindemittel verwendete der Künstler eine selbst hergestellte, klassische Eitempera.²⁸ Sie besteht aus Eigelb, vermergt mit Essig.²⁹ Als Pigmente für seine Malerei nennt Schelechow neben den klassischen Erden „moderne“ Farben wie Titandioxyd, Cadmiumrot, Chromoxydhydratgrün, künstl. Ultramarin Kobalt- und Preußischblau. Die Pigmente wurden in Wasser angeteigt und dann mit dem Bindemittel gemischt. „Die fertige Farbe muss so dick wie Sahne sein.“³⁰

Bedingt durch die schnelle Trocknung der Temperafarbe ist es nicht möglich, fließende Farbübergänge zwischen hellen und dunklen Partien zu erzeugen, wie es in der Ölmalerei möglich

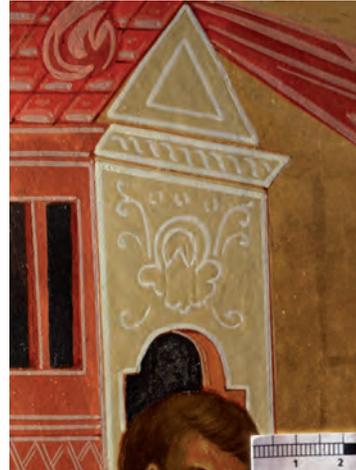


Abb. 13a und 13b: Untere Ikonostasenreihe, „Abendmahl“ über der Königstür: Nicht ausgeführte Vorritzung in der Hausfassade

ist. Vielmehr geschieht die Modellierung von Gesichtern und Faltenwürfen durch das schematische Übereinanderlegen heller werdender Farbstriche und -flächen auf einem einfarbigen Hintergrund. Das flächige Anlegen der Teilbereiche (Gesicht, Gewand, Haare, etc.) mit den jeweiligen Grundfarben bezeichnet man in der russischen Ikonenmalerei als „Eröffnung der Ikone“. Erst jetzt beginnt der Ikonograph mit der malerischen Modellierung. Schelechow schreibt dazu: „Die Konturen der Kleidung und der Landschaft werden mit dunklen dünnen Strichen der entsprechenden Farbe gekennzeichnet. Nachdem werden mit verdünnten gleichen Farben die Schatten eingemalt. Jetzt werden die hellen Stellen der Gewänder, Landschaften usw. mit Farben in drei Abstufungen (von hell bis zum hellsten) lebendig zum Ausdruck gebracht. Das fertige Gewand [...] kann mit durchsichtigen Lasurfarben nuanciert werden.“³¹ Schelechow variierte bei den Ikonen der Ikonostase seine geschilderte

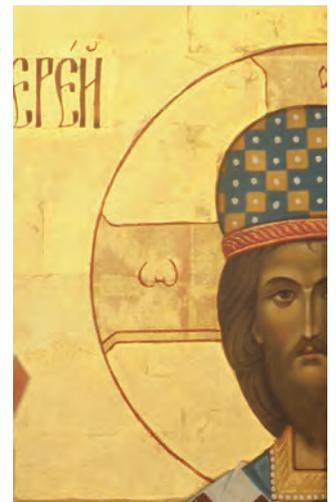


Abb. 14/15: Ikonostase, obere Reihe, „Christus Hoherpriester“: Ungenaue doppelte Vergoldung im Hintergrund entlang der Hand und einfach vergoldeter Kreuzbalken im Nimbus



Abb. 16–18: Vergoldungen auf der holzsichtigen Ikonostasenwand mit vorgepausten und eingeritzten Linien, teilweise korrigierend vergoldet

Vorgehensweise immer wieder und erzielte dadurch unterschiedliche Effekte.

Vergleicht man zum Beispiel die Armpartie des „Hl. Johannes des Täufers“ mit der des „Hl. Paulus“ (beide in der oberen Ikonostasenreihe), so kann man folgendes beobachten:

Beide Gewänder wurden auf einem rotbraunen Untergrund gestaltet und mit grünen Farbtönen weiterbearbei-

tet. Dennoch erscheint für den Betrachter das Gewand des Täufers eindeutig grün, während das Kleid des „Paulus“ nur grün zu schillern scheint. Diesen Effekt erzielt Schelechow dadurch, dass der rotbraune Grundton bei „Johannes“ der dunkelste Ton ist, der nur noch in den Faltenstegen sichtbar bleibt. Die restlichen Flächen wurden mit einem Grünton lasierend überarbeitet und anschließend auch grün gehöht.

Bei dem Gewand des „Paulus“ hingegen bildet der rötliche Grundton die Hauptfarbe des Gewandes. Faltenstege wurden in einem noch dunkleren Braun gemalt, die drei helleren Grüntöne sorgen für die Plastizität des Ärmels. Die Sicherheit der Linienführung von Nikolai Schelechow fasziniert beim Betrachten seiner Gewandfalten immer wieder und zeigt, wie routiniert und gekonnt der Maler seine Striche zog (Abb. 19/20).³²

Einen gewissen Kontrast zu der großen Plastizität der Faltenwürfe stellen die gemusterten Gewänder dar, wie sie z.B. der „Hl. Chrysostomos“, „Christus Hoherpriester“ und der „Hl. Wassilij“ (alle obere Ikonostenreihe) tragen. Bei den Gemälden „Hl. Wassilij“ und „Hl. Chrysostomos“ fällt auf, dass die Bleistiftmarkierungen zur Anzeichnung des Kreuzmusters erst nach dem Malen des Gewandes und seiner Falten aufgetragen wurden. Das Kreuzmuster nimmt keine Rücksicht auf gemalte Faltenwürfe oder Ärmel, sondern läuft flächig darüber.

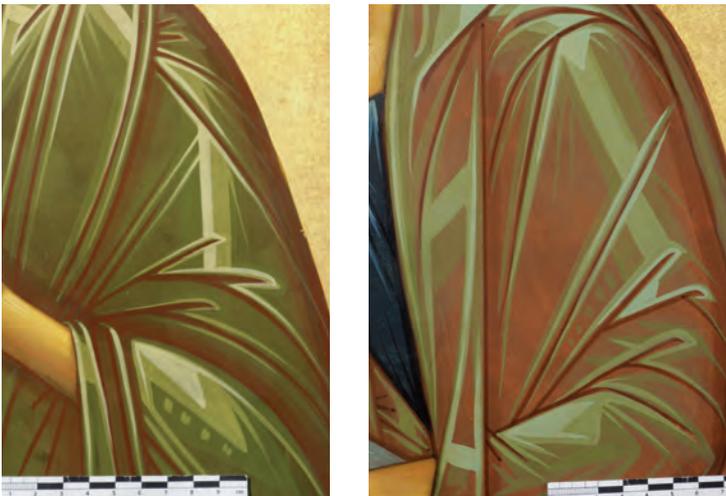


Abb. 19: Obere Ikonostasenreihe: „Johannes der Täufer“, Schulter

Abb. 20: Obere Ikonostasenreihe: „Hl. Paulus“, Schulter

Bei der Darstellung „*Christus Hoherpriester*“ wurde das umgekehrte Prinzip angewendet: Hier wurde zunächst das Muster auf das hellgelb unterlegte Gewand aufgezeichnet und gemalt, die Sterne wurden mittels Schablone aufgetragen. Erst dann wurden die braunen Faltenstriche gezogen. Sie überdecken auch noch die edelsteinbesetzte Bordüre des Gewandes (Abb. 21/22).

Die kleinen weißen Tupfen, die alle Gewand- und Ärmelsäume zieren, sind als einzige Bereiche in allen Gemälden mit einem einschichtigen, pastosen Farbauftrag gemalt (Abb. 23).

In der Mitte sind die Tupfen eingesunken, es hat sich heute leicht vergilbter Firnis darin gesammelt. Aufgrund der Dicke der Farbe sind die Tropfen bereits craqueliert.

Gesichter

Den Aufbau der Inkarnate beschreibt Nikolai Schelechow besonders ausführlich. Die Gesichter der Ikonen waren für ihn das Heiligste und Wichtigste. Schelechow nennt alle verwendeten Pigmente und auch die Ausmischungen in den einzelnen Schichten. Der grünlich-braune Grundton des Gesichtes, das sog. „Sankir“ beinhaltete diverse Ocker, Umbra, grüne Erde, Schwarz und gebrannte Siena in unterschiedlicher Ausmischung. Darauf wurden nun zunächst die Umrisslinien von Augen, Nase und Mund in einem dunkleren, rötlichen Braun gemalt. Es folgt eine erste Aufhellung für Bereiche „ohne Schatten“ aus Sankir, lichtem Ocker und etwas Rot. Der Auftrag sollte flüssig und „pfützenhaft“ sein, der Übergang zum Sankir mit Wasser verwaschen werden.

Für die zweite Aufhellung als Modellierung der erhabenen Bereiche (Wangenknochen, Nasenrücken, Stirn, Augenweiß) verwendete er die Farbmischung der ersten Aufhellung unter Zugabe von etwas Ocker und Weiß. Nun folgten noch feine strichförmig aufgetragene Lichter aus Weiß und lichtem

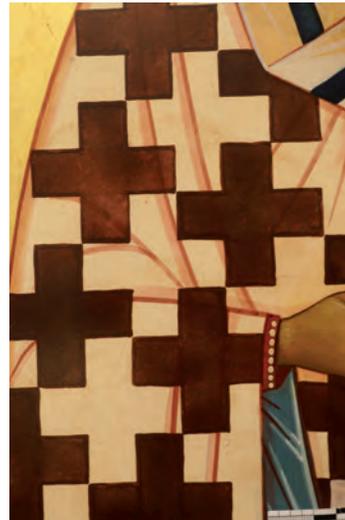


Abb. 21: Obere Ikonostasenreihe: „*Hl. Wassilj*“, gemustertes Gewand

Abb. 22: Obere Ikonostasenreihe: „*Christus Hoherpriester*“, gemustertes Gewand

Ocker, um „das Gesicht brillanter, lebendiger zu machen.“³³

Bei den kleinformatigen Gemälden der Ikonostase wählte Schelechow den ersten Lichtton bewusst wärmer und rötlicher, um Stirn und Wangen zu markieren (Abb. 28).

Augenbrauen, Nasenlöcher und Iris wurden nun mit Dunkelbraun aufgesetzt, die Modellierung des Wangen- und Lippenrots erfolgte mit der zweiten Fleischfarbe und etwas Rot.

Besonders schön zu sehen ist die Modellierung der Wangen an den Gottesmutterdarstellungen der Ikonostase und des Triptychons (Abb. 26). Das gleiche Prinzip des Inkarnataufbaus wendete Schelechow auch bei den blauen und roten Engeln in der Mitteltafel des Triptychons an (Abb. 27).

Gerade bei den kleinformatigen Gemälden begeistert die Feinheit und Strichsicherheit von Schelchows Malerei bis heute. Auf den Fotos aus seiner Werkstatt ist zu erkennen, dass er teilweise auch eine Handlupe beim Malen zur Hilfe nahm



Abb. 23: Obere Ikonostasenreihe: *Hl. Newskij*: Pastose Farbtupfen, Mikroskopaufnahme, Streiflicht

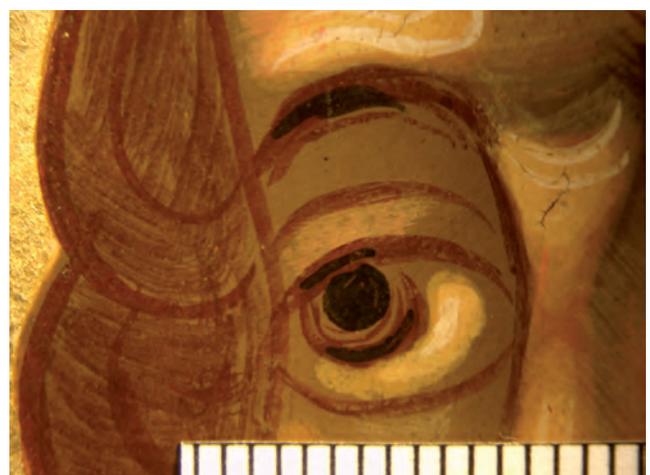


Abb. 24: Obere Ikonostasenreihe: „*Hl. Newskij*“, Aufbau des Inkarnats, Makro-Aufnahme

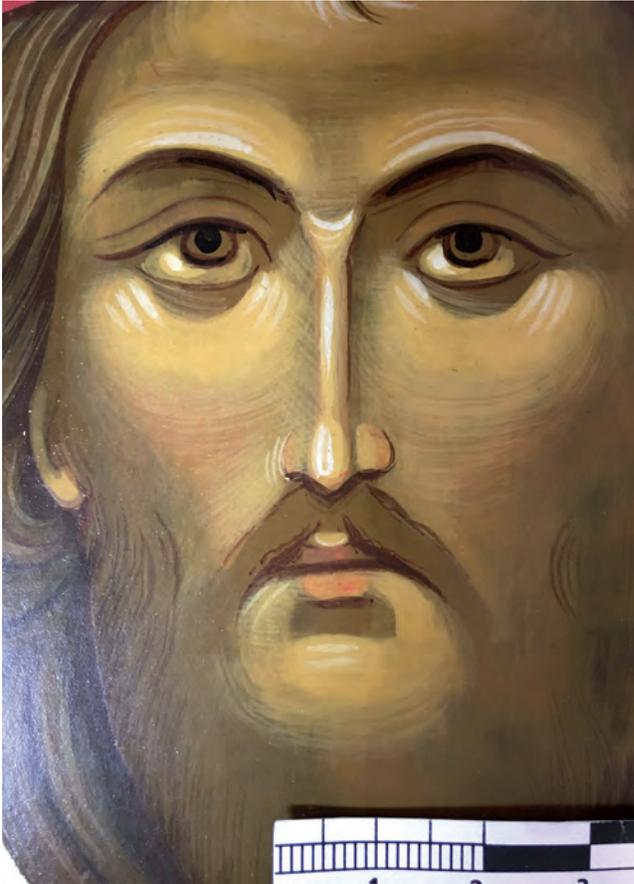


Abb. 25: Obere Ikonostasereihe: „Christus Hoherpriester“



Abb. 26: Obere Ikonostasereihe, „Gottesmutter“



Abb. 27: Mittlere Ikonostasereihe, „Kreuzabnahme“, Detail

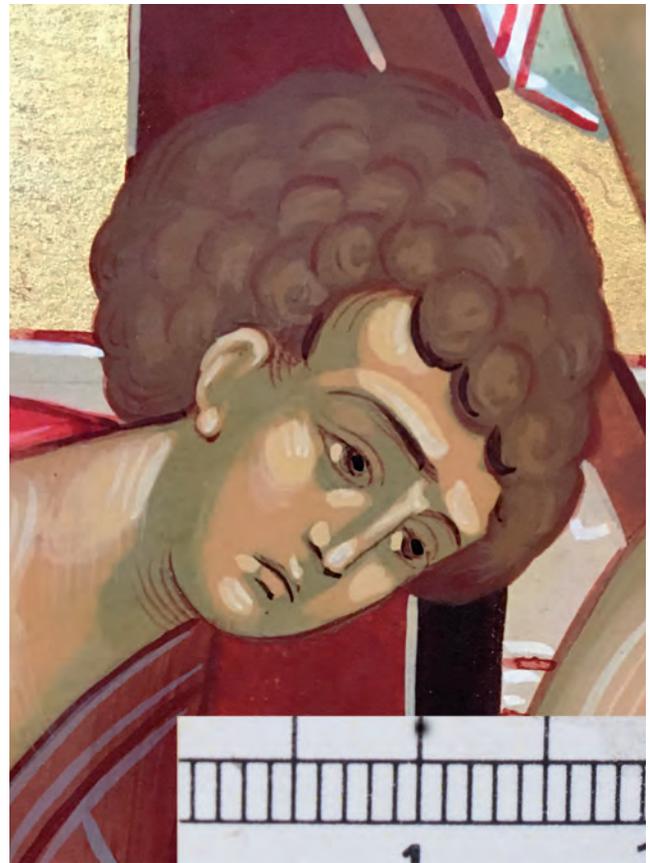


Abb. 28: Triptychon, Mitteltafel, Engelgesicht

(Abb. 29).³⁴ Zu den verwendeten Pinseln schreibt er: „Der Ikonenmaler benutzt Aquarellpinsel bester Qualität, verschiedener Größe, spitze und flache, von Marder- und von Eichhörnchenhaaren.“³⁵

Der maltechnische Aufbau der Haare ist dem der Inkarnate vergleichbar. Auch hier bildet der Grundton des Gesichtes häufig die Unterlage. Je nach Figur wurden die Haare dann individuell modelliert. Während beim „Hl. Wassilij“ ein breiter

Borstenpinsel mit leicht dunklerer Farbe für die Darstellung der einzelnen Bart- und Haupthaare verwendet wurde, malte Schelechow die Locken des „Erzengels Gabriel“ (Abb. 12a), sowie die weißen Haare des „Hl. Sergeij“ und die Haare bei den kleinformatigeren Gemälden mehrlagig mit einem feinen Haarpinsel (Abb. 30/31).

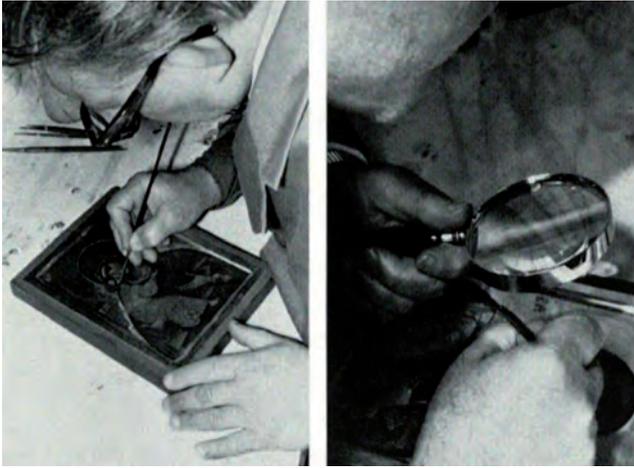


Abb. 29: Schelechow mit Lupe

Goldmalereien

Besonders kostbar wirken die Ikonen durch zusätzlich aufgemalte Goldornamente in Gewändern, Büchern oder auch Flügeln und Strahlen. Schelechow beschreibt zwei Techniken, die er selbst angewendet hat und die sich auch beide an den Stuttgarter Ikonen finden: Die sog. Assist-Technik und Muschelgold. Zur Assist-Technik schreibt er: „Assist“ [...] wird wie folgt hergestellt: Reiner Knoblauchsaff wird in einem Metallbehälter über gelindem Feuer eingetrocknet. Während der Arbeit rühren wir ein wenig Wasser hinzu, und mit dieser Flüssigkeit ziehen wir dünne Striche auf die Stellen, die mit einer Goldverzierung versehen werden sollen [...] die vorbehandelte Stelle wird angehaucht und das Blattgold daraufgepufft.“³⁶

Die Herstellung von Muschelgold beschreibt er folgendermaßen: „Auf einen kleinen Teller werden einige Tropfen Gummiarabikum getan, 20 - 30 goldene Blättchen werden all-



Abb. 32: Obere Ikonostasenreihe: „Christus Hoherpriester“, linke Kissenhälfte: Assist- und Muschelgold direkt nebeneinander

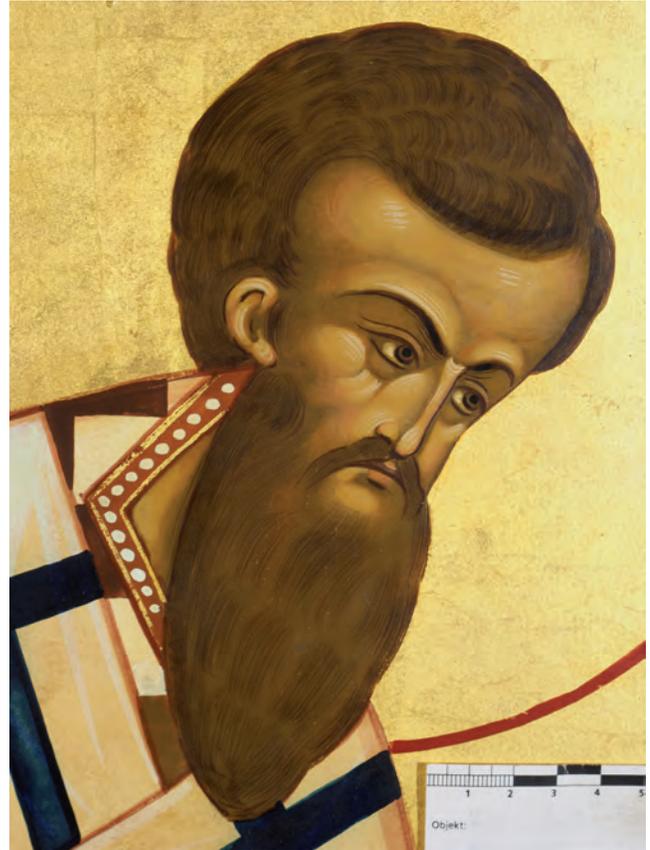


Abb. 30; Obere Ikonostasenreihe: „Hl. Wassilj“, Haargestaltung mit breitem Pinsel



Abb. 31: Obere Ikonostasenreihe: „Hl. Serafin“, Haarmodellierung mit feinen Pinseln

mählich hinzugefügt und mit dem Zeigefinger zerrieben. Ungefähr eine Stunde muss so gerieben werden [...] Mit dieser Farbe können nun feinste Verzierungen gemalt werden.“³⁷

Während sich die Assist-Technik an allen Stuttgarter Schelechow-Ikonen findet, setzte der Maler Muschelgold eher sparsam ein. Bei der Darstellung „Christus Hoherpriester“ in der oberen Reihe der Ikonostase finden sich beide Techniken direkt nebeneinander (Abb. 32).

Hier fällt auf, dass die Bordüre aus Muschelgold im roten Kissen deutlich unschärfere Kanten hat. Der flüssige Duktus ist deutlich erkennbar, die Farbigekeit ist leicht gelblich. Das Hintergrundornament in der violetten Farbfläche in Assist-Technik wirkt hingegen sehr scharf umrissen.

Auffällig bei vielen Assist-Ornamenten ist ein gewisser „Aberleffekt“ innerhalb des aufgemalten Klebemittels. Dieser Effekt zeigte sich auch bei einem Selbstversuch nach Schelechows Vorgaben. Die Ursache hierfür liegt möglicherweise in der schlechten Benetzbarkeit der Temperafarbe, aber auch in der schnellen Trocknung des Knoblauchsafte (Abb. 33).



Abb. 33: Obere Ikonostasenreihe: „Gottesmutter“, Ärmelornament: Aberleffekt in der Assistvergoldung, Detail

An den Ikonen des Triptychons wurde neben der beschriebenen Assist-Vergoldung eine auffallend pastose Vergoldung festgestellt, die heute grünbräunlich verfärbt ist. Die drei Sterne auf der Mariendarstellung weisen dagegen sehr klare Kanten auf und wurden mittels einer Schablone aufgetragen. Offensichtlich verwendete Schelechow hier eine Art dickflüssige Goldbronze (Treasure Gold?). Das Material wurde aber nicht weiter untersucht (Abb. 34).

Neben vergoldeten Federn und Faltenwürfen verwendete Schelechow auch ein dekoratives Rankenornament. Der Ikonograph scheint dieses Ornament sehr geschätzt zu haben, denn es begegnet dem Betrachter in zahlreichen Ikonen der Ikonostase in den unterschiedlichsten Größen. So ziert es neben dem Gewand es „Hl. Newskij“ unter anderem auch die Brust der „Königin Olga“ in gespiegelter Form (beide obere Ikonostasenreihe) und den Buchschnitt der „Pantokrator“-Ikone (in der unteren Ikonostasenreihe) (Abb. 35–37).



Abb. 34: Triptychon, linker Flügel, „Gottesmutter“, Detail: Aufschablonierter Stern mit pastoser Goldbronze

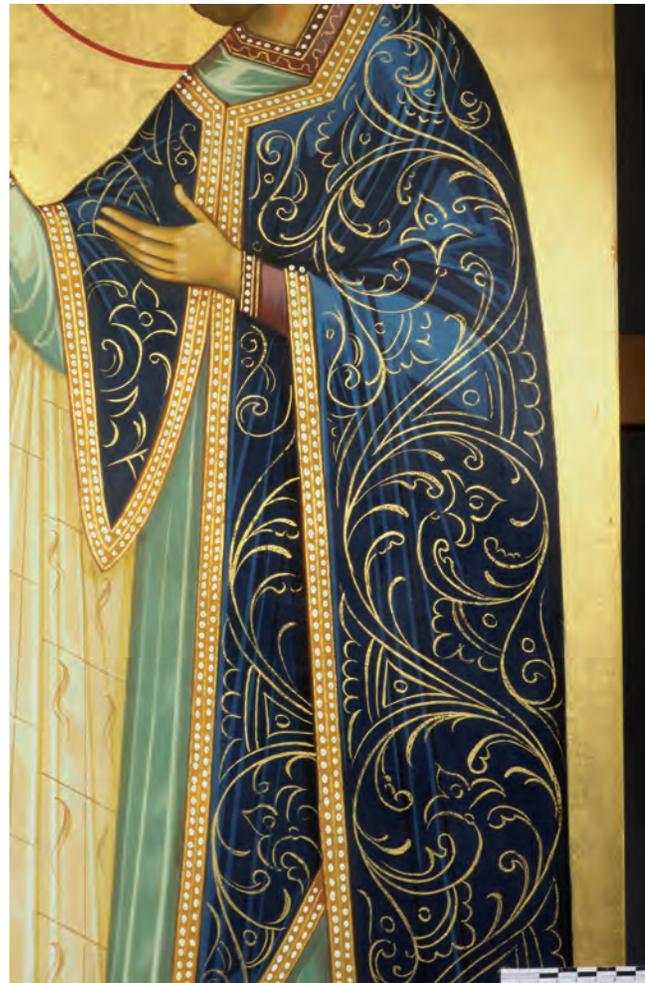


Abb. 35: Obere Ikonostasenreihe: „Hl. Newskij“, Goldornament



Abb. 36: Obere Ikonostasenreihe: „Hl. Olga“, gespiegeltes Goldornament

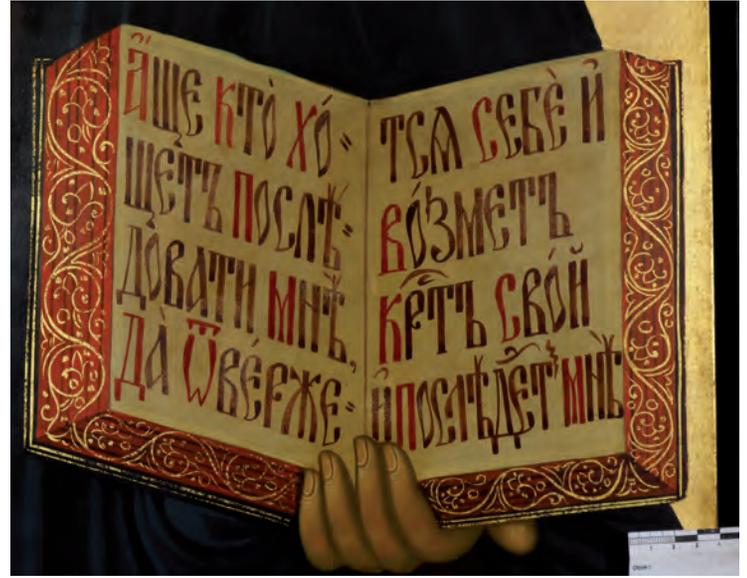


Abb. 37: Untere Ikonostasenreihe: „Pantokrator“, Goldornament

Überzüge

Sowohl die Ikonostasenwand als auch jede einzelne Ikone erhielten durch Schelechow einen Schutzüberzug. Die hölzerne Rahmenkonstruktion bedeckt zum Schutz der Vergoldungen und Holzoberflächen ein dicker Wachsüberzug.

Bei den Ikonen selbst fällt auf, dass ihre Farben auch nach 50 Jahren immer noch frisch und rein aussehen. Bis heute weisen die Gemälde kaum Vergilbungsspuren auf (mit Ausnahme der mikroskopisch kleinen Firnisansammlungen in Vertiefungen der weißen Farbtupfen). Während der Reinigungsarbeiten erwiesen sich die Überzüge als sehr stabil, auch auf den Goldflächen. Untersuchungen des Überzuges unter UV-Fluoreszenz zeigten aber mitunter einen sehr unterschiedlich dicken Firnisauflage. So fiel vor allem bei einem Vortragekreuz und der Darstellung des „Hl. Chrysostomos“ in der oberen Ikonostasenreihe auf, dass die Firnissschicht im Bereich der Inkarnate deutlich dicker war (stärkere Fluoreszenz), als in den übrigen Bildbereichen (Abb. 38/39).

Die Abendmahlsdarstellung über der Königstür zeigte unter UV-Fluoreszenz einen inselförmig zusammengezogenen, teilweise abperlenden Überzug, was auf eine hohe Materialmenge an Firnis hinweist (Abb. 40a/40b).

In seinem maltechnischen Artikel beschreibt Schelechow die Verwendung eines klassischen Olifa-Überzuges, einer Mischung aus natürlichem Harz³⁸ und Leinöl: „Der echte Ikonenmaler lackiert seine Ikonen nicht. Er schützt die Oberfläche [...] mit dem sog. „Olifa“. Olifa besteht aus schnelltrocknendem, gekochtem Leinöl, welchem Harz beigefügt wird. [...] Mit diesem Olifa wird nun die Oberfläche der Ikone ganz dick begossen und mehrere Stunden belassen. Die Bildschicht



Abb. 38: „Kruzifix“, doppelter Firnisauflage im Inkarnat, UV-Fluoreszenz

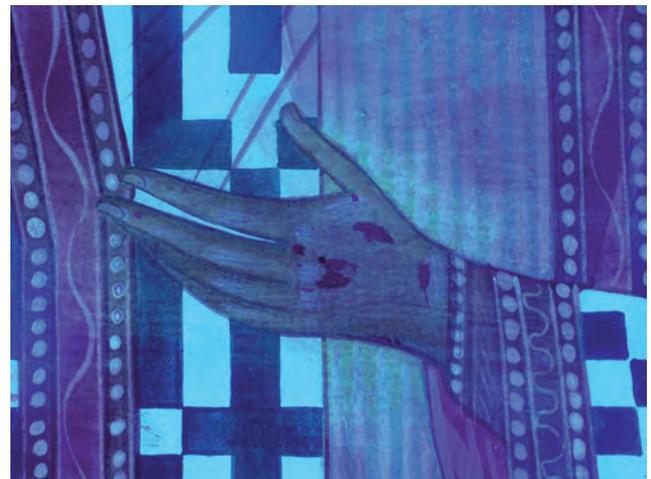


Abb. 39: Obere Ikonostasenreihe: „Hl. Chrysostomos“, doppelter Firnisauflage auf der Hand, UV-Fluoreszenz



Abb. 40a und 40 b: Untere Ikonostasenreihe: „Abendmahl“ über der Königstür, abperlender Firnis, UV-Fluoreszenz

saugt sich [...] voll und der restliche Teil des Olifa, der sehr dick geworden ist, wird nun mit der Handfläche abgezogen, mit einem Messer wird das Olifa von der Handfläche abgeschabt... bis nur eine ganz dünne Schicht auf der Ikone festzustellen ist. [...] Die Ikone ist nun fertig und muss an einer warmen Stelle einige Tage trocknen.“³⁹ In seinem handschriftlichen Skript erläutert er weiter: „Nun sollte die Ikone „gewachst“ werden, d. h. die glänzende Schicht des Olifaöls sollte mit leichten, schnellen Bewegungen der Handfläche, die die Oberfläche leicht berührt, eingeebnet werden [...] Auf diese

Weise entfernen wir [...] alle Unregelmäßigkeiten und bringen das Olifa auf einen möglichst gleichmäßigen Glanz.“⁴⁰ Tatsächlich wurden insbesondere an den Türen der Ikonostasen solche wachsähnlichen Oberflächen und Polierspuren beobachtet.

Ölharzmischungen sind dafür bekannt, dass sie sehr resistente und wasserunempfindliche Oberflächenfilme bilden. Allerdings verbräunt diese Firnisart auch sehr stark. Eine spätere Entfernung des verbräunten Überzuges ist durch die zunehmende Polymerisation des Filmes sehr schwierig und gefährdend für die Gemälde. Schelechow kannte diese Problematik.

Deshalb distanzierte er sich von der Verwendung des klassischen Olifaüberzugs. In seinen Aufzeichnungen schreibt Schelechow: „Olifa hat die Eigenschaft, leicht Staub und Rauch zu absorbieren, und deshalb wird die Olifa schnell schmutzig – die Ikone dunkelt nach. Außerdem hält die Olifa nicht gut auf dem Goldgrund – sie oxidiert. Um diese Nachteile zu vermeiden, sollte der moderne Ikonemaler spätere technische Möglichkeiten nutzen, nämlich Alkohollack oder Politur, die aus Schellack und Alkohol hergestellt wird.“⁴¹

Lediglich in den Inkarnaten trug Schelechow Olifa auf, weil hier die Verbräunung für eine zusätzliche Tiefe der Farbtöne sorgte, die der Maler begrüßte.

Auf den restlichen Gemäldeoberflächen verwendete der Künstler nach der Trocknung dieser Partien laut Aussage seines Sohnes Alexander Schelechow einen „Fußbodenlack“ auf Ölbasis, da dieser nicht oder nur wenig vergilbt.⁴² Hierbei könnte es sich möglicherweise um ein Parkett-Öl handeln. Diese Öle vergilben kaum und sind äußerst robust. Laut Alexander Schelechow verwendete sein Vater dabei unterschiedliche Lacke und probierte je nach Aufenthaltsort unterschiedliche Hersteller / Produkte aus. Der Ikonograph selbst hält dazu in seinen Aufzeichnungen fest: „Mit moderner Technologie ist es möglich, eine Olifa aus hochwertigem fabrikreinem Benzin unter Zugabe von Lack (für 3 Teile Benzin etwa 1 Teil Lack) sicher zu verwenden. In kommunistischen und anderen Entwicklungsländern kann man jedoch weder guten Lack noch echtes Benzin bekommen.“⁴³

Eine Analyse des Überzuges am Institut für Technologie der Malerei, Stuttgart durch Stephanie Dietz M.A. brachte bezüglich der einzelnen Firnisbestandteile aber keine weiterführenden Erkenntnisse. Hier besteht nach wie vor Klärungsbedarf bezüglich der Materialzusammensetzung.

Erhaltungszustand

Neben einer starken Oberflächenverschmutzung durch Ruß, Lampenöl und Kisse waren vereinzelte Abplatzungen und Lockerungen in den Inkarnaten die gravierendsten Schäden an den Gemälden (Abb. 44/45).



Abb. 41: Triptychon, linker Seitenflügel „Gottesmutter“: Oberflächenreinigung, Detail



Abb. 42: Untere Ikonostasenreihe: „Johannes der Täufer“: Lippenabdruck von verehrenden Küssen

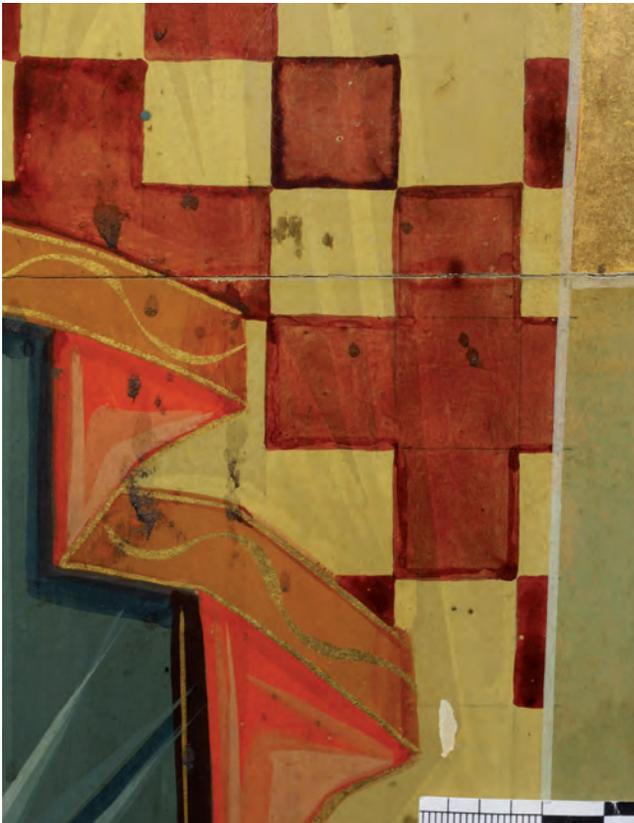


Abb. 43: Untere Ikonostasenreihe: „Hl. Nikolaus“: Wachs- und Ölflecken, Detail



Abb. 44: Obere Ikonostasenreihe, „Hl. Paulus“, aufstehende Malschicht, Streiflicht



Abb. 45: Obere Ikonostasenreihe, „Hl. Newskij“ Fehlstellen und aufstehende Malschicht, Streiflicht

Die Ursache hierfür ist in den relativ hohen Schichtdicken der spannungsreichen Eitempera zu suchen. Das Schadensbild trat aber lediglich an vier Ikonen in der oberen Ikonostasenreihe auf. Es ist deshalb davon auszugehen, dass vor allem klimatische Faktoren (warme, trockene Luft) für die Abplatzungen verantwortlich sind und weniger technologische.

Die aufgeklebten Pappen an den Ikonen der Ikonostase, welche als Grundierungersatz dienten, wiesen vereinzelt

Druckstellen und Kerben durch Bestoßungen auf, an der Ikone des „Erzengel Michael“ (linke Seitentür der Ikonostase) hatte sich die Fuge zwischen den beiden Pappen geöffnet (siehe Abb. 8).



Abb. 46-48: Mittlere Ikonostasenreihe, „Geburt Christi“: Oberflächenreinigung

Nach der Entfernung der dicken Rußschicht auf den Gemälden und der Restaurierung der angetroffenen Schäden kommt die hohe Qualität von Schelechows Ikonen erneut zur Geltung (Abb. 46–48). Natürlich stellen die Ikonen aus der russischen Nikolaukathedrale in Stuttgart nur einen sehr kleinen Teil in Schelechows Oeuvre dar, aber die hohe Qualität ihrer handwerklichen Ausführung zeigt die fast 40-jährige Erfahrung und Reife des Autodidakten Nikolai Schelechow.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Die durchgeführten Untersuchungen zur Maltechnik Schelechows in der russischen Nikolaukathedrale, Stuttgart haben viele Details seiner Arbeitsweise offenbart. Interessant war vor allem der Vergleich zwischen der maltechnischen Publikation des Ikonenschreibers von 1970 mit den angetroffenen Befunden am Triptychon von 1971 und an der Ikonostase von 1973/1974. Besonders hervorzuheben ist an der Ikonostase die Verwendung weißer Pappen statt der üblichen Leim-Kreide-Grundierung sowie der Firnis mit einem zeitgenössischen Fußbodenlack. Die Verwendung von Pappen statt Lewkas (Leim-Kreidegrund) ist ein einmaliger Befund und eine Technik, die Schelechow nicht weiterverfolgte.

Schelechows Offenheit für aktuelle Arbeitsmaterialien und seine pragmatisch-rationelle Arbeitsweise erscheinen vor dem Hintergrund der langen Tradition der Ikonenmalerei mitunter unorthodox. Ihm lag sehr daran, dass seine Gemälde möglichst lange von Veränderungen wie Ausbleichen

oder Vergilbung der Farben, Verwölbung der Bildträger o.ä. verschont blieben. Die Verwendung von Spanplatten, modernen, lichtechten Pigmenten und nicht gilbenden Überzügen entstammen diesem Wunsch und zeugen davon, dass der Ikonograph sich aktiv mit seinen verwendeten Materialien beschäftigte und sie gezielt einsetzte.

Der angetroffene gute Erhaltungszustand seiner Gemälde nach nunmehr 50 Jahren gibt ihm bis heute Recht.

Der Maler war sich zeitlebens der tiefen religiösen Bedeutung der Ikonen bewusst und schrieb sie mit großer Hingabe, Virtuosität und Genauigkeit. Seine Bilder spiegeln seine tief empfundene Religiosität wider und sind ein herausragendes Zeugnis für den orthodoxen Glauben im ausgehenden 20. Jahrhundert.

Eine Übersetzung und Publikation seiner handschriftlichen Aufzeichnungen wäre deshalb sehr wünschenswert und eine wichtige zeitgenössische Quelle zur Herstellung von Ikonen.

Abb. 49: Signatur wider Willen: Goldener Handabdruck Schelechows in der feuchten Farbe am rechten Bildrand der Mitteltafel aus dem Triptychon



Dank

Der vorliegende Artikel ist das Resultat eines regen und intensiven Austauschs mit meiner Restauratorenkollegin Maria Markovska M.A. über festgestellte technologische Befunde während der Restaurierungsarbeiten an den Ikonen aus der russisch-orthodoxen Nikolauskathedrale, Stuttgart von 2020–2022. Ich danke ihr von ganzen Herzen, dass sie mich und meine Praktikantin Rebekka Roth an diesem wunderschönen Auftrag beteiligt hat! Erzpriester Ilya Limberger von der orthodoxen Nikolauskathedrale Stuttgart danke ich ebenfalls für gute Kooperation und viele Erläuterungen rund um das Thema Ikonen. Ein besonderer Dank gilt Herrn Alexander Schelechow für die Beantwortung vieler Fragen zur Maltechnik seines Vaters und dafür, dass er mir das handschriftliche Skript Nikolai Schelechows zur Verfügung gestellt hat.

Bildnachweis

Die Abbildungen Nr. 1 und Nr. 25 sind der Zeitschrift „Maltechnik“ Nr. 3 von 1970 entnommen. Die Fotos Nr. 8, Nr. 28 sowie Nr. 46-48 wurden von Maria Markovska M.A. erstellt. Alle übrigen Bilder stammen von der Autorin.

Zusammenfassung

Die russisch-orthodoxe Nikolauskathedrale in Stuttgart beherbergt 60 Gemälde des Ikonenmalers / Ikonographen Nikolai Nikolajewitsch Schelechow (1912–1981), davon allein 44 in der Ikonostase. Hinzu kommen ein großformatiges Triptychon sowie mehrere Einzelikonen und zwei Vortragekreuze. Von 2020–2022 wurde das Gotteshaus im Innen- und Außenbereich umfassend saniert und restauriert. Eine so große Anzahl von Gemälden ein und desselben Künstlers bot die einmalige Gelegenheit, die Ikonostase, die Einzelikonen und das Triptychon von Nikolaj Schelechow während der Restaurierung auch maltechnisch genauer zu untersuchen.

Nikolai Nikolajewitsch Schelechow war ein international bekannter und geschätzter Ikonenmaler / Ikonograph in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er arbeitete sowohl für die orthodoxe Kirche als auch für Privatpersonen. Von 1967–1975 lebte er in Biberach an der Riß und hat so auch in Deutschland seine Spuren hinterlassen. Neben den Ikonen für die russische Nikolauskathedrale Stuttgart schuf er auch Ikonostasen für die russische Nikolauskirche in München und für St. Eugenia in Saarbrücken. 1970 stattete Kurt Wehlte dem renommierten Künstler einen Besuch ab und befragte ihn zu seinen Malmethoden und Rezepten. Das Ergebnis publizierte Wehlte noch im selben Jahr in der Zeitschrift Maltechnik.

Der Vergleich von Wehltes Bericht mit den Befunden an den Ikonen der Nikolauskathedrale in Stuttgart sowie ein begleitender Selbstversuch nach den Rezepten Schelechows brachten viele interessante Erkenntnisse über seine Arbeitsweise und die Materialien von Ikonen im 20. Jahrhundert.

Abstract

The Russian Orthodox Cathedral of St. Nicholas in Stuttgart houses 60 paintings by the icon painter / iconographer Nikolai Nikolayevich Shelekhov (1912-1981), 44 of which are in the iconostasis alone. In addition, there is a large-format triptych as well as several individual icons and two lecture crosses. From 2020-2022, the interior and exterior of the church were extensively renovated and restored. Such a large number of paintings by one and the same artist offered the unique opportunity to examine the iconostasis, the individual icons and the triptych by Nikolai Shelekhov more closely in terms of painting technique during the restoration.

Nikolai Nikolayevich Shelekhov was an internationally known and appreciated icon painter / iconographer in the second half of the 20th century. He worked both for the Orthodox Church and for private individuals. From 1967 to 1975 he lived in Biberach an der Riß and thus also left his mark in Germany. In addition to the icons for the Russian St. Nicholas Cathedral in Stuttgart, he also created iconostases for the Russian St. Nicholas Church in Munich and for St. Eugenia in Saarbrücken. In 1970 Kurt Wehlte visited the renowned artist and asked him about his painting methods and recipes. Wehlte published the results in the same year in the journal Maltechnik.

The comparison of Wehlte's report with the findings on the icons of St. Nicholas Cathedral in Stuttgart as well as an accompanying self-experiment according to Shelekhov's recipes brought many interesting insights into his working methods and the materials of icons in the 20th century.

Literaturverzeichnis

- Atanassov, Vladislav (2019) „Nikolai Shelekhov – Verfechter und Verbreiter der alten Ikonographischen Traditionen in Bulgarien, Deutschland und Amerika“ (PDF), [https://www.academia.edu/40448702/Николай_Шелехов_-_ЗАСТЪПНИК_И_РАЗПРОСТРАНИТЕЛ_НА_СТАРИННИТЕ_ИКОНОГРАФСКИ_ТРАДИЦИИ_В_БЪЛГАРИЯ,_ГЕРМАНИЯ_И_АМЕРИКА_\(13.10.2023\)_](https://www.academia.edu/40448702/Николай_Шелехов_-_ЗАСТЪПНИК_И_РАЗПРОСТРАНИТЕЛ_НА_СТАРИННИТЕ_ИКОНОГРАФСКИ_ТРАДИЦИИ_В_БЪЛГАРИЯ,_ГЕРМАНИЯ_И_АМЕРИКА_(13.10.2023)_), Übersetzung: DeepL
- Schelechow, Alexander, 2021, Fragen zur Verwendung von Pappen u.a. [Telefongespräch] (persönliche Kommunikation, 1. März 2021).
- Schelechow, Alexander, 2023, Fragen zur Verwendung von Pausvorlagen, Skript u.a. [eMail] (persönliche Kommunikation, 15. Juli

2023).

Schelechow, Nikolai, Technik der Ikonenmalerei, Maltechnik Nr. 3, 1970, S. 74–84,

Schelechow, Nikolai, handschriftliches Manuskript in russischer Sprache, Archiv Alexander Schelechow, Übersetzung: Deepl

Wehlte, Kurt (1970), Ikonenmalerei in Deutschland, Maltechnik Nr. 3, 1970, S. 70–74

Anmerkungen

- 1 Vladislav Atanassov, Fachartikel in bulgarischer Sprache, 2019, Übersetzung: Deepl
- 2 Atanassov, 2019
- 3 Handschriftliches Skript Schelechow, Archiv Alexander Schelechow
- 4 Nach orthodoxem Verständnis sind Ikonen eine verbildlichte Predigt. Entsprechend werden die Bilder geschrieben und nicht gemalt, bzw. gelesen und nicht betrachtet. Die Künstler bezeichnet man als Ikonenschreiber:innen oder Ikonograph:innen. Sie signieren ihre Werke nie. Ikonenschreiber:in wird man durch Berufung.
- 5 Christliche Gruppen, die Reformen der russisch-orthodoxen Kirche ablehnten und seit 1667 nicht mehr zu dieser gehören.
- 6 Figuren und Darstellungen einer Ikone sind immer gleich. Sie werden seit Jahrhunderten immer wieder von den ältesten bekannten Darstellungen kopiert / abgeschrieben. Durch die symbolische Bedeutung vieler Bildelemente (Farben, Gesten, Umgebung), die nicht verändert werden dürfen, haben die Künstler wenig Spielraum zur Eigeninterpretation.
- 7 Handschriftliches Skript Schelechow, Archiv Alexander Schelechow.
- 8 Atanassov, S. 59
- 9 Handschriftliches Skript Schelechow, Archiv Alexander Schelechow
- 10 Atanassov, S. 63 und dazugehörige Fußnote
- 11 Atanassov, S. 68 und dazugehörige Fußnote
- 12 Wehlte 1970, S. 70-74, Schelechow, 1970, S. 74 - 84
- 13 In Deutschland hatte Schelechow den Status eines Flüchtlings
- 14 Auskunft Alexander Schelechow, Mail vom 15.7.23
- 15 www.schelechowicons.com
- 16 Die Laufrichtung des Furniers variiert.
- 17 Schelechow, 1970, S. 76
- 18 Telefonat mit Alexander Schelechow am 1.3.2021
- 19 Hierbei handelt es sich um Weißleim, Auskunft Alexander Schelechow vom 15.7.2023
- 20 Schelechow, 1970, S. 76
- 21 Schelechow, 1970, S. 76
- 22 Telefonische Auskunft Alexander Schelechows am 1.3.2021
- 23 Auskunft Alexander Schelechow am 15.7.2023 per Mail
- 24 Auskunft Alexander Schelechow 15.7.2023 per Mail
- 25 Auskunft Alexander Schelechow 15.7.2023 per Mail, Maltechnik Nr.3, 1970, S.76
- 26 Laut seinem Sohn Alexander Schelechow verwendete er Anlegemilch, eine Acrylemulsion.
Auch dieses wässrige Anlegemittel wird in Abgrenzung zur Polimentvergoldung unter den Oberbegriff der Ölvergoldung gezählt.
- 27 Es handelt sich wohl ebenfalls um ein acrylhaltiges Anlegemittel

(Anlegemilch).

- 28 Dies bestätigte auch eine Materialanalyse durch Frau Dipl.-Rest. Julia Schultz am Institut für Technologie der Malerei, Stuttgart im August 2019.
- 29 Die Menge des Essigs soll nach Schelechows Schilderungen der Menge des Eiweißes entsprechen Wehlte merkt an dieser Stelle im Artikel an, dass Doerner die Essigzugabe strikt abgelehnt hat.
- 30 Schelechow, 1970, S. 80
- 31 Schelechow, 1970, S. 80
- 32 Im Selbstversuch wurde klar, dass das nachträgliche Korrigieren verwackelter Striche kaum möglich ist.
- 33 Schelechow, 1970, S. 80
- 34 Schelechow, 1970, S. 77
- 35 Schelechow, 1970, S. 80
- 36 Schelechow, 1970, S. 81
- 37 Ebd.
- 38 In seinem handschriftlichen Skript nennt Schelechow Bernstein und Kolophonium
- 39 Schelechow, 1970, S. 82-83. Bei dem Selbstversuch führte das Verteilen des Olifa mit dem Handballen auf der frisch geschriebenen Ikone zu einem leichten Verwischen der Farbe. Auch trocknete der Ölüberzug mehrere Tage lang nicht.
- 40 Handschriftliches Skript Schelechow, Archiv Alexander Schelechow, Übersetzung: Deepl
- 41 Handschriftliches Skript Schelechow, Archiv Alexander Schelechow, Übersetzung: Deepl
- 42 Telefonat vom 1.3.2021
- 43 Handschriftliches Skript Schelechow, Archiv Alexander Schelechow, Übersetzung: Deepl