

Rainer Maria Rilke

Russische Kunst

Von Kunst-Dingen

BookRix

BookRix-Edition

Essay

Rainer Maria Rilke

Russische Kunst

Von Kunst-Dingen

BookRix

BookRix-Edition

Essay

Rainer Maria Rilke

Russische Kunst

Von Kunst-Dingen

Russische Kunst

Anfang Januar 1900; ersch. in: Die Zeit (Wochenschrift) XXIX. Bd., Nr. 368, Wien, 19. Oktober 1901

Es ist nicht möglich, über irgendein Ereignis auf dem Gebiete russischer Kunst zu berichten, ohne vorher etwas von dem Lande selbst zu sagen. Das erscheint seltsam zu einer Zeit, da Europa gewohnt ist, seine schmeichelhafte Aufmerksamkeit gerade Rußland zuzuwenden, aus unwillkürlicher Dankbarkeit für manche künstlerische und politische Sensation, die es von dort empfangt. Aber gerade der Umstand, daß man im Westen die fremdartigen Offenbarungen eines primitiveren Lebens für Sensationen hält, beweist, daß aller Verkehr zwischen dem Zarenreich und dem übrigen Europa auf einer Reihe von Mißverständnissen beruht, mit deren Aufklärung zugleich die Erkenntnis eintreten muß, daß man einander vollkommen fremd geblieben ist. Denn zu meinen, daß irgendeine Nation von westlicher Kultur dem Russen menschlich, in Teilnahme und Verständnis nahestünde, hieße behaupten, daß die Römer eine Ahnung gehabt hätten von dem inneren Leben jener barbarischen Märtyrer, welche in den atemlosen Arenen mit Tigern spielten.

Das weite Land im Osten, das einzige, durch welches Gott noch mit der Erde zusammenhängt, hat immer noch sein Märtyrerzeitalter. Denn neben den fieberhaften Entwicklungen der nachbarlichen Kulturen bleiben ihm breitere Atemzüge, und in langsamen, immer wieder zögernden Schlägen geht seine Entwicklung vor sich. Der Westen hat sich in der Renaissance, in der Reformation, in Revolutionen und Königreichen wie in einem einzigen Augenblick entfaltet, in die Dämmerungen seiner Übergänge sprangen die raschen Raketen seiner Schönheit – und er hat Jahrhunderte

gehabt, während neben ihm, in dem Reiche Ruriks, noch der erste Tag dauert, der Tag Gottes, der Schöpfungstag.

Ein großes Vergeuden ist der Sinn unseres westlichen Lebens, während im flachen Nachbarlande alle Kräfte sich aufzusparen scheinen für irgendeinen Beginn, der noch nicht ist, gerade, als sollten dort einmal die Kornkammern sein, wenn die anderen, in wachsender Verschwendung verarmten Völker mit hungernden Herzen ihre Heimat verlassen. Und wenn Rußland durch seine sammelnde Fürsorge als dasjenige Land erscheint, welches am weisesten mit der Zukunft rechnet, so steht es anderseits noch nahe genug am Rande seiner Vergangenheit, um sich nicht in vagen Erwartungen kommender Dinge zu verlieren. Erst in den Siebzigerjahren hat man seine ältesten Sagen aus dem Barte zitternd singender Greise gelöst, und erst damit ist sein Altertum abgeschlossen. Sein Homer ist eben gestorben. In seinen alten Liedern, den sogenannten Bylinen, sind mit schlichter Gerechtigkeit alle Helden genannt, als ob sie Zeitgenossen gewesen wären: der sagenhafte Ilja von Murom und der falsche Dimitrij und Peter und Kutusow, das Väterchen der Soldaten. Wie die Kindheit eines Künstlers ist dieses Rußland: ein nebelndes Nebeneinander phantastischer Gestalten, die, wie kühne Entwürfe zu künftigen Menschen, die weiten Flächen seiner Geschichte erfüllen.

Wenn man von Völkern wie von Menschen spricht, die in der Entwicklung begriffen sind, so kann man sagen: dieses Volk will Soldat werden, ein anderes Kaufmann, ein drittes Gelehrter; nun, das russische Volk will Künstler werden, und daher kommt es, daß gerade die Besten von seinen Schaffenden sich zu seinen Erziehern berufen fühlen. Und in der Tat wird Rußland nur durch seine Künstler Kultur empfangen, vorausgesetzt, daß diese den Zusammenhang mit der Heimat behalten und ihre Werke durch keine absichtliche, belehrende Note entstellen und verkleinern. Denn dieses sind die beiden Gefahren, welche den russischen Künstler bedrohen: einmal der bestechende, glänzende Einfluß fremder Schönheit, der ihn seinem Volke entfremdet, und anderseits, wenn er seinem Volke gehört, der dringende Wunsch, ihm mit seiner Kunst zu helfen.

Wir haben es hier mit einem vorgiottesken Volke zu tun, dessen alle Erlebnisse religiöser Natur sind und so stark, daß sie uns in verdunkelten byzantinischen Bildern eine Schönheit erkennen lassen, welche diese handwerksmäßigen Kopien griechischer Mönche vom Athos niemals besaßen. Was im höchsten Sinne von jedem Kunstwerke gilt, dem Fühlenden gegenüber: daß es nur eine Möglichkeit ist, der Raum, in welchem der Schauende wiederschaffen muß, was der Künstler zuerst geschaffen hat, das erfüllt sich im Rahmen dieser Bilder durch die Frömmigkeit derjenigen, die davor beten. Unzählige Madonnen schaut das Volk in die hohlen Ikone hinein, und seine schöpferische Sehnsucht belebt beständig mit milden Gesichtern die leeren Ovale. Hier muß der Künstler einsetzen, indem er, ohne an der gewohnten Form zu rühren, innerhalb der goldenen Krusten die Visionen des Volkes erfüllt; und indem er ihm Gelegenheit giebt, auch über diesen neuen Bildinhalt hinaus zu träumen, hat er Aussicht, von Schönheit zu Schönheit aufzusteigen und dabei das ganze Volk mitzuerheben in die reifen Wirklichkeiten seiner Seele.

Atemlos kam die Renaissance auf den Gipfeln ihrer Entwicklung an, verstiegen in den steilen Einsamkeiten ihrer Ziele wie jener Kaiser auf der Martinswand, den nur ein Engel wieder zurück zum Volke führen kann. Der Renaissance kam kein solcher Engel. Mühsam schmiedet die Zeit noch an einem Geschlecht, welches Zeitgenosse jener ungeheueren Werke werden soll, die eine halb hoffnungslose, halb übermütige Kraft aufgetürmt hat an den Grenzen des Lebens. Vielleicht wird einmal in dem großen Nachbarreich dieser Aufstieg sich langsamer vollziehen als eine Erfüllung jenes jagenden Traumes, von dem Italien heute noch zittert. Rußland ist ja das Land der Wirklichkeiten, welches voll geduldigen Erwartens seine Ernten zögern sieht – aber dabei immer die Scheunen dem Einzug irgendeines plötzlichen Segens offenhält.

Während anderswo eine bestimmte künstlerische Idee sich, in immer reifere Formen steigend, zu verkörpern sucht, geht hier ein Tanz von Gedanken durch eine dauernde Form. Diese ist für das Volk die

Gebärde des Gebetes, die es mit dem Inhalt seines ganzen Erlebens füllt – für den Künstler das alte Heiligenbild, das Ikon, dessen Stil im Grunde auf die Schule des Andreas Rubleff, die im sechzehnten Jahrhundert blühte, zurückgeht. Es kann sein, daß einmal jahrhundertlang beide Formen, die der Gebärde und die des Bildes, wiederholt werden, leer, sinnlos oder mit falschem Inhalte beschwert – aber sie werden mit peinlicher Genauigkeit weitergegeben, und kommt wieder ein Andächtiger oder ein Künstler, wahrer Werte voll, so findet er für seinen Reichtum die schöne, schlichte Schale bereit, die immer groß genug ist, alles zu halten, auch den Überfluß. Mit diesem ruhigen Bewußtsein der immer vorhandenen Form hängt die eigentümliche Weite des russischen Charakters zusammen, diese sorglose Hingabe an alle Inhalte des Lebens, auch an die fremdesten, diese werdende Weltanschauung einsamer Menschen, die sich von Gegensatz zu Gegensatz erstreckt, alle Mächte und Meinungen begreift und etwas Hintergrundhaftes, Tiefes auch noch hinter jenen Schicksalen behält, die uns den Himmel verdecken.

Der Italiener Aristoteles Fioraventi, der im sechzehnten Jahrhundert nach Moskau kam, hat die Kirchen des Kreml in demjenigen Stil erbaut, den er an alten russischen Bauwerken begonnen und entwickelt fand. Und auch später haben ausländische Künstler, besonders Italiener, ihre eigenen Kenntnisse merkwürdig willig in den Dienst jener russischen Formen gestellt, die den byzantinischen Stil in so feinfühligere Weise intim umdeuten. Dagegen haben russische Maler frühzeitig sich nicht nur die Techniken, sondern auch die Empfindungen des Auslandes mit ziemlich viel Geschick angeeignet, und sie sind durch ihre Vorurteilslosigkeit dazu gekommen, russisches Wesen zu verachten und durch römische und antike Motive ihre bessere Bildung zu beweisen. Wenn man indessen die Galerie Tretjakow in Moskau studiert, in welcher feinsinnige Sammler zum ersten Male Bilder, von den Anfängen russischer Malerei bis zum heutigen Tag, vereinigt haben, gewinnt man den Eindruck, daß die ausländischen, technischen Errungenschaften längst wieder russischen Gedanken Untertan geworden sind, ja daß unter den jüngsten Künstlern sich sogar

solche finden, die schon mit russischen Mitteln arbeiten und in persönlichster Erfüllung jener ererbten Formen ihre entschiedene Individualität aussprechen.

Unter diesen letzteren ist keiner so bemerkenswert wie der Sohn eines Landpopen, der 1848 geborene Victor Michailowitsch Wasnetzow, dessen Schaffen alle Gebiete umfaßt. Fast noch ein Knabe, zeichnet er bettelnde Mönche, Bauern und Kleinbürger mit auffallend sicherer Charakteristik, wendet später diese Kenntnis einzelner Typen bei der Illustration von Volksbüchern an, deren Sageninhalt auch seine Phantasie erweckt – und da erweist es sich, daß die Gestalten seiner Einbildung in seinem Stifte dieselbe Wirklichkeit gewinnen wie die im Heimatdorf skizzierten Persönlichkeiten. Hier stellen sich schon die Grundzüge seiner Eigenart fest: ein ernster, rücksichtsloser Realismus, der sich ebensosehr auf die Dinge in der Natur wie auf die Gegenstände seiner Phantasie bezieht, wodurch er sich vorzüglich dafür eignet, die Gestalten der heimischen Sage und Geschichte im Zusammenhange mit der russischen Landschaft darzustellen und auch die Vorgänge der heiligen Historie mit dem eigenen Lande so zu verknüpfen, als ob sie in seinen Dörfern und in seinem Herzen zuerst sich ereignet hätten. In seiner Petersburger Zeit entgeht er durch eigene Abneigung sowie durch den Einfluß des Professors P.P. Tschistjakow, der seine werdende Eigenart richtig erkennt, den gleichmachenden klassizistischen Absichten der Akademie und zeichnet eine Madonna und einen Helden, Skizzen, die direkt als Vorahnungen seiner beiden größten Werke betrachtet werden können. Dann unternimmt er eine Reise nach Paris, wo damals eine Kolonie russischer Künstler (darunter auch der berühmte Ilja Rjepin) sich befand, zieht aber bald aus dem lärmenden Treiben der Weltstadt nach Meudon, wo er sich auf dem Dorfe mit den Bauern prächtig versteht. Heimgekehrt, malt er sein großes Gemälde ›Nach der Schlacht‹, welches bei russischen Künstlern und in der Presse viel Befremden erregte: – ein weites Totenfeld, auf den Waffen und Helmen breiter, gefallener Bojaren Blut und Abendrot. Mitten unter den in Trotz und Zorn Verstorbenen ein blauer, blonder Prinz, wie eine einzige blasse Blüte in den Ranken des Todes. Fern, fern am

Horizont eine Faust und der schlanke Bug eines Bogens vor dem Himmel und in der schweren, schwankenden Luft, wie Schreie, zwei große, schwarze, raufende Raubvögel. Auch Iwan, der Grause, entsteht um diese Zeit: auf seinen gefürchteten Stab gestützt, steigt der Zar eine schmale Wendeltreppe hinab, und bald wird seine Gestalt, dunkel und steil, das enge Treppenfenster verdecken, in dessen Rahmen sich das weißgoldene Moskau drängt.

Der Friede dieser Arbeiten wird durch den Auftrag unterbrochen, ein Rundzimmer in dem neubegründeten historischen Museum in Moskau (1875) mit Gestalten aus der Steinzeit zu schmücken. Wie ein vierstrophiges Gedicht reiht dieser Fries vier Bilder des Ungestüms und voll einer Stärke, die sich noch nicht ermißt, aneinander, und dennoch mäßigt der Ausgleich wogender Kräfte die große Bewegung der Massen. Diese Menschen gehören dem ersten begründenden Kampfe, und es scheint, als müßte sich auch die Luft erst an das Atemholen dieser ringenden Brüste gewöhnen. So neu ist alles dem Menschen gegenüber, und in mißtrauischem Zögern scheint die Natur abzuwarten, ob sie ihm oder dem schweren, schnaubenden Urtier sich unterwerfen soll. Überall stehen diese Gestalten vor irgendeinem Angriff, und nur aus Müdigkeit kommt ihnen das Hüttenbauen. Das alles wird ungemein lebendig, doch ohne Pathos in den Fresken erzählt, bei denen sogar der Umstand, daß der Stoff, immer wieder in Gruppen geballt, nur schwer, wie dickflüssig, vorwärtsströmt, der Stimmung zu Hilfe kommt. Die Farbe ist ungemein zurückhaltend im Ausdrucke, wie überhaupt dieser Fries technisch als ein Versuch neuer Erfahrungen erscheint. Und was an diesem vorgöttlichen Stoff, da und dort noch fragend, erprobt wurde, das sollte sich bald in einer großen kirchlichen Aufgabe siegreich durchsetzen.

Nachdem Wasnetzow auf dem Gute Mamontows im Vereine mit Poljenow, Andrei Mamontow und anderen eine Kirche erbaut, gemalt und eingerichtet hatte, entstand noch seine glänzende Dekoration zum dritten Akte von Ostrowskijs ›Schneewittchen‹, ehe er aufs neue einen großen, entscheidenden Auftrag erhielt: die neue Kathedrale des heiligen Wladimir in Kiew sollte ausgemalt werden.

Victor Wasnetzow beschloß, durch eine Reise nach Italien sich für diese Arbeit vorzubereiten; aber er war kaum einen Monat unterwegs, und nur San Vitale in Ravenna, der Marcusdom und in Rom San Clemente gaben ihm einige Anregung. Schon waren die Stimmen in seinem Innern zu laut, als daß die fremde Schönheit, die seine einsamen Sinne zaghaft berührte, Einfluß auf seine Entwürfe hätte gewinnen können. Er kehrte eilig nach Rußland zurück und begann 1885 das bedeutende Werk, welches ein glänzendes Zeugnis wurde für die Lebendigkeit des russischen Gottes und die tiefe, aus dem Leben strömende Frömmigkeit des Meisters. Zehn Jahre blieb er dieser Arbeit zugewandt, außer der großen Madonna mit dem Kinde (die auf jene Skizze von 1871 zurückgeht), viele Wandbilder, den Ikonostas und unzählige ornamentale Motive erfindend; ihm war kein einheitliches Vorbild gegeben. Unter williger Annahme der durch die Ikonographie gebotenen Form suchte er innerhalb dieses Rahmens und mit den Attributen einer jeden Gestalt einen organisch zusammenhängenden Himmel zu bauen, und es ist ihm gelungen, eine unendliche Menge von Macht und viele Kronen der Liebe in seinen Bildern zu versammeln. Zwölf und eine halbe Arschin hoch, die ganze Apsis erfüllend, steigt die Mutter Gottes in einfacher Festlichkeit über dem Altare auf, reglos schwebend im nachtblauen Mantel. Aber vor ihrer Brust hält sie das schauende Kind, und wie aus einer Knospe drängend, entfalten sich seine beiden, alle empfangenden Arme. In ähnlicher Art überrascht das vornehme Gleichgewicht von Ruhe und Bewegung, Zurückhaltung und Hingabe bei vielen anderen Gestalten, die alle mit gerechter Frömmigkeit aus ihrem Leben herausgehoben sind in die goldene Dunkelheit des russischen Himmels. Die Martyrbrüder Boris und Glib, die grausame Olga, Rußlands erste Christin, der heilige Michael von Twer, Märtyrer, der heilige Alexander Njewskji, der demütige Sieger, der sein wildes Schwert in den gefalteten Händen bezähmt. Und gleichzeitig mußten aus den in Handschriften und auf Wandfragmenten entdeckten altrussischen Stilwerten unter Zuhilfenahme neuer Elemente ornamentale Schmuckmotive erfunden werden, die nach russischer Art unter dem Vorwande scheinbarer Symmetrie doch kein Thema, keine Blume, keinen Vogel wiederholen und einen unabsehbaren Reichtum von Details

entfalten. Den Kehrreim dieser farbigen Formgedichte bildet das Engelaugesicht der Seraphim und Cherubim, dessen ernste Ehrfurcht und hinhorchende Herrlichkeit in der Bewegung der sechs Flügel breiteren Ausdruck findet

In seinen zahllosen Engelbildern hat Wasnetzow mit besonderer Feinheit die Psychologie der Flügel entwickelt wie andere Maler die der Hände. Von der dunkelsten Trauer über den toten Christus bis zu der englischen Seligkeit, welche die Kunde seiner Auferstehung über die Himmel trägt, vermögen sie alles auszudrücken, bald kaum wehend, bald stürmisch bewegt, sanft und zärtlich wie Abendwolken und dann wieder erstarrt in ehernem Schrecken.

Die großen Arbeiten in der Kiewer Kathedrale des heiligen Wladimir haben den Künstler gereift, ihm das Bewußtsein eines bestimmten Besitzes verliehen, ihm aber zugleich eine Menge neuer Probleme eröffnet, in die er sich nun in der Einsamkeit seines Moskauer Ateliers vertieft. Zwei große Bilder hat er seither noch vollendet: Sirin und Alkinost, den Vogel des Schmerzes und den Vogel der Freude, zwei Sagenvögel mit den schönen Gesichtern gekrönter Frauen, die im dunkelnden Gezweig nebeneinander wohnen. Der Gesang des einen ist ein seltsam wiegendes Weinen, das in dem gesenkten Angesicht beginnt und den ganzen Vogelleib zu rauschender Klage weckt, während das Antlitz des nachbarlichen Tieres ein wanderndes Lachen in die Lüfte wirft. Es ist etwas Böcklinsches in der Art, wie diese wunderlichen Wesen leben, und doch ist es russischer Geist, der sie lebendig macht.

Und das andere große Bild: die drei bekanntesten Helden der Bylinen: Iljá von Murom, Dobryna Nikititsch und Aljoscha, der verliebte Popensohn, reiten hinaus in das russische Land. Einfach und mit breitem Pinsel sind die drei Männer, der greise, der männliche und der knabenhafte, auf ihren starknackigen russischen Pferden nebeneinandergestellt, ohne novellistischen Zusammenhang, wie die Gestalten auf einem italienischen Devotionsbilde. Charakterisiert sind sie durch ihr Verhalten zu etwas Fremdem, vielleicht Feindlichem, das von der Richtung des

Beschauers her sich ihnen zu nähern scheint durch die wogende Heide: fester faßt der greise Iljá sein ruhmreiches Schwert, Dobryna, der Starke, späht scharf unter dem Bogen der Hand der Gefahr entgegen, und die dunkelnden Augen immer noch irgendeines Mädchens voll, träumt Aljoscha über den schlaffen Bogen fort ins Märchenhafte ...

Dieses sah ich als das letzte Bild im letzten (ganz Victor Wasnetzow gewidmeten) Saale der Galerie Tretjakow. Das war vor zwei Jahren. Damals schien mir, als wäre es auch in der Tat die jüngste Stufe in der Entwicklung russischer Kunst, die mit zunehmender Nationalität sich nicht verengt, ja die vielleicht imstande sein wird, das höchste und allgemeinste Menschliche auszusprechen, wenn sie alles Fremde und Zufällige, alles Unrussische ganz vergessen haben wird.

Tag der Veröffentlichung: 26.01.2012

<https://www.bookrix.de/-bx.rilke>