

Paul Kaiser

Exerzitien der Selbstbestimmung

(Erstveröffentlichung im Katalog >Igor Oleinikov – Vorwärts<, Sandsteinverlag, 2010)

*»Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus«
Wilhelm Müller, Gute Nacht, aus: Winterreise, 1827*

Utopia steht bekanntlich unter rigidem Melancholieverbot. Das galt schon für die frühen Sozialutopien, etwa bei Thomas Morus (*»Utopia«*, 1516) und Tommaso Campanella (*»Der Sonnenstaat«*, 1623), dies bestätigte sich im Fortschrittsglaubendes italienischen Futurismus, und jenes Verdikt fand schließlich in den totalitären Diktaturen des 20. Jahrhunderts seine schrecklichste Praxisform. Trotz des rigorosen Melancholieverbots vollzog sich im kommunistischen Herrschaftsbereich die Einwanderung der Melancholie als Einsickern der Wirklichkeit in die Ideologie, als Einbruch des Zweifels in die Weltbetrachtung wie auch als Vorahnung des Scheiterns des *»großen Projekts«*. Erklärbar ist die Wiedereinwanderung der Melancholie in ein Staatsareal des Melancholieverbots mit dem paradoxen Zustand einer als zur *»real existierenden«* Utopie verklärten Gesellschaft. Die sich im Laufe der Geschichte stetig weiter öffnende Schere zwischen Anspruch und Wirklichkeit produzierte Gründe und Stoffe für jene einst als *»saturnische Krankheit«*¹ bezeichnete melancholische Selbstbezüglichkeit, welche Wolfgang Emmerich als *»die seelische Verfassung des unbehausten, enttäuschten, heillosen, vom Scheitern gezeichneten Menschen«* bezeichnet hat² und dabei für die Prägung der östlichen Kulturintelligenz geradezu einen *»Furor melancholicus«* diagnostizierte.

Es ist diese existentielle Erfahrung einer historischen Tiefengrundierung melancholischer Selbstbestimmung, die der Maler Igor Oleinikov als Muster seiner künstlerischen Sozialisation in sich trägt und die ihn auf solch' prägnante Weise von den ironischen Spaß- und Lebenswelten der westeuropäischen Spätmoderne trennt. Melancholie als verinnerlichter Handlungsstil wurde für den Künstler bereits in frühen Jugendjahren zu einem Programm- und Handlungskonzept, dem das Prinzip der Verweigerung gegenüber jedweden totalitären Ansprüchen innewohnt. Diese grundlegende Differenz melancholischen Ausdrucks in West und Ost – hier als demokratiegeschützte Attitüde einer blockierten Weltbetrachtung, dort als ein machstumstelltes Vokabular rebellischer Individualitätsbehauptung – muss in Betracht gezogen werden, will man die Bildwelten von Oleinikov nicht als Zeichen passiver Selbstbezüglichkeit missverstehen. Die vom Künstler in seinen Bildern permanent annoncierte Dimension einer *»Schöntrauer«* (Bohumil

Hrabal), nicht als weltabgewandtes, sondern weltberührendes Gestaltungsprinzip, erscheint zwar als eine künstlerische Reaktion auf den bis zum Ende des Sowjetsystems selbst erfahrenen repressiven Klammergriff der suggestiven Wir-Fiktionen des Staatssozialismus.

Diese Haltung setzt sich bei Igor Oleinikov aber zugleich in seinem konfrontativen Verhältnis zum bisweilen stupenden Fortschrittsoptimismus einer pluralen »Erlebnisgesellschaft« (Gerhard Schulze) des Westens fort, in der Figurationen von Skepsis, Zweifel und Kritik erneut als marginale Randpositionen gelten.

Pathos der Profession

Diese Haltung betritt in den auf trendgenaue Kompatibilität und beschleunigte Decodierung zielenden Podien des Kunstbetriebs doppelte Böden und emigriert folgerichtig in eisige Landschaften. Gerade weil Igor Oleinikovs Bildpersonal – fast ausnahmslos ist es die exemplarische Gestalt des vereinzelt Einzelnen – ostentativ die fragwürdige Gegenwart des »modernen Künstlers« in einer globalisierten Welt thematisiert, begibt sich seine Malerei in die Sphären einer Professionsbehauptung, die, nicht ohne Pathos, im Künstler die Figur des programmatisch Fremden stilisiert und den Standort des Malers als unverfügbar verteidigt.

Wer in seinem leitmotivisch ausgerichteten großformatigen Bild »Maler« (2009), innerhalb des 2009 geschaffenen Zyklus »Brandlegen« entstanden, in das Antlitz des Malers und auf den von der linken Faust vorgezeigten Pinselbund blickt, wird in der historischen Pose – der Künstler trägt unverkennbar Züge des venezianischen Dogen Leonardo Loredan, bekannt von Giovanni Bellinis, in der National Gallery in London bewahrtem Porträtbildnis aus dem Jahre 1501 – eine klar definierte Künstlerpositionalität erkennen: Es geht um nichts Geringeres als um die Verteidigung der Wahrheitskraft der Künste gegenüber an deren Erkenntnisssystemen und es geht um die vom Maler als verbindliches Professionsmerkmal akzeptierte Bekenntnispflicht des Künstlers zu einer gesellschaftlichen Sonderrolle, deren elitärer Status in einer Massengesellschaft offenkundig wird. Der Schwur, den die autobiographische Figur mit geschlossenen Augen und der erhobenen rechten Hand demonstriert, ist dabei keineswegs an eine Gemeinschaft adressiert, vielmehr erscheint sie als fixierter Ausdruck einer ins Innen gerichteten Lebensmaxime. Von den Lippen wird man den Text des Bekenntnisses nicht lesen können – sie bleiben, fest aufeinander gepresst, eine geschlossene Pforte in eine untergründige, von Obsessionen geprägte hermetische Welt, in die Zugang nur der wirklich Gleichgesinnte, jener dem informellen Eid ebenso Verpflichtete, erlangen

kann. Der Künstler erscheint als hybrider Archetypus; halb Scout, halb Philosoph, mit geöffnetem Mantel und marscherprobten Bergstiefeln, symbolisiert er, in der Zone zwischen verbergender Vegetation und schonungsloser Menschengemeinschaft stehend, die gesellschaftliche Randlage eines Unbehausten, für den die Figur des »Stalker« in Andrej Tarkowskis 1979 uraufgeführten Mosfilm-Klassiker zum visuellen Grundrepertoire gehört.

Igor Oleinikov thematisiert die Subjekt-Vision der künstlerischen Moderne – das Bekenntnis zur Autonomie im Bewusstsein der damit verbundenen Risiken einer von allen Bindungen entkoppelten Lebensführung – mit artifizierter Meisterschaft. Er tut dies mit der Rigorosität eines weder an politische Systeme noch an ästhetische Kanonisierungen gebundenen Individualisten. Ganz ohne postmoderne Brechung und ironische Subtexte geht es ihm um die Stellung des Einzelnen und insbesondere des Künstlers in einer hyperkomplexen Welt. Sinnleere und Folgenlosigkeit als depressive Großsymbole sind mit diesem Werk nicht verbunden – schon die Titel der letzten Bilderzyklen und Ausstellungstitel (»Sturm«, 2008, »Brandlegen«, 2009, »Vorwärts«, 2010) verweisen hingegen auf die Möglichkeit einer erhofften Wirkungsentfaltung.

In seinem Gemälde »Wächter« (2009), dem komplementären Manifestbild zu »Maler« im Zyklus »Brandlegen«, wird gleichwohl deutlich, dass dieses Künstlerideal sich Widerständen offensiv entgegenstellt. Den Kragen hoch geschlossen steht eine körperlich gestählte Gestalt in der konzentrierten, fast eingefroren wirkenden Positur eines Mannes, der, offensichtlich mit asiatischen Kampftechniken vertraut, seine in Handschuhen geballten Fäuste als Schlaghände präsentiert. Ob dieser Wächter mit seiner an Totenmasken erinnernden Mimik inmitten einer rätselhaft beleuchteten Birkenlichtung ein mythisches Areal oder realen Besitz vor Infiltration bewahrt, bleibt offen. Nur der in die Innenwelten versenkte Blick, abzulesen an den abermals geschlossenen Augen, macht deutlich, dass die ihn motivierenden oder beauftragenden Verlustängste auf einen inneren Reichtum zielen, der eben nicht mit kleiner Münze auf den Märkten der Eitelkeit zu verramschen ist.

Der blicklose Wächter als Symbolfigur markiert ein grundlegendes Spannungsmotiv in Oleinikovs Oeuvre – die Paradoxie zwischen vordergründiger Funktion und hintersinniger Aufgabe, zwischen äußeren Attributen und inneren Dimensionen, zwischen dem vermeintlich Geltenden und uneigentlicher Wirkungskraft. Nichts scheint wie es ist, wenn der nietzscheanische (oder wie im Zyklus »Sturm«:

shakespeareanische) Analyseblick sich den allzumenschlichen Gebieten der Gesellschaft zuwendet. Nicht wahrnehmbar bleibt das mikrokosmische Arsenal seiner ausgeführten Detailliebe (signifikant sichtbar etwa in der vibrierend-mehrdimensionalen mehrdimensionalen Gestaltung der Baumkronen im Gemälde »Wanderer«, 2010), wenn die eingenommene Distanz zum Bild eine vorgegebene starre Beziehung bleibt. Nichts drückt diese Ambivalenz prägnanter aus als die Spannung zwischen der Statik seiner Figuren und dem fast futuristisch anmutenden Titel des neuesten Bilderzyklus »Vorwärts«, dessen Gestus nur scheinbar Bezug auf die Akteure und Parolen kommunistischer Zukunftssicherheit nimmt und nur indirekt mit dem von harten biografischen Brüchen durchsetzten Werdegang von Igor Oleinikov korrespondiert, der kurz vor dem Zusammenbruch des Sowjetreiches selbst eine kurze Zeit als Propagandamaler beschäftigt war.

Die im Werk spürbare, permanente Suche nach existentieller Selbstverortung des Malers – welche sich in seiner Generation etwa auch beim Berliner Maler Jonas Burgert als ein künstlerisches Zentralmotiv findet – erscheint bei Oleinikov auch perforiert durch gesellschaftliche Erschütterungen und die Erfahrungen politischen Systemwandels. In Krasnodar, einer Industriestadt im russischen Südwesten, geboren, erlebte der Maler als junger Künstler den Abschied von der kommunistischen Welt in der Metropole Moskau. Hier vollzog er, Anfang der 1990er Jahre, den Schritt zum freien Künstler und erlebte hautnah die wilden Jahre einer gewaltigen Transformation. 1996 folgte schließlich der von engen Freunden und Förderern maßgeblich unterstützte Übergang in den Westen, wo er an der Karlsruher und später an der Düsseldorfer Akademie bei Jörg Immendorff und Markus Lüpertz, dessen Meisterschüler er 2003 wurde, sich in einem gänzlich differenten Kulturraum orientierte. Folgerichtig erscheint in dieser Hinsicht Oleinikovs Weg nach Berlin, wo er seit 2007 sein Atelier hat – in ein transitorisches Sinnzentrum künstlerischer Produktivität.

Orte und Konstellationen

Blickt man auf die bildnerischen Koordinaten seines Werkes, so fällt auf, dass das fiktive, immer aber auch autobiographisch imprägnierte Bildpersonal in der Position von Einzelkämpfern (ein früheres Bild hieß programmatisch »Bilderkämpfer«, 2006) auf schiefen Ebenen oder drehenden Scheiben um Halt und Lebensorientierung kämpft. Fern der Menge, weitab von Alltag und hektischer Betriebsamkeit, durchlaufen seine Helden mit traumwandlerischer Ortskenntnis, so im Gemälde »Vorwärts« (2009), die Routen eines »nomadischen Sinnsuchers« (Karin Thomas) oder erobern als einsame Wanderer Landschaften, die den

realen Raum und Zeitbezüge oftmals surreal entzogen sind. Überhaupt erscheint die kultursymbolische Metapher des ‚Wanderers zwischen den Welten‘ als ein Zugangsmotiv: Erfahrene Einsamkeit wechselt auf den labyrinthischen Pfaden mit lebensweltlicher Infragestellung, die Kraft des Aufbruchs kollidiert mit Alpträumen und Gefühlen der Ausweglosigkeit – allesamt Zeichen der künstlerischen Selbstbehauptung inmitten einer kalten und fremdbestimmten Kulissenwelt.

In der Mitte der 2000er Jahre waren es vor allem Darstellungen äußerer Landschaften, zumeist gänzlich ohne Menschengestalten auskommend, die, in kräftig-opulenter Palette, seinen ästhetischen Ansatz dominierten. Im jüngeren Werkverlauf von Igor Oleinikov behaupten sich seit einigen Jahren dagegen die inneren Seelentopographien; erstmals wurde diese Zäsur in seinem 2008 in einer Ausstellung der Galerie Döbele in Dresden vorgestellten Zyklus »Sturm« evident. Der thematische Schwerpunkt der künstlerischen Produktion hat sich seither in allegorischer Zuspitzung hin zur menschlichen Figuration verschoben – zunächst in komplexen Raumverspannungen, später dann in exemplarischen Mensch-Natur-Konstellationen, in denen Oleinikov sein Bildpersonal anstatt in morbide Räume nun in Birkenhaine, Sumpflandschaften oder in Gletscherwelten (»Felsen«, 2010) führt. Das Kontinuum in dieser Wandlung ist der versteckt bleibende Kompass des Künstlers, der ihn durch das kartographisierte Gelände der untergründig miteinander verbundenen Szenen, Sujets und Situationen führt.

Die Dynamik seiner Bilder, getragen von einer künstlerisch bewältigten Themenspannung zwischen äußerer Ruhe und innerer Virilität, wird in den neueren Malereien zumal von einer Technik unterstützt, die der Künstler zuvor nur in seinen suggestiven Arbeiten auf Papier anwandte. Das konzeptionelle Ineinandergreifen von Pinsel, Kreide und Stift wird in den parallel mit Ölfarbe, Ölkreiden, Bunt- und Bleistiften ausgeführten Arbeiten nun auch in den Großformaten sichtbar, ohne dass diese ihren Charakter als raumwirkende Malereien dabei verlieren würden. In diesem Doppelspiel von Malerei und Zeichnung zeigt sich die angesprochene paradoxe Themenspannung in besonderer Weise – in den Liniennetzen und Schraffuren der zeichnerischen Werkanteile verbergen sich vexierhafte Gegenformen, die sich erst beim näheren Kontakt mit dem Bild offenbaren. Der offenbar in einer Berggrotte aus einem Alptraum erwachte Mann in seinem Gemälde »Grotte« (2010) wird so erst bei Betrachtung der in den Stein gehauenen Menschenfigur am rechten Bildrand als ein schaffender Bildhauer kenntlich, welcher sich in einer Ruhepause den Imaginationen seiner Phantasie hingibt.

Jene im zeitgenössischen Kunstgeschehen äußerst selten anzutreffende

akademische Doppelprägung – handwerkliche Solidität und radikal behaupteter Autonomiegestus – ist es, welche die unleugbar vorhandene Spezifik im Werk von Igor Oleinikov bestimmt. Diese Doppelprägung dient als stabile Grundlage eines Weges, der jene enervierende Spannung zur produktiven Grundlage einer künstlerischen Konzeption macht. »Weit entfernt von jeder modischen Attitüde«, schrieb die renommierte Kunsthistorikerin und langjährige Cheflektorin des DuMont-Verlages Karin Thomas treffend über den Maler, »begegnet man in den asphalttonigen Bildern Oleinikovs einer malerisch ausgereiften Sublimation von Selbstanalyse und Realitätserfahrung.«