

Volker Küster (Ed.)

Theologie und Kunst unterrichten



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
Leipzig

Inhalt

Einführung <i>Volker Küster</i>	7
I. Perspektiven	
Warum Kunst? 100 Jahre theologische Diskussion und keine Antwort <i>Andreas Mertin</i>	13
Auf den Spuren der Transzendenz. Religionskulturhermeneutische Überlegungen zum theologischen Anregungspotential der Kunst <i>Wilhelm Gräb</i>	25
Über Bildlichkeit. Zur Sinnlichkeit in Kunst und Sprache <i>Leonie Licht</i>	43
Bilder unterrichten in einer Textwissenschaft. Ikonographie im Kontext der Biblischen Literatur <i>Dorothea Erbele-Küster</i>	63
Kontextualisierung durch Kunst <i>Volker Küster</i>	79
II. Positionen	
Der reformierte Blick auf die Bilder <i>Andreas Mertin</i>	97
Kunst und ästhetische Frömmigkeit. Eine lutherische Position <i>Michael Roth und Ulrike Peisker</i>	127

Kunst und Theologie. Katholische Positionen <i>Claudia Gärtner</i>	141
Zwischen Ikone und Ikonoklasmus. Kunst und Kirche in Russland <i>Ina Schaede</i>	161
Zur Repräsentation von Religion in globaler Gegenwartskunst. Interreligiöse Positionen <i>Volker Küster</i>	179
III. Praktiken	
Zwischen Ikonographie und Autonomie. Die Evangelischen Aktivitäten zur documenta 7–14 (1982–2017) <i>Andreas Mertin</i>	199
Was hat das hier zu suchen? Kunst im Kirchenraum als Auffindungsort praktisch-theologischer Handlungsformen <i>Rita Burrichter</i>	209
Der Hospitalhof Stuttgart. Bildungseinrichtung zwischen Kunst, Wissenschaft und Religion <i>Helmut A. Müller</i>	223
Film und Theologie treiben im Heute. Loan und Ruth, <i>stories</i> zweier Heiratsmigrantinnen <i>Joo Mee Hur</i>	235
Was bringt die Auseinandersetzung mit Kunst im Theologiestudium? Studentische Intervention <i>Christine Pacholak</i>	253
Künstlerische Methoden im Religionsunterricht und Theologisieren mit Kunst <i>Britta Konz</i>	259
Autor:innenverzeichnis	275

Zwischen Ikone und Ikonoklasmus. Kunst und Kirche in Russland

Ina Schaede

1. Iwan-Reiterstandbilder und Putin-Ikonen – identitätsstiftend-religiöse Narrationen

Oben ohne auf einem Pferd reitend, beim Angeln eines Hechts oder beim Eintauchen ins Eiswasser vor dem Hintergrund Ikonen tragender Vertreter der Russisch-Orthodoxen Kirche – diese Bilder von Wladimir Putin gingen um die Welt und sind – ungeachtet aller Proteste – selbst zu Ikonen des „Systems Putin“ geworden. Doch nicht nur zeitgenössische Herrscherbilder, sondern auch Reiterstandbilder und Denkmäler historischer Personen wie Iwan IV, bestimmen im heutigen Russland zunehmend den öffentlichen Raum. Was hat diese Flut religiös konnotierter Herrscherbilder zu bedeuten? Mit Hilfe der Politischen Ikonographie soll dieses Phänomen an zwei Fallbeispielen näher beschrieben werden (siehe 2.). Zuvor ist es jedoch wichtig zu verstehen, was es mit der neuen identitätsstiftend-religiösen Narration auf sich hat, die nach dem Zusammenbruch des Sowjetkommunismus aufkam und sich gegen die Russland-Narrationen der „westlichen Welt“ sperrt.

Das westliche Narrativ zur Darstellung Russlands in der Öffentlichkeit beinhaltet besonders drei Elemente: Zu „Größenwahn“ und „Minderwertigkeitsgefühl“ gesellt sich häufig die Bezeichnung Putins als „Autokrat“. Eine statistische Auswertung der häufigsten Wörter in der Darstellung Russlands – zunächst unabhängig ihrer Semantik und der Phänomenologie – würde an dieser Stelle die Existenz dieses Narrativs vermutlich bestätigen.¹

¹ Empirisches Material liegt dazu bisher nicht vor.

Dieses aus den genannten Elementen bestehende Narrativ zeugt nicht etwa von fehlender journalistischer Recherchearbeit. Vielmehr ist es aus einer „westlichen“ Gemeinschaft erwachsen, die den Zerfall der Sowjetunion und die postsowjetische Zeit nach 1989 versuchte, im eigenen Interesse zur Sprache zu bringen – ohne sich darüber im Klaren zu sein, dass die russische Perspektive in dieses Narrativ kaum integriert ist. Spätestens rund um die Annexion der Krim im Jahr 2014 fiel auf, dass grundlegende Expertise fehlte. Wie konnte beispielsweise aus Gorbatschows Öffnungspolitik die heutige Interpretation vom Ende der Sowjetunion als „größte geopolitische Katastrophe des 20. Jahrhunderts“ werden? Welche Rolle spielen dabei historische Narrative und (politisch motivierte) Strategien ihrer Authentifizierung?²

Zu der fehlenden Integration der russischen Narrative bzw. des russischen Selbstverständnisses³ kam eine Gegenüberstellung mit europäischen und amerikanischen Narrativen: Etwa das „Nie wieder Krieg“ als Gründungsnarrativ der Europäischen Union oder „Vom Tellerwäscher zum Millionär“ des sprichwörtlichen *American Dream*. Die Gegenüberstellung zielte insbesondere auf die politische Ordnung: Während ein „starker Mann“ wie Putin sein Land unangefochten autokratisch regiere, seien die Narrative demokratischer Systeme viel verwundbarer.⁴ Das Wort „verwundbar“ in der Gegenüberstellung zur Bezeichnung Putins als „starkem Mann“ ist nur ein kleiner Ausschnitt aus einer Gemengelage. Er macht deutlich, dass die Darstellung Russlands sowie des Verhältnisses zwischen Russland und dem „Westen“ überwiegend von Konfliktnarrativen bestimmt ist.

Eine Spurensuche nach kulturell-religiösen Austauschprozessen im Kontext Interkultureller Theologie stößt deshalb auf ein Vakuum. Die Erforschung dieser Prozesse in ihren sozio-ökonomischen und politischen Verstrickungen ist dringend auf interdisziplinäre Expertise insbesondere im Blick auf empirisches Material angewiesen. Dieses ist jedoch besonders rar und entspricht nicht immer wissenschaftlichen Qualitätskriterien. Das Verhältnis zwischen Russland und der westlichen Welt braucht neue Erzählungen.

² Cf. Felix Riefer, Die Erzählung vom Ende der Sowjetunion als aussenpolitischer Referenzpunkt, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 21–22/2017, 22–26.

³ Manfred Sapper, Mehr Expertise wagen. Russland- und Osteuropakompetenz in Deutschland, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 21–22/2017, 33–38.

⁴ Dazu etwa Alexander Görlach, Eine neue Botschaft muss her vom 30.09.2016, in: <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2016-09/narrative-europäische-union-usa-parteien/komplett> Ansicht vom 06.08.2018.

Die *Politische Ikonographie* bietet einen hermeneutischen Zugang auf der Spurensuche nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Kirche in Russland. Mit ihrer Hilfe lassen sich zeitgenössische Ikonen einer „russländischen Nation“ im Kontext des Politischen eruieren, die religiös aufgeladen sind (z.B. Herrscherbilder).⁵ „Ikone“ ist dabei nicht nur von ihrer „klassischen“, liturgisch-theologischen Bedeutung in der Russisch-Orthodoxen Kirche her zu verstehen. Vielmehr geht es um einen Balanceakt im Blick auf religiös konnotierte Bilder (Denkmäler, Bauten etc.) im Kontext des Politischen, der immer weniger gelingt. Iwan- oder Putin-Ikonen sind nicht mehr nur in Souvenirläden zu finden, sondern bestimmen zunehmend den öffentlichen Raum. Es muss dahin gestellt bleiben, inwiefern die so skizzierte *Transformation* – also die offensichtliche religiöse Konnotation männlicher Herrscherbilder im öffentlichen Raum – von der russischen Bevölkerung als Sinn stiftend erfahren wird. Religion im Kontext des Politischen oder vielmehr die Inszenierung bestimmter Objekte mit Hilfe religiöser Zeichen im öffentlichen Raum geht nicht notwendig mit einer Erfahrung von (Lebens-) Sinn einher.⁶

Ein Transformationsprozess ist zunächst nur auf der Ebene der medialen Inszenierung im Kontext des Politischen zu beobachten. Ihre Rezeption und die Frage ihrer Wahrnehmung liegt im Dunkeln. Empirisches Material fehlt. Die mediale Inszenierung mit religiöser Konnotation scheint aber ihre Wirkung nicht zu verfehlen. Die Kirchenleitung der Russisch-Orthodoxen Kirche und das Moskauer Patriarchat lassen sich oft zusammen mit der politischen Elite ablichten. Kritische kirchliche Stimmen sind kaum zu vernehmen. Mit Transformation wird hier eine mediale Inszenierung beschrieben, die sich zwischen einer zeichenhaften religiösen Aura und politischer Motivation, zwischen Politik und Kirche abspielt und beide Seiten prägt. Dadurch verändert sich nicht nur der Öffentliche Raum sondern auch Kirche und ihre öffentliche Wahrnehmung, theologisch, liturgisch und sozial.

⁵ Cf. dazu die Forschungsstelle Politische Ikonographie am Aby-Warburg-Haus in Hamburg. Grundlegend: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Henrik Ziegler (Eds.), *Handbuch der politischen Ikonographie in 2 Bänden*. Bd.1: Abdankung bis Huldigung. Bd. 2: Imperator bis Zwerg 2., durchgesehene Auflage, München 2011. Kunstwerke und Werbebotschaften, Presse-, Film- und Fernsehbilder, triviale Bilderzeugnisse und die Bildarchive des World Wide Web: Eine große Zahl visueller Informationen vermittelt und prägt die heutige Lebenswelt. Die Politische Ikonographie bietet als interdisziplinäres, methodisches Rüstzeug einen Zugang, um sich dieser Bilderfülle aus Medien, Kunst und Alltag systematisch zu nähern und öffentliche Bilder zu beschreiben.

⁶ Wilhelm Gräb, Sinnsuche. Transformationen des Religiösen in der modernen Kultur, in: Dorothee Böhm et al. (Eds.), *Erscheinungen des Sakralen*, Bonn 2011, 9-22, 10.

„Störende“ Elemente aus zeitgenössischer Kunst, Pop-Kultur, Performance oder Happenings („Pussy Riot“) fallen dabei aus der Rolle und werden teilweise strafrechtlich geahndet. Kunstschaffende hingegen werden gefördert, wenn sie im Rahmen der identitätsstiftend-religiösen Narration einer „rusländischen Nation“ agieren, die von Politik und Kirche dominiert wird, diesen Strategien werde ich mich im abschließenden dritten Teil zuwenden.

2. Kirche und Kunst zwischen Ikone und Ikonoklasmus: politisch-ikonographische Beobachtungen an zwei Fallbeispielen

Ikone in der „rusländischen Nation“:

Das Denkmal für den Zaren „Iwan-der-Schreckliche“

Im Jahr 2016 wurde in Russland in der Stadt Orjol das erste Denkmal für Iwan IV enthüllt. Ein weiteres Denkmal für diesen Iwan den „Schrecklichen“⁷ erschien ein Jahr später an der Seite der Büste Stalins in einer „Allee der Herrscher“ in Moskau. Zu sehen ist Iwan IV in Bronze, zu Pferd, mit einem Kreuz in der rechten und einem Schwert in der linken Hand. Ebenfalls im Jahr 2016 wurde das gigantische Denkmal für den Hl. Wladimir in der Nähe des Roten Platzes in Moskau eingeweiht. Wie Iwan IV ist auch Wladimir nicht zufällig mit einem Kreuz in der rechten und einem Schwert in der linken Hand dargestellt.

Ein holzschnittartiger Vergleich der Berichterstattung über dieses Ereignis in den russischen und deutschen Printmedien, führt zu dem kaum überraschenden *ersten* Ergebnis, dass führende russische Zeitungen überwiegend positive Aspekte hervorheben, während die deutsche Berichterstattung äußerst negativ ausfällt. Ein *zweites* Ergebnis des Vergleichs ist, dass sich weder die russische Seite für Stimmen aus dem Ausland zu diesem Ereignis interessiert, noch die deutsche Seite bemüht ist, sich auf die russische Perspektive einzulassen. Beide Seiten stehen völlig unverbunden nebeneinander. Dies hängt mit den Konflikt-narrativen zusammen, die eingangs skizziert wurden. Es ist anzunehmen, dass eine zeitgenössische Hermeneutik der deutsch-russischen Narration, die über ein rein sprach- und literaturwissenschaftliches Interesse hinaus geht, noch weitgehend aussteht. Ein *drittes* Ergebnis ist, dass weder die russische noch die deutsche Berichterstattung auf das

⁷ Iwan IV hat den Beinamen „Grozny“, der so viel wie der „Furchtgebietende“ bedeutet und ins Deutsche in der Übersetzung der „Schreckliche“ eingegangen ist. Aufgrund seiner Grausamkeit ist dieser Zar bis heute nicht nur in der russischen Gesellschaft umstritten.

Denkmal als Kunstwerk näher eingehen. So ist kaum zu erfahren, welche Motive den Künstler bei der Gestaltung leiteten oder welche Stilmotive er etwa einfließen ließ. Ein *viertes* Ergebnis schließlich ist, dass in den russischen Printmedien die Kirche als wichtiger Akteur und Meinungsträger hervorgehoben wird, während sie auf deutscher Seite bis auf eine Ausnahme (FAZ) nicht erwähnt wird.

Für die russische Perspektive wurden die landesweit führenden Printmedien *Izwestija* und *Rossijskaja Gazeta* ausgesucht, sowie die populäre Zeitung *Argumenty i Fakty*. Für die deutsche Berichterstattung wurden die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und die *Süddeutsche Zeitung*, sowie das Wochenblatt *Die Zeit* ausgewählt.

Die landesweit erscheinende und der Regierung nahestehende Zeitung *Izwestija* etwa zitiert ausdrücklich den Kulturminister Wladimir Medinskij, der bei der feierlichen Eröffnung des Denkmals von Zar Iwan IV als einer widersprüchlichen „Figur“ spricht.⁸ Trotz dieser Widersprüche hätte der Zar eine Reihe entschiedener Schritte unternommen, um für die Einheit des russischen Reiches zu sorgen. Darüber hinaus ist zu lesen, dass die geplante Denkmalaufstellung auf den Protest der Bürger:innen stieß. Eine Umfrage, die von Seiten der Kommune durchgeführt worden sei, hätte ergeben, dass die Mehrheit der Bürger für die Aufstellung des umstrittenen Denkmals gestimmt hätte. Der Patriarch Kyrill I begrüßte laut *Izwestija* ausdrücklich die Denkmalidee. Die feierliche Eröffnung des Denkmals fand nicht zufällig am gleichen Tag statt, an dem auch ein wichtiger Feiertag (*pokrov*: „Schutz der Gottesmutter“) im russisch-orthodoxen Kirchenjahr begangen wird.

Aus *Rossijskaja Gazeta* erfährt man darüber hinaus, dass das Denkmal unmittelbar an der Epiphaniaskathedrale aufgestellt wurde.⁹ Der Künstler wird namentlich genannt: Oleg Molchanov – ein wie sich bei weiteren Internetrecherchen herausstellt, (in wörtlicher Übersetzung) „verdienter“ Künstler der Russischen Föderation und Mitglied der Akademie der Künste. Mit Bart und längerem Haupthaar präsentiert sich Molchanov gerne vor dem Hintergrund von Kirchengebäuden, traditionellen russischen Holzhäusern oder Birkenstämmen. Die genannten Elemente Bart, Kirche, Holzhäuser und Birken spielen unmissverständlich an Motive eines Russlandbildes aus dem ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert an, wie es der westlichen Welt etwa von den Bildnissen des Schriftstellers Leo Tolstoj vertraut ist.

⁸ *Izwestija*, in: <https://iz.ru/news/638419> (14.10.2016).

⁹ *Rossijskaja Gazeta*, in: <https://rg.ru/2016/10/14/reg-cfo/pervyj-v-rf-pamiatnik-ivanu-grozno-mu-otkryli-v-orle.html> (06.08. 2018).

Die Zeitung *Argumenty i Fakty* stellt in ihrem kurzen Bericht zunächst fest, dass Iwan IV im Jahr 1566 einen Schutzwall an der Südgrenze des damaligen Reiches erbauen ließ, um die Raubzüge nomadischer Tatarenstämme zu unterbinden.¹⁰ Sodann wird berichtet, dass das Denkmal für heftige Kontroversen bei der Bevölkerung sorgte. Zwei Expertenmeinungen von Historikern werden einander gegenübergestellt. Die eine Seite argumentiert, dass Iwan IV das russische Reich gegen Nomadenstämme stabilisiert hätte. Durch kriegerische Auseinandersetzungen hätte er auch den „Deutschen“ die Lust genommen, in „unser“ Territorium einzudringen – in diesem Satz wird ein „klassisches“ Konfliktnarrativ aufgerufen, das klar an den Zweiten Weltkrieg erinnern soll. Auch wäre Iwan IV der erste Zar des Reiches gewesen. Dies hätte die „Autorität Moskaus“ auf internationaler Ebene verstärkt.

Die andere Seite argumentiert, dass die Aufstellung des Denkmals gegenüber einem Kindertheater abwegig sei. Denn Iwan IV hätte nachweislich eine große Anzahl seiner Untertanen ermorden lassen, ganze Städte vernichtet und nach seinem Ableben eine Zeit der Wirren (*smuta*) hinterlassen.

Kerstin Holm spricht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von einer Rehabilitierung Iwans des „Schrecklichen“ und behauptet, Putin sei an der historischen Wahrheit nicht gelegen.¹¹ Das historische Gedächtnis und die kulturelle Identität seien zur Frage der Macht geworden. Das Kultusministerium und die orthodoxe Kirche lehrten (in multimedialen History-Parks „Meine Geschichte“), dass Iwan IV im internationalen Vergleich nicht übermäßig grausam gewesen sei. Die Überlieferung, wonach er seinen Sohn umgebracht habe, sei eine Geschichtsfälschung. Die Aufstellung der Reiterstatue dieses „grimmi-gen“ Herrschers in Orjol wird in der FAZ nur im Nebensatz erwähnt, um sogleich eine Aussage Putins zu diesem Anlass aufzugreifen: die Geschichte vom Sohnetotschlag, so Putin laut FAZ, habe der päpstliche Gesandte am Zarenhof in die Welt gesetzt. Es seien böswillige Verleumdungen über Russland.

Die *Süddeutsche Zeitung* titelt, Russland würde seine „Gewaltherrscher“ wieder entdecken.¹² Der russische Kulturminister sehe kein Problem bei einer Statue für Iwan den „Schrecklichen“, der seinen

¹⁰ Argumenty i fakty, in: http://www.aif.ru/dontknows/actual/pamyatnik_ivanu_gronomu_zhazha_protiv (06.08.2018).

¹¹ FAZ, in: www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/iwan-der-schreckliche-alexander-ii-putin-umgang-mit-geschichte-15308509.html#void (06.08.18).

¹² Süddeutsche Zeitung, in: www.sueddeutsche.de/politik/russland-russland-entdeckt-seine-gewaltherrscher-wieder-1.3780288 (06.08.18).

Gegnern das Herz herausschneiden ließ. Der Zar hätte mit „sadistischem Genuss“ zugesehen, wie sie „bei lebendigem Leib gehäutet, gepfählt oder am Spieß gebraten“ wurden. Die Enthüllung des Denkmals für Iwan IV in Orjol wird in einem kurzen Satz erwähnt. Die Petitionen und Klagen gegen die Statue werden ebenfalls genannt. Es wird auch berichtet, dass zur Einweihung des Denkmals der „Stalin-Verehrer“ Alexander Saldostanow und der „Neurussland-Ideologe“ Alexander Prochanow zugegen gewesen seien. Der Artikel wird durch einen Verweis auf einen weiteren Artikel in der *Süddeutschen* unterbrochen, der von Raketen in Kaliningrad handelt und behauptet, dass Moskaus Tonlage für viele *wieder* (Hervorhebung I. S.) nach Kaltem Krieg klingen würde und dieses Vorgehen Russlands „Methode“ hätte.¹³ Unmissverständlich werden hier Konfliktnarrative aufgerufen. Weiterhin wird der russische Kulturminister Wladimir Medinskij erwähnt, der es „als seine Mission“ betrachten würde, „das Land gegen feindliche Geschichtsfälschung zu verteidigen“. Iwan der „Schreckliche“ müsste, so Medinskij laut der *Süddeutschen Zeitung*, im Kontext seiner Zeit gesehen werden. Bei der Pariser Bluthochzeit seien auch Tausende Hugenotten hingemetzelt worden. Schwer vorstellbar, so Julian Hans weiter in der *Süddeutschen*, dass es heute in Frankreich ein Denkmal für Karl IX gebe. Historische Fakten müssten nach Hans in Russland derzeit hinter dem Patriotismus zurückstehen.

In der *Zeit* wird der Gouverneur der Region Orjol, Wadim Potomski, zitiert. Potomski zufolge sei Iwan IV ein „Verteidiger unseres Landes“ gewesen, der „die Grenzen erweitert“ hätte.¹⁴ Die Zuschauer hätten bei der Einweihung laut *Zeit* schwarz-gelbe Fahnen geschwenkt, die sich als Symbol des Zarenreichs bei Nationalisten großer Beliebtheit erfreuten.

Konsequenzen

Sowohl die russischen als auch die deutschen Printmedien versuchen ein Phänomen der Gegenwart in Russland zur Sprache zu bringen: das Reiterstandbild einer historischen Persönlichkeit wie des umstrittenen Zaren Iwan IV dient aktuell als Kultbild bzw. Ikone einer „russländi-

¹³ Hans, Julian, „Was Putin antreibt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, in: www.sueddeutsche.de/politik/2.220/russland-was-putin-antreibt-1.3194995 (24.08.18).

¹⁴ Die *Zeit*, in: www.zeit.de/news/2016-10/14/russland-erstes-denkmal-fuer-iwan-den-schrecklichen-in-russland-enthuehlt-142 20003 (06.08.2018). Anm. (I. S.): Ein ausführlicher Artikel in der Printausgabe lag zum gegebenen Zeitpunkt nicht vor. Es handelt sich bei der Literaturangabe um eine Kurzmeldung der „Zeit Online“, die Teil des automatisierten Nachrichten-Feeds der Agence France-Presse (AFP) ist.

schen (auf den russischen Staat bezogenen) Nation“ im Kontext des Politischen. Diese wertkonservative „russländische Nation“ muss unter Berücksichtigung der Konfliktnarrative noch näher beschrieben werden.¹⁵

Die (Gedenk-) Politik der „russländischen Nation“ in engem Bezug zur Russisch-Orthodoxen Kirche bildet dabei eine neue identitätsstiftende Narration nach dem Zusammenbruch des Sowjetkommunismus. Das zeigt sich in der besonderen Beziehung zwischen Staat und Kirche. Die Kirche beansprucht, vom Staat geschützt zu werden. So verabschiedete die Duma im Jahr 2012 (als Reaktion auf die Aktion der Punk-Gruppe „Pussy Riot“) eine von Vertretern der Kirche geforderte Verschärfung des *Gesetzes gegen Blasphemie*. Diese enge Verbindung zwischen Staat und Kirche wird in der Bevölkerung jedoch zunehmend in Frage gestellt. Dies lässt sich am Beispiel des politischen Streits um die Isaaks-Kathedrale im Jahr 2017 kurz skizzieren.

Die Isaaks-Kathedrale in St. Petersburg ist ein nationales Denkmal, das zum Gedenken an den Sieg über Napoleon errichtet wurde. Die geplante Rückgabe der als staatliches Museum dienenden Sankt Petersburger Isaaks-Kathedrale an die russisch-orthodoxe Kirche stieß auf heftigen Widerstand. Bei Demonstrationen waren Spruchbänder wie „Russland ist ein laizistischer Staat“ und „Patriarchat – Hände weg von St. Isaak!“ zu lesen. Die Demonstrationen und Internet-Petitionen wurden von Prominenten aus der St. Petersburger Kulturszene wie dem Regisseur Alexander Sokurov unterstützt. Sergej Schnurow, Frontmann der Kultband „Leningrad“ veröffentlichte auf seinem Instagram-Account ein sarkastisches Gedicht, das den Wiederaufstieg des „heiligen Russland“ kritisiert. Selbst aus dem kremlnahen Establishment gab es Widerspruch. Der prominenteste kam vom Direktor der Staatlichen Eremitage Michail Petrowskij. Er rief den Patriarchen der russisch-orthodoxen Kirche Kirill Ende Januar öffentlich dazu auf, den Antrag auf die Rückgabe der Kathedrale zurückzuziehen, um die „Spaltung der Gesellschaft“ zu beenden.¹⁶

Der Neue Historismus gehört unzweifelhaft zur aktuellen „Beglaubigungsstrategie“ der „russländischen Nation“. Dazu zählen auch Konfliktnarrative. Die Reiterstatue von Iwan IV ist ein zeitgenössisches

¹⁵ Von Nationalisten etwa wird der Ausdruck „das Russische Orthodoxe Zarenreich“ verwendet, in: Friedrich Schmidt, Kampf den Beleidigern patriotischer Gefühle, in: *FAZ* vom 28.05.2018, 11. Zum Begriff der „russländischen Nation“: Ulrich Schmid, Die russische Kulturpolitik im Dienst der Schließung der Gesellschaft, in: *Russland-Analysen* Nr. 342 vom 20.10.2017, 2–4.

¹⁶ Jens Siegert, Isaaks-Kathedrale, in: *Russland-Analysen* Nr. 331 vom 03.03.2017, 25–27.

Kultbild in Russland, das den Status einer Instanz des kollektiven Gedächtnisses erhalten hatte. Es ist zum Kultbild bzw. zu einer zeitgenössischen Ikone geworden, weil eine Erinnerungsgemeinschaft ihm das Prädikat „wahr“ oder „echt“ verliehen hatte und es das Kriterium der Authentizität erfüllt. Dieses Kultbild ist zu einer Instanz der Authentisierung geworden. Die Aura des Authentischen¹⁷ verleiht diesem Kultbild religiöse Züge. Umgekehrt findet im zeitgenössischen Kultbild mit dieser Aura eine Transformation des Religiösen¹⁸ im Kontext des Politischen statt, die sich zunächst auf medialer Ebene beschreiben lässt. Vereinfacht lässt sich sagen, dass die profanen Bildinhalte und ihre religiös-auratische Inszenierung im Kontext des Politischen der Tradition der Herrscher- und Heiligenikonographie entsprechen, die oft mit der Darstellung religiöser Zeichen einher geht.

Analysiert man beispielsweise die zeitgenössische Darstellung des Reiterstandbilds von Iwan IV, so liegt bei dieser Inszenierung im politischen Raum kaum Zweifel über die Absicht dieser ikonographischen Darstellung vor: bei der Anordnung der inhaltlich zentralen Elemente wie Kreuz und Schwert und bei der Gestaltung der Figur der Herrscherperson treten – teilweise unabhängig vom Standort – Konstanten auf. Es liegt demnach ein bestimmter Typus vor, der im Sinne der *politischen Ikonographie* – über die Inszenierung der Ikone hinaus – (wie in diesem Beitrag) interpretiert werden muss.

Um nur eines der vielen Beispiele für die Darstellung eines Reiterstandbildes in der Tradition der antiken Herrscherikonographie vor Augen zu führen: Ein Reiterstandbild (nach 166 n. Chr. entstanden) zeigt den Kaiser Marc Aurel auf einem Pferd sitzend, was ihn im Vergleich zum Typus der stehenden Gestalt zweimal erhöht: durch den Sockel und das Pferd, das zugleich Symbol des ritterlichen Standes ist. Die majestätische Wirkung des Reiterstandbildes wurde durch die vergoldete Bronze verstärkt. Die Statue verdeutlicht, dass der göttliche Anspruch kaiserlicher Macht manifester Bestandteil der politischen Systems im römischen Kaiserreich wurde.¹⁹ Die Darstellung der Herrscherperson wird mit der Inszenierung religiöser Zeichen in die Nähe der Heiligenverehrung gerückt.

¹⁷ Martin Sabrow und Achim Saupe, Einleitung, in: dies. (Eds.), *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, 8.

¹⁸ Wilhelm Gräßl, *Sinnfragen: Transformationen des Religiösen in der modernen Kultur*, Gütersloh 2006.

¹⁹ Alexandra Dolezych, Herrscherbilder, in: <https://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/bilder-in-geschichte-und-politik/73218/herrscherbilder> (08.11.2020).

Bei dem Reiterstandbild von Iwan IV symbolisiert das in die Höhe gereckte Kreuz die Nähe zu Gott. Damit wird nicht nur der Anspruch politischer Macht göttlich legitimiert und etwa historisch begründet. Indem dieses Reiterstandbild im zeitgenössischen öffentlichen Raum auf Anlass eines zeitgenössischen Souveräns installiert und inszeniert wird, ändern sich dramatisch die Vorzeichen: Die Darstellung von Iwan IV zielt im Sinne einer authentisierten (Gedenk-) Politik auf die Verehrung dieser Herrscherperson mit deren Nachahmung (*imitatio*) Christi. Iwan IV wird als ein Souverän inszeniert, der nicht nur in der Vergangenheit für Recht und Ordnung sorgte, sondern bis in die Gegenwart hinein als Verfechter des rechten (russisch-orthodoxen) Glaubens hineinwirkt. Auch über den Tod hinaus, hat Iwan IV laut Bildinhalt die Macht, den an ihn glaubenden Zeitgenossen zu helfen und sie durch die Wirrnisse der Zeit auf dem „richtigen Weg“ zu geleiten. Genau diese Funktion hatten und haben Ikonen in der Tradition der russischen Orthodoxie.

Die Darstellung von Iwan IV entspricht der Heiligenikonographie. Dabei wurden (neben Dingen und Orten) Personen verehrt, die etwa als Märtyrer in der Nachahmung Christi lebten und – neben Gottes- oder Christusdarstellungen – als Abbilder auf Ikonen festgehalten wurden.

Eine mutwillige Zerstörung des zeitgenössischen Reiterstandbilds von Iwan IV würde demnach einem ikonoklastischen Akt gleichkommen: obwohl das Standbild keinen künstlerischen oder historischen Wert hat, würde der Vorgang von Seiten des Staates und der Kirche als blasphemischer Akt beurteilt werden, bei dem religiöse Gefühle verletzt worden wären. Mit großer Wahrscheinlichkeit würde solch ein ikonoklastischer Akt ähnliche Reaktionen hervorrufen, wie die Aktion der Punk-Gruppe „Pussy Riot“, auf die noch einzugehen ist.

Die *Ikonographie des russischen Heiligen* nahm mit den Bildern der „heiligen“ Fürsten Boris und Gleb ihren Anfang.²⁰ Im 11. Jahrhundert entwickelte sich eine Bildtradition, bei der mit Farben die *imitatio* Christi zum Ausdruck gebracht wurde: In Darstellungen waren die Gesichter der Heiligen durch die Gnade Christi erleuchtet. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts sind Ikonen von den „Gründern des Mönchtums“ in der Kiever Rus' zu finden: den heiligen Antonij und Feodosij. Das Kiever Höhlenkloster bildete zu Zeiten von Jaroslav dem Weisen das Zentrum der Kunst der Ikonenmalerei, die nur ausgewählten Mönchen zu Gute kam. Der Ikonenmaler Andrej Rublev (ca. 1360 – 1430) wird als einer der Höhepunkte in der Geschichte der Ikonenmalerei in

²⁰ Dazu etwa Ute Kreibich, *Die Entwicklung der russischen Ikonenmalerei von Theophanes dem Griechen bis Andrej Rublev*, 5 ff.

der russischen Orthodoxie angesehen. Seine „Dreifaltigkeitsikone“ (um 1411) ist nach dem traditionellen ikonographischen Schema (frontale Darstellung und bestimmte Farbgebung) aufgebaut und folgt als Bildtext dem orthodoxen Glaubensbekenntnis.²¹

Iwan IV ist nur eine der vielen zeitgenössischen Ikonen in der „russländischen Nation“. Der Hl. Wladimir, Peter I, Katharina II, Paul I, Nikolaj I oder Alexander I dienen ebenfalls als Kultbilder, die mit Hilfe von Authentisierungsstrategien aus dem kollektiven Gedächtnis generiert und in der Gesellschaft implementiert werden.

Für diese Technik der Authentifizierung und die entsprechenden Authentisierungsstrategien werden unterschiedliche Repräsentationen der Vergangenheit aktualisiert²², wie etwa Denkmäler. Ein Denkmal, insbesondere ein Reiterstandbild, ist ein klassisches Kultbild (bzw. Ikone), das stellvertretend für den Souverän aufgestellt wird. Deshalb ist es als eine Aussage im Kontext des Politischen zu beurteilen, deren Semantik unter Einbeziehung der Konfliktnarrative näher entschlüsselt werden müsste. Die russisch-orthodoxe Kirche spielt bei diesen Authentisierungsstrategien eine enorm wichtige Rolle. Gerade die Motive Kreuz und Schwert wie bei den Denkmälern für Iwan IV und den Hl. Wladimir sollen ostentativ die enge Verflechtung von Staat und Kirche aufzeigen. Es ist jedoch fragwürdig, ob die Kirche tatsächlich ein so mächtiger Partner ist. Empirisches Material liegt kaum vor. Vermutlich werden Motive aus dem kollektiven Gedächtnis aufgerufen, um mit Hilfe von Authentisierungsstrategien das Bild einer „russländischen Nation“ zu implementieren.

Kunst als kritisches Gegenüber wird bei diesen Authentisierungsstrategien zum verschwindenden Wissen.²³ Es äußert sich schon im ganz praktischen Sinne darin, dass bestimmte Kunstwerke in Museen (als staatlich geförderten Instanzen der Authentisierung) nicht hinreichend geschützt werden. So sind sie Übergriffen ausgesetzt, wie das Beispiel eines Gemäldes des russischen Künstlers Ilja Repin zeigt, auf dem – wie könnte es anders sein – Iwan IV dargestellt ist. „Patriotische“ Kunst wie das Reiterstandbild für Iwan IV in Orjol verschwindet als Kunstobjekt ebenfalls, weil es in seiner Funktion als Ikone vollständig aufgeht und sich zum Repräsentanten eines Souveräns materialisiert.

²¹ Konrad Onasch, *Ikone. Kirche – Gesellschaft*, Paderborn etc. 1996, 58ff.

²² Martin Sabrow und Achim Saupe, Einleitung, in: dies. (Eds.), *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, 8.

²³ Cf. dazu Robert Menasse, *Phänomenologie der Entgeisterung. Die Geschichte des verschwindenden Wissens*, Frankfurt a. M. 1994.

Weder die russischen, noch die deutschsprachigen Zeitungen haben das Reiterstandbild als Kunstobjekt wahrgenommen und besprochen.

Dabei weist das Standbild interessante Elemente einer eindeutigen gedenkpolitischen Ausrichtung auf: Bei dem Standbild sind zwei klare Linien zu sehen. Eine vertikale Linie entsteht durch das russisch-orthodoxe Kreuz, das der Souverän machtvoll in die Höhe reckt. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass seine irdische Herrschaft von Gott legitimiert war. Zugleich streckt der Souverän ein langes Schwert in die Horizontale, das leicht nach unten zeigt – ein Symbol für die Durchsetzung von Recht und Ordnung, die keinen Widerspruch duldet. Die Vertikale und Horizontale und damit die göttliche und staatlich-rechtliche Ordnung sind in einer Herrscherperson vereint. Die betrachtende Person soll mit der Wahrnehmung des Reiterstandbilds im öffentlichen Raum eine unmissverständliche Botschaft „mitnehmen“: die Durchsetzungsstärke des historischen Zaren hat bis heute nichts an ihrer Aktualität verloren. Bei der Betrachtung dieses Reiterstandbilds bleibt kein Raum für mögliche Ambiguitäten oder „Brechungen“, durch die die betrachtende Person zur Darstellung in Distanz treten könnte. Vielmehr wird eine klare Identifikation mit der Darstellung erwartet. Die Gedenkpolitik speist sich aus einer historistischen „Vereindeutigung“ bzw. expliziten identitären Zuschreibung, die in der westlichen Welt immer wieder für Staunen und Kopfschütteln sorgt und die historistische Gegenreaktion verstärkt.

Ikone und Ikonoklasmus sind im Kontext des Politischen stets zwei Seiten ein- und derselben Medaille gewesen und sind es noch heute wie das folgende Fallbeispiel zeigt. Ikonoklasmus kann sich zum einen in der Form des Verschwindens und Vergessens äußern. Zum anderen äußert er sich in Form von Gewalt.

Ikono­klasmus in der „russländischen Nation“: Ilja Repins Gemälde „Iwan der Schreckliche“

Das Gemälde „Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan am 16. November 1581“ des russischen Künstlers Ilja Repin ist eines der Meisterwerke der Moskauer Tretjakow-Galerie. Darauf ist der Zar Iwan IV zu sehen, der auf dem Boden kniet und seinen blutüberströmten Sohn in den Armen hält. Die Augen des Zaren sind weit aufgerissen. Mit leerem Blick starrt er in die Ferne, als wäre er nicht mehr Herr im eigenen Hause. 1581 soll der Zar seinen Sohn Iwan im Streit niedergeschlagen haben. Diese Gewalttat hätte einige Tage später zu dessen Tod geführt. Als der Zar später starb, kam der schwächliche Fjodor an die Macht, der jedoch 1598 kinderlos verstarb. Er folgte die „Zeit der Wirren“,

Hungersnöte und kriegerischen Auseinandersetzungen, bis im Jahr 1613 die Dynastie der Romanows an die Macht kam.

Repins Gemälde von 1885 gilt als Ausdruck von Auflehnung gegen Gewalt und Blutvergießen. Schon zu Lebzeiten des Künstlers wurde es als anstößig empfunden. Nach seiner Präsentation unterlag es zunächst für einige Monate der Zensur des Zaren. Der Filizid wurde immer wieder angezweifelt und sorgt bis heute für sehr unterschiedliche Deutungen. Am 25. Mai des Jahres 2018 wurde es schwer beschädigt. Laut Aussage des Museums durchschlug ein Besucher das Schutzglas mit einem Eisenpfahl und zerriss die Leinwand an drei Stellen im Bereich der Figur des Thronfolgers.²⁴ Auch der Rahmen sei beschädigt. Der mutmaßliche Straftäter habe das Gemälde wegen der „Falschheit der historischen Fakten“ angegriffen. Vor Gericht sagte der Mann, er habe „verärgert über den Inhalt des Bildes“ nach einem Pfahl der Absperrungen im Saal gegriffen. Es ist nicht das erste Mal, dass Repins Gemälde angegriffen wurde. Bereits im Jahr 1913 griff ein altgläubiger Ikonenmaler namens *Abram Balaschow* es mit einem Messer an, rief: „Genug Tod, genug Blut!“ und stieß angeblich drei Mal zu. Im Jahr 2013 forderten Nationalisten einer Gruppe namens „*Heilige Rus*“ mit gleichgesinnten Historikern den Kulturminister, Wladimir Medinskij (der auch das Reiterstandbild für Iwan IV enthüllte) und die Tretjakow-Galerie auf, Repins Gemälde abzuhängen. Es beleidige die „patriotischen Gefühle russischer Menschen“.²⁵ Sie seien ihren Vorfahren dankbar, einen „großen, mächtigen Staat“ geschaffen zu haben, das „Russische Orthodoxe Zarenreich“. Medinskij selbst bezeichnet den Filizid als „Mythos über Russland“, mit dem der Westen Russland verleumden würde. Dieser Interpretation schließt sich auch der als Putins Beichtvater bekannte Moskauer Bischof Tichon (Georgi Schewkunow) an. Von kirchlicher und staatlicher Seite wird also ein deckungsgleiches Geschichtsbild eines Russlands vertreten, das wiederum als Abbild einer wertkonservativen „russländischen Nation“ fungiert. Das Spiel mit Bild und Abbild erzeugt die Aura des Authentischen. Wenn Authentisierungsstrategien bei diesem Spiel „erfolgreich“ sind, wird das Bild einer historischen Person zum Abbild eines Souveräns in der „russländischen Nation“ und zur populären Ikone mit religiösen Motiven. Das Gemälde Repins ist dem genannten zweifachen Ikonoklasmus ausgesetzt – zum einen durch Beschädigung, zum anderen durch das Abhängen und Vergessen.

²⁴ Friedrich Schmidt, Kampf den Beleidigern patriotischer Gefühle, in: *FAZ* vom 28.05.2018, 11.

²⁵ *Ibid.*

3. Gegenwartskunst: ikonische und ikonoklastische Elemente in Authentisierungsstrategien der „russländischen Nation“

Ikonische Elemente: „Set“ – We are the Putineers

Die patriotische Künstlervereinigung „Set“ (dt. Netzwerk) besteht aus Malern, Designern und Filmemachern aus ganz Russland.²⁶ Wer ins Netzwerk aufgenommen wird, kann die Hipster-Räume von „Set“ als Plattform für seine Kreativität nutzen. Rund 1000 Kreative zwischen 18 und 30 Jahren werden derzeit unterstützt. Eine offizielle staatliche Unterstützung gebe es laut „Set“ nicht. Bedingung der Aufnahme sei laut genannter deutschsprachiger Berichterstattung die Treue zu Wladimir Putin. Auf der russischsprachigen Homepage der Künstlervereinigung ist jedoch ein Manifest zu finden, der über die Putintreue weit hinaus geht.²⁷ Darin finden sich Begriffe wie Heimat («Родина»), Familie («Семья»), Regierung («Государство»), russische Sprache («Русский язык») oder „Großer Sieg“ («Великая Победа»), der sich auf den Tag des Sieges über den Faschismus im Jahr 1945 bezieht und in Russland am 9. November jeden Jahres als Feiertag begangen wird.

Die Mitglieder von „Set“ führen immer wieder Aktionen durch. So verschickten sie zu Neujahr Bücher mit Putin-Zitaten an russische Beamte. Aus Protest gegen Emojis von Regenbogenfamilien und Männern, die Händchen halten, haben die Künstler ihren eigenen patriotischen Emoji-Katalog entworfen. Der Leiter der Künstlervereinigung Makar Wichljanzew geht davon aus, dass es „Dinge gebe, die nicht zur russischen Kultur“ passten. Die Annexion der Halbinsel Krim feierte „Set“ mit einer Poster-Serie über russische Soldaten. Aktivisten sprayten Graffiti an Hauswände – ein Buchstabe in sieben verschiedenen russischen Städten, die zusammen „Spasibo“ (dt. „Danke“) ergeben. Ein Video der Aktion wurde an Putins Geburtstag hochgeladen. Putin ist die zentrale Figur der Filme, Gemälde und Fotografien von „Set“. Die „Herrschergestalt“ Putin erscheint in der Öffentlichkeit und in

²⁶ Simone Brunner, Warum russische Hipster-Künstler Wladimir Putin als Gott feiern, in: www.bento.de/art/junge-kuenstler-in-russland-warum-set-wladimir-putin-feiern-269375/ vom 12.04.2016 (27.08.2018). Die angegebene Quelle entspricht nicht vollständig den Qualitätskriterien journalistischer Recherchearbeit. So kritisierte Jan Böhmermann in einer seiner Sendungen „Neo Magazin Royale“ im Jahr 2017, dass das Nachrichtenportal „bento.de“, das sich an junge Leser aus dem Spiegel-Verlag wendet, banale Texte veröffentliche, die mit Journalismus nichts zu tun hätten und den Ruf des Spiegel als Nachrichtenmagazin beschmutze. bento.de ist jedoch eine der sehr wenigen deutschsprachigen Organe, die sich mit der Künstlervereinigung „Set“ beschäftigte.

²⁷ <http://проектсеть.рф/manifest> (27.08.2018).

künstlerischen Inszenierungen als Verwandlungskünstler.²⁸ Die mediale Inszenierung als omnipotenter Herrscher, Feldherr, guter Zar und Retter seines Volkes verwende – so das Ergebnis einer Analyse Alexandra Engelfrieds – nationale Traditionen aus vorrevolutionärer Zeit. Rückgriffe auf die internationale, massenmediale Ästhetik sowie populäre Stereotypen versetzten Putin in die Rolle eines modernen Helden, Sexsymbols, Medien- und Popstars. Die symbolische Politik unter Putin sei nach Engelfried im Zeitalter des Politainments angekommen. Kunst scheint da keine Ausnahme zu sein.

Die Künstlervereinigung „Set“ ist wohl aus dem Dunstkreis der kremltreuen Organisation „Naschi“ (dt.: die „Unsrigen“) hervorgegangen. „Naschi“ wurde im Jahr 2004 gegründet. Die Organisation sollte Proteste wie in der Ukraine während der „Revolution in Orange“ verhindern. Die Aktivisten von „Naschi“ sind vor allem mit Pro-Kreml-Demonstrationen und Hetze gegen Regierungskritiker aufgefallen.²⁹ Das brachte ihnen den abwertenden Beinamen „Naschisten“ ein. Nach den Massenprotesten in Russland im Winter 2011/2012 wurde die Organisation aufgelöst. Der Leiter von „Set“ Wichljanzew war ein „Naschi-Mitglied“ der ersten Stunde. In Abgrenzung zum Image der „Naschi-Raufbolde“ ist „Set“ wohl das freundliche Gesicht der „russländischen Nation“. Soft-Power und Emojis gegen liberale, westliche Werte.

Das Selbstverständnis von „Set“ lässt sich nahtlos in das Kultbild der „russländischen Nation“ einfügen, die von staatlicher und kirchlicher Seite implementiert wird. Russland sei die letzte Bastion, die konservative Werte wie die traditionelle Familie, Religion und Patriotismus hochhalte – Werte, die sich im „dekadenten Westen“ laut einer Grundsatzerklärung des russischen Kulturministeriums zur Kulturpolitik aus dem Jahr 2014 längst aufgelöst hätten.³⁰ Von kirchlicher Seite spricht auch Bischof Tichon von der „Erhaltung der christlichen Identität Europas“ durch Russland.³¹

Die patriotische Gegenwartskunst, das Kulturministerium von staatlicher und der Kulturrat des Patriarchen von kirchlicher Seite – die enge Verflechtung der Akteure liegt auf der Hand. Die Schaffung und

²⁸ Alexandra Engelfried, Zar und Star. Wladimir Putins Medienimage, in: Osteuropa, Bd. 62, Nr. 5. Stilbruch: Ungarn, Polen, Russland, Berlin 2012, 47-67.

²⁹ Naschi-Bewegung: Der Führerkult der Putin-Jugend, in: <http://spon.de/acjVM> (am 27.08.2018).

³⁰ Zur Grundsatzerklärung des Kulturministeriums: <https://iz.ru/news/569016> (am 27.08.2018).

³¹ Kerstin Holm, Wir sind Christen! Ein Gespräch mit Bischof Tichon, in: *FAZ* vom 28.04.2018, 9.

strategische Authentisierung des Kultbildes einer wertkonservativen „russländischen Nation“ lässt sich an zahllosen Beispielen markieren. Kunst und Kirche sind ein wesentlicher Bestandteil bei den skizzierten Authentisierungsstrategien dieses Kultbildes.

Ikonomastische Elemente: verfolgte Gegenwartskunst

In einem Gespräch mit *Kerstin Holm* von der FAZ unterscheidet Bischof Tichon zwischen Künstlern und „talentlosen Angebern“. ³² Tichon ist selbst studierter Drehbuchautor und Vorsitzender des Kulturrates des Patriarchen. Die Aktion der Punkband „Pussy Riot“ beurteilt er nicht als Kunst, sondern als Randalie, die Millionen von Christen „Schmerzen zufügen soll“. Zeitgenössische Kunst dürfe die religiösen Gefühle der Gläubigen nicht verletzen.

Am 21. Februar 2012 und damit am Vortag der Präsidentschaftswahlen stürmte die feministische kirchen- und regierungskritische Punk-Band „Pussy Riot“ während eines Gottesdienstes mit Sturmmasken in die Moskauer Christ-Erlöserkathedrale und hielt dort ein „Punk-Gebet“ gegen Präsident Putin ab. Die Aktion der Gruppe in dieser symbol- und geschichtsträchtigen Kirche rief von staatlicher und kirchlicher Seite scharfe Reaktionen hervor. In Folge ihres Auftrittes wurden die drei Mitglieder der Band Nadeschda Tolkonnikowa, Jekaterina Samuzewitsch und Marija Aljochina strafrechtlich verfolgt. „Pussy Riot“ inszenieren eine neue Dimension politischer Theologie im öffentlichen Raum. ³³ Ihre theologischen Interventionen wenden sich gegen die Verstrickung von russisch-orthodoxer Kirche und Staat. Die Aktion von „Pussy Riot“ ging um die Welt und weist einen klaren Bezug zur religiösen Ikonographie auf. Theaterinszenierungen folgten. Die bunten Sturmmasken wurden zum Markenzeichen und zogen sogar die Gründung einer eigenen Modelinie nach sich. ³⁴ Aus dem Happening ist eine eigene Kulturszene entstanden, die zum festen Repertoire der gegenwärtigen Aktionskunst gehört und explizit religiöse Ikonographie in Szene setzt. Im deutschsprachig-theologischen Raum ist es bis heute um diese Ausrichtung der gegenwärtigen Aktionskunst merkwürdig still geblieben. Zu den wenigen Ausnahmen gehört der Mainzer

³² Kerstin Holm, Wir sind Christen! Ein Gespräch mit Bischof Tichon, in: *FAZ* vom 28.04.2018, 9.

³³ Dazu ausführlicher Volker Küster, Konfessionskunde im Kontext Interkultureller Theologie, in: Mareile Lasogga und Michael Roth (Eds.), *Konfessionskunde im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen, Herausforderungen, Perspektiven*, Leipzig 2021, 166-180.

³⁴ Cf. dazu Vogue: <https://www.vogue.de/mode/artikel/pussy-riot-lanciert-eine-eigene-mode-linie-natuerlich-mit-bunten-sturmhauben> (am 06.11.2020).

Theologe Volker Küster, der die Aktion der Gruppe in der Erlöser-Kathedrale als *reenactment* der Tempelaustreibung Jesu interpretiert.

Im Fall einer Tannhäuser-Aufführung im Nowosibirsker Opernhaus, das neben Bolschoj in Moskau und Mariinski in Petersburg zu den wichtigsten Opernhäusern in Russland gehört, wurde der Regisseur Timofej Kuljabin von Bischof Tichon angezeigt. Grund dafür war, dass auf der Bühne zwischendurch ein Filmplakat erscheint, das die Figur von Jesus zwischen zwei nackten Frauenbeinen zeigt. Interessanterweise ist das genannte Plakat weder auf russisch- noch auf deutschsprachigen Internetseiten auf Anhieb zu finden. Der Nowosibirsker Operndirektor wurde entlassen und die Produktion vernichtet.

Der Theater-Film- und Opernregisseur und Leiter des renommierten Moskauer Gogol-Theaters Kirill Serebrennikow wurde bei Dreharbeiten im Jahr 2017 festgenommen. Ihm wurde Unterschlagung von Fördergeldern vorgeworfen. Kritiker sprechen vom Versuch, die russische Kunstszene durch den Prozess einschüchtern zu wollen. Die oppositionellen Medien verdächtigen Bischof Tichon, ein Verfahren angestrengt zu haben. Seit Beginn der dritten Amtszeit von Präsident Putin lässt sich laut einschlägiger deutschsprachiger Osteuropa-Forschung in Russland ein Übergang von einer patriotischen Kulturpolitik hin zur Schließung der Gesellschaft und der Schaffung einer wertkonservativen »russländischen« Nation beobachten.³⁵ Zur Durchsetzung dieses Ziels werde nur selten offene Repression eingesetzt. Der Fall des Regisseurs Kirill Serebrennikow zeige, dass die Kulturszene indirekt diszipliniert werde. Auch der in der westlichen Welt wohl bekannteste Aktionskünstler Pjotr Pawlenskij, der die Tür des FSB-Hauptquartiers am Lubjanka-Platz in Brand gesetzt hatte, wurde im Jahr 2016 verurteilt.

Die russische Gegenwartskunst, die sich nicht in das Kultbild einer „russländischen Nation“ einfügt, die vielmehr die Störungen und Brechungen dieses Kultbildes verfolgt, ist selbst Störungen bis hin zur strafrechtlichen Verfolgung ausgesetzt. Die Aktivisten „Pussy Riot“ und Pawlenskij sind in der westlichen Welt selbst zu Kultbildern bzw. Ikonen eines Ikonoklasmus der Neuruslandideologie geworden.

Wie eng wiederum auch die russische Protestszene in der Gegenwartskunst mit der russisch-orthodoxen Kirche verstrickt ist, zeigt die private Liaison zwischen Maria Aljochina von „Pussy Riot“ und dem ultraorthodoxen Aktivisten Dmitri Zorionow (Kampfname Enteo), der nach ihrem Punk-Gebet in der Moskauer Christi-Erlöser-Kathedrale

³⁵ Ulrich Schmid, Die russische Kulturpolitik im Dienst der Schließung der Gesellschaft, in: www.laender-analysen.de/russland/ (Russland-Analysen Nr. 342; am 10.03.2021), 2.

eine Haftstrafe für sie gefordert hatte, die sie zwei Jahre lang absaß. „Maria und der Gottesmann“ – so der ironische Kommentar einer deutschsprachigen Zeitung.³⁶ Seitdem führen beide politisch motivierte Aktionen durch, indem sie etwa gegen Folter vor dem Gebäude des Föderalen Strafvollzugsdienstes (FSIN) demonstrierten, das durch ein Video mit Folterszenen für Entrüstung in der Öffentlichkeit sorgte.³⁷

Noch im Jahr 2015 zerstörten der ultraorthodoxe Aktivist Zorionow/ Enteo und die Gruppe „Gottes Wille“ Skulpturen des Bildhauers Vadim Sidur in Moskau. Zuvor überfielen Zorionow und seine Mitstreiter zeitgenössische Kunstausstellungen wie die Schau der Rodtschenko-Fotoschule des Moskauer Multimedia Art Museums. Die Direktorin des Museums Olga Swiblowa ging nach diesem Akt des Bildersturms davon aus, dass in Russland eine Neonazi-Bewegung entstehe, die Kunstwerke als „entartet“ brandmarke und vernichte.³⁸

Zentral steht hier die Erkenntnis, dass – im Sinne einer politisch-ikonographischen Deutung – in zahlreichen zeitgenössischen Darstellungen etwa von Herrscherpersonen religiöse Zeichen explizit verwendet werden. Damit werden die Grenzen zwischen Staat und Kirche, zwischen Nation und Bekenntnis gezielt im Sinne einer authentisierten (Gedenk-)Politik unkenntlich gemacht. In Russland entstehen derzeit, phänomenologisch gesehen, Formen einer hybriden Kunstreligion, die politisch in hohem Maße konnotiert sind. Eine konfessionskundliche, interkulturelle Erfassung und Deutung dieses Phänomens steht noch aus. Sie muss interdisziplinär im Diskurs mit der Bildtheorie und Politischen Ikonographie erfolgen und auf einen Ländervergleich zielen. Es muss nachdenklich stimmen und alarmieren, sollte sich die Annahme bewahrheiten, dass derzeit global gesehen etwa ein politischer Erscheinungsraum einer (rechts-)populistischen Massenmobilisierung entstehe.³⁹ In Russland wären damit nicht nur Fernsehkameras und andere Arrangements Medium einer gezielten politischen Praxis, sondern auch zeitgenössische Kunst und die russisch-orthodoxe Kirche.

³⁶ <http://www.sz-online.de/nachrichten/maria-und-der-gottesmann-3844856.html>.

³⁷ <https://www.novayagazeta.ru/news/2018/08/07/143959-v-moskve-mariya-alehina-i-dmitriy-enteo-proveli-aktsiyu-protiv-pytok-u-zdaniya-fsin> (27.08.2018).

³⁸ www.3sat.de/print/?url=/kulturzeit/themen/183268/index.html (27.08.2018).

³⁹ Johannes Voelz, *Toward an Aesthetics of Populism, Part I: The Populist Space of Appearance*. In: *Yearbook of Research in English and American Literature* (REAL) 34 (2018 [2019]): 203–228.