

Herbert Schade SJ

Inkunabeln sozialistischer Malerei

Zur Ausstellung „Russischer Realismus 1850–1900“ in Baden-Baden

In dem Augenblick, in dem die Flut amerikanischer Op- und Pop-Art, abgelöst durch einen umstrittenen fotografischen Realismus, die letzten Dämme einer überkommenen Kunstvorstellung bricht, stellen sich die Russen mit einer ebenso erfreulichen wie bedeutsamen Ausstellung vor¹. Diese Ausstellung in Baden-Baden zeigt die Kunst, in der sich das russische Volk zum ersten Mal in der Geschichte seiner selbst bewußt wurde. Ikone und Wandmalereien mit den Heiligen des Lands gab es schon seit den frühesten Zeiten. Die Kathedralen mit den vergoldeten Kuppeln der Zwiebeltürme charakterisieren noch heute die Städte. Die Bilder der Zaren und Metropoliten, der Fürsten und Popen können wir in den Museen und Schatzkammern bis ins 18. Jahrhundert nahezu ausschließlich bewundern. In der Kunst des 19. Jahrhunderts jedoch werden die Bauern und Arbeiter darstellungswürdig. Kleine Leute, Bettler und Studenten, bevölkern die Bildwelt. Ein geheimnisvolles Land mit dunklen Wäldern und schillernden Sümpfen nimmt diese geduldigen Frauen und Männer auf. Die Geborgenheit der Hütten und die Einsamkeit unendlicher Steppen werden sichtbar. Das schallende Gelächter der Kosaken verhallt über den Wassern und das Flüstern der Beichtenden erstickt im Gebälk der uralten Kirchen. In diesen Bildern feiern die Frömmigkeit eines leidenden Volks und eine nicht artikulierte Revolution eine seltsame Hochzeit. Die Maler, die diese Bildwelt schufen, nannten sich „Peredwishniki“, das heißt „Wanderer“.

Ursprung und Wesen der „Peredwishniki“

Die „Gemeinschaft zur Veranstaltung von Wanderausstellungen“ (Peredwishniki) wurde offiziell im Jahr 1870 von Kramskoi, Mjassojedow, Perow, Sawrassow und Ge mit anderen Malern zusammen gegründet. Diese Gruppe hatte 1870 schon Ge-

¹ Russischer Realismus 1850–1900. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. 24. November 1972 bis 25. Februar 1973. Ausstellungskatalog mit einer Einleitung von Klaus Gallwitz und den Beiträgen „Der russische Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ von N. N. Novouspenski und „Pawel Michailowitsch Tretjakow und seine Rolle in der Geschichte der russischen Kunst“ von Lidia Iowlewa. Bibliografie von M. Bringmann (zitiert: Katalog). – Direktor Dr. Klaus Gallwitz hatte seit vier Jahren am Zustandekommen der Ausstellung gearbeitet. Zum Thema vergl. auch A. V. Paramonow, „Peredwishniki“ (russ., Moskau 1971); Vladimir Fiala, Die russische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts in der Tretjakow-Galerie und anderen Sammlungen (Prag 21956).

schichte; denn wie Ilja Repin berichtet, organisierte Iwan Nikolajewitsch Kramskoi zehn Jahre zuvor in Nishni Nowgorod eine derartige Wanderausstellung. Allerdings ohne Erfolg. „Hier (in Nishni Nowgorod) trafen sich nur Handelsleute. Tagsüber hatten sie auf dem Markt zu tun, abends war die Ausstellung geschlossen, zudem zogen die Makarjewschen Händler abends einen anderen Zeitvertreib vor.“² Den eigentlichen Anstoß zur Gründung der „Peredwischniki“ – sozusagen den Funken ins Pulverfaß – brachte im wohlgeordneten Kunstbetrieb des kaiserlichen Rußland ein – heute harmloses – Ereignis. Wie alljährlich machte auch im Jahr 1863 die Petersburger Akademie ihren Studenten ein klassisches Thema zur Aufgabe, für dessen Ausführung Goldmedaillen und Stipendien verliehen wurden. Das Thema lautete: „Göttermahl in Walhalla“. Es hätte jedoch ebenso „Göttermahl auf dem Olymp“ heißen können. Die Akademiestudenten in Petersburg dachten allerdings weder an Walhalla noch an den Olymp. Sie lehnten einfach eine vorgeschriebene Thematik ab und forderten Freiheit in der Auswahl der Motive bei einem offiziellen Wettbewerb. Als die Akademie diese durchaus verständlichen Wünsche ausschlug, erfolgte der von der Leitung wohl kaum erwartete Austritt von vierzehn Künstlern aus der Hochschule und die Gründung einer eigenen Künstlergemeinschaft. Als „Aufstand der Vierzehn“ ging dieser Vorgang in die russische Kunstgeschichte ein.

Das Ereignis von 1863 in Petersburg war jedoch nur ein äußerer Anlaß. Die inneren Ursachen lagen im Grundsätzlichen und waren allgemeiner Natur. Die Auseinandersetzungen zwischen Klassizismus einerseits und Realismus oder Romantik andererseits standen wohl im Hintergrund dieses „Aufstands der Vierzehn“. Diese Diskussion war damals nicht allein auf Rußland beschränkt, sondern besaß gesamteuropäischen Charakter. In Frankreich war Jacques-Louis David (1748–1825) der Repräsentant der „pompejanischen Mode“. Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867) – von Charles Baudelaire auf den Schild gehoben – klagte 1839 in einem Brief an Gilbert: „Was soll in so barbarischer Zeit (denn wir befinden uns völlig in der Barbarei) ein Künstler, der noch an die Griechen und Römer glaubt?“ In Deutschland plädierte Goethe für den Klassizismus, den er gegen die Lukasbruderschaft der Nazarener ausspielte. In Rußland selbst hatte Karl Pawlowitsch Brüllow (1799–1852) mit seinem Bild „Der letzte Tag von Pompej“ (1832, Leningrad) den Ton angegeben. Repin schrieb: „In den sechziger Jahren versetzte Professor Ewald in den Literaturvorlesungen an der Kunstakademie seine Zuhörer noch in helle Begeisterung, wenn er das Bild ‚Der letzte Tag von Pompej‘ beschrieb. Aber es vergingen keine zehn Jahre, und die Manie des Sturzes der Autoritäten, die die russische Gesellschaft wie eine Epidemie erfaßte, verschonte auch diesen verdienten Ruhm nicht mehr. Die Motive dafür waren begründet: Zu dieser Zeit bildete sich bei uns der Nationalgeschmack heraus. Die Gesellschaft sehnte sich nach wahrheitsgetreuem Ausdruck, nach echter Inspiration der

² Ilja Repin, *Fernes und Nahes. Erinnerungen*, hrsg. von T. Stephanowitz nach der 7. Aufl. der russ. Ausgabe Moskau 1964 (Berlin 1970), 167 (zitiert: Repin).

Künstler und nach Eigenständigkeit. Schon die geringfügigste Anlehnung an die Tradition der sich nach Italien orientierenden europäischen Schule war dem russischen Geist zuwider“ (Repin, 274).

Der Widerspruch gegen den Klassizismus und den Ästhetizismus des „L'art pour l'art“ unterscheidet die russische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tatsächlich von dem gesamten europäischen Kunstbetrieb. Die Situation des Volks in diesem großen Land war derartig bedrückend, daß kaum ein Künstler sein eigenes Genie und seinen Subjektivismus kultivieren konnte. Nikolai Gawrilowitsch Tschernyschewski (1828–1889) – Philosoph und Publizist zugleich – wurde zum Wortführer eines einzigartigen patriotischen Programms. Für Tschernyschewski ist Patriotismus „leidenschaftliches, grenzenloses Streben zum Wohle der Heimat“ als „Dienst zum Nutzen der Allgemeinheit . . . Viele der größten Gelehrten, Dichter, Künstler wollten der reinen Wissenschaft oder der reinen Kunst dienen, nicht aber irgendwelchen besonderen Bedürfnissen ihrer Heimat . . . Bei uns ist das anders: Die historische Bedeutung jedes großen russischen Menschen wird an seinen Verdiensten gegenüber der Heimat, seine menschliche Würde an der Kraft seines Patriotismus gemessen.“³ In seinem utopischen Roman „Was tun?“ oder in Schriften wie „Die ästhetischen Beziehungen zur Wirklichkeit“ kämpfte Tschernyschewski mit Pissarew, Puschkin, Turgenjew, Tolstoj und anderen um diese Anliegen seines Vaterlands. Gestützt auf Tschernyschewskis Ideen nannte man die Kunst der „Peredwishniki“ und der ihnen nahestehenden Dichter „kritischen Realismus“. Dieser Begriff ist also nicht mit dem neuerdings öfter gebrauchten Ausdruck „kritischer Realismus“ gleichzusetzen, sondern meint die Kunst in Rußland vor der Oktoberrevolution. So unterschied die russische Geistesgeschichte die Malerei des 19. Jahrhunderts vom „sozialistischen Realismus“, einer heute noch die Ideologie des sowjetischen Kunstschaßens bestimmenden Parteikunst, und zeigte zugleich die inneren Zusammenhänge, um nicht zu sagen, die Notwendigkeit einer derartigen Kunstideologie auf. Die Bilder der „Peredwishniki“ machen auch den Vorrang des Realismus im zeitgenössischen Rußland verständlich. Dieser Realismus ging gleichsam aus der russischen Erde und der Geschichte des Lands selbst hervor.

Das Geheimnis der russischen Landschaft

Ein Ereignis aus der russischen Kunstgeschichte vermag die besondere Beziehung des Volks zum eigenen Land zu illustrieren:

„Jesus Christ, was machst du da, du Schamloser?“ Die Bauern fingen an zu lärmern. Der Maler Lewitan und die ihn begleitende Künstlerin Kuwschinnikowa wurden bleich. Lewitan

³ D. Blagoj, Die Besonderheiten des russischen Realismus des 19. Jahrhunderts, in: Probleme des Realismus in der Weltliteratur. Referate und Diskussionsbeiträge des Maxim-Gorki-Instituts der Akademie der Wissenschaften, Moskau, April 1957 (Berlin 1972) 218.

hielt aber an sich und beschloß, sich mit einem Scherz aus der Affäre zu ziehen. ‚Schau nicht hin, Alte‘, sagte er zu der Bauersfrau, ‚die Augen werden dir aus dem Kopf fallen.‘ ‚Hu-u, du Schamloser‘, schrie das Weib, schneuzte sich in ihren Rockschoß und ging zu den Bauern. Dort stand zitternd, auf einen Stab gestützt, ein keifendes Mönchlein, unbekannt, von wo er nach Tschulkowo geraten und bei der dortigen Kirche heimisch geworden war. ‚Böse Menschen!‘, rief er halblaut aus. ‚Was sie tun, ist unbegreiflich. Malen Bilder ab von Gottes Wiesen. Man entgeht nicht dem Feuer, Bauersfrauen, man entgeht nicht dem Übel!‘ ‚Gemeindeversammlung!‘, schrie der Alte mit dem ausgelaufenen Auge. ‚Bei uns ist es nicht üblich, mit Weibern Bilderchen zu malen. Gemeindeversammlung!‘ Man konnte nur noch die Farben zusammenraffen und gehen.“⁴

Diese Szene, die Konstantin Paustowski in seiner geistreichen Monographie des Landschaftsmalers Isaak Lewitan (1860–1900) wiedergibt, zeigt, welchen Einbruch in das Kollektivbewußtsein des russischen Volks dieses Malen nach der Natur mit sich brachte. Was man in Frankreich schon seit Troyon und Daubigny in Barbizon machte, schien der russischen Landbevölkerung ein blasphemischer Eingriff in die Rechte Gottes. „Was sie tun, ist unbegreiflich. Malen Bilder ab von Gottes Wiesen.“ So aufgeklärt und gebildet die Maler der „Gemeinschaft zur Veranstaltung von Wanderausstellungen“ auch sein mochten, im Grund haben sie ihre Bilder aus der gleichen Haltung eines unbegreiflichen Staunens entworfen, das auch die Worte des Mönchs prägte. Auch sie sind sich bewußt, daß sie „Gottes Wiesen“ abmalen. So schrieb Lewitan im Frühjahr 1887 an Anton Pawlowitsch Tschedow (1860–1904): „Noch nie habe ich die Natur so geliebt, war ich so hellhörig ihr gegenüber, noch nie habe ich dieses Göttliche so stark empfunden, das alles überflutet“ (ebd. 43 f.). Aus diesem Satz spricht die gleiche Ehrfurcht vor dem Land wie aus den zornigen Worten der Bauern.

Während die westeuropäischen Maler die Landschaft als Objekt auffassen, das ihnen zur Verfügung steht, erlauben sich die russischen Realisten keinen Eingriff in die Natur. Das Land wird von ihnen nicht heroisiert wie von Joseph Anton Koch (1768–1839). Sie nehmen die Wolken nicht zum Anlaß einer Art wissenschaftlicher Darstellung wie John Constable (1768–1840). Der unendliche Naturraum, den wir bei C. D. Friedrich (1774–1837) als Sinnbild moderner Subjektivität bewundern, charakterisiert ihre Bilder nicht. Mag auch Iwan Pawlowitsch Pochitonow (1850–1923) wie manche andere russische Maler vor ihm die Errungenschaften der Schule von Barbizon und der Impressionisten verarbeitet haben, bei ihm behalten Figuren und Schiffe eine weit objektivere Konsistenz als bei Renoir und Monet. Die Reflexe des Lichts als Eigenwert werden nicht herausgearbeitet. Alexej Kondratjewitsch Sawrassow (1830–1897) arbeitete in einer Sorgfalt und Verhaltenheit, die alles Artifizielle ausschließen. Selbst sein „Blick auf den Kreml bei trübem Wetter“ (1851), ein Bild, das einer Vision der geheimnisvollen Himmelsstadt gleicht, malt Sawrassow ohne Effekthascherei. Der russische Maler erlebt zwar intensiv. Er malt mit allen Fasern des Herzens und sieht nicht nur „fotografisch“ wie der sogenannte „radikale Realismus“ der letzten west-

⁴ Konstantin Paustowski, Isaak Lewitan (Dresen 1965) 31 (zitiert: Paustowski).



Abb. 1: Ilja Jefimowitsch Repin, Wolgaschlepper in der Furt 1872 (Öl auf Leinwand, 62 x 79 cm); Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.

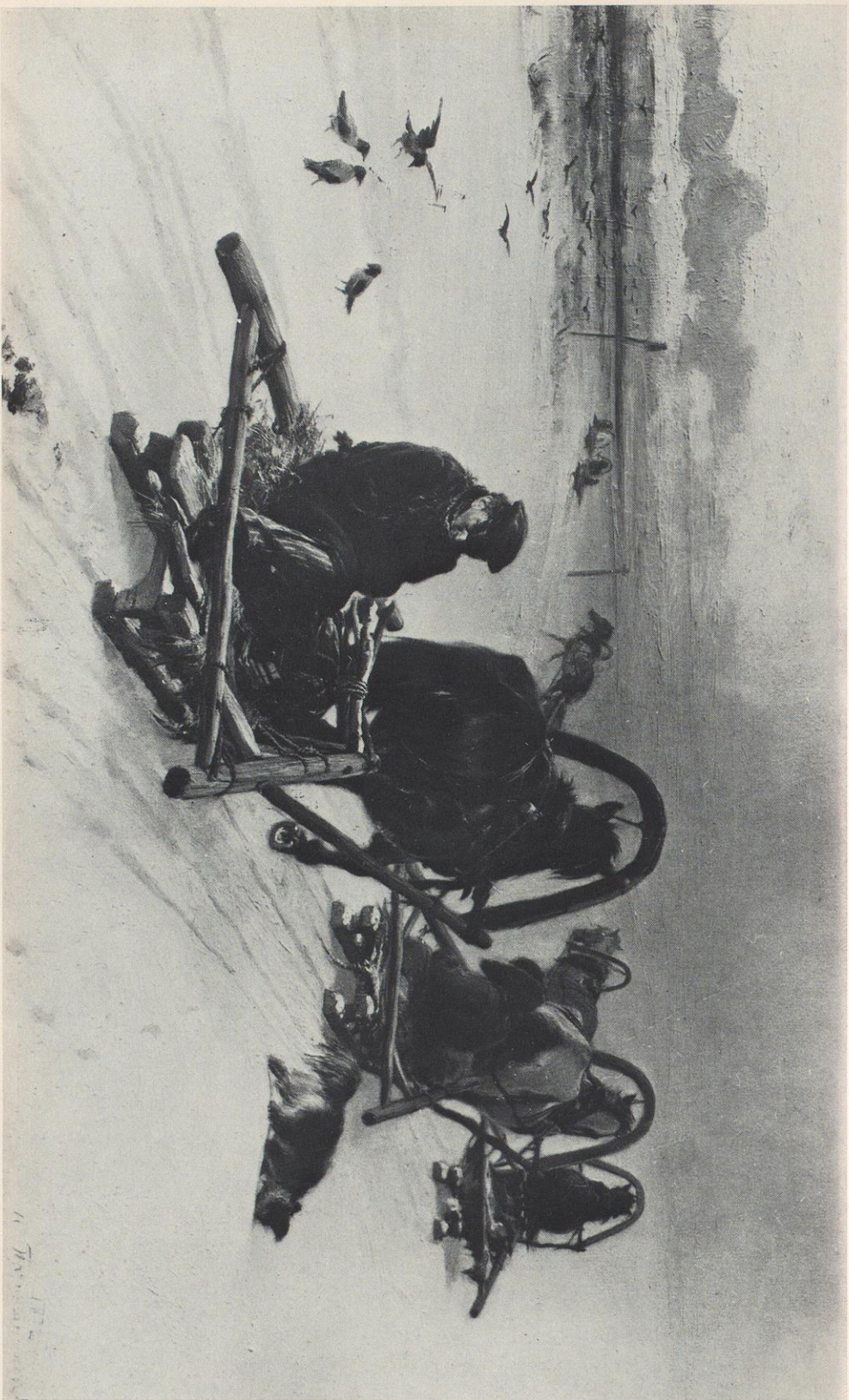


Abb. 2: Ilarion Michailowitsch Prijanischnikow, Die Heimfahrt 1872 (Öl auf Leinwand, 48 x 71 cm); Tretyjakow-Galerie, Moskau.

lichen Modeströmung. Aber Erlebnis und Erregung gewinnen keine Gewalt über seine Kunst wie bei den „Fauves“ oder den Expressionisten. Man ist immer wieder geneigt, die Qualität der Werke russischer Realisten zu übersehen, weil unsere Augen durch Reklamekunst und amerikanische Pop-Art primitiv geworden sind. Auch „Im Wald der Gräfin Mordwina“ (1891) von Iwan Iwanowitsch Schischkin bemerken wir erst nach längerer Betrachtung, wie bergend und wie bedrohlich das Dickicht den einsamen Förster umgibt. So hat Lesskow in seinen „Geschichten vom Lande“ die entsetzlichen Vorgänge der Hungersnot in einer derartig unbetonten Weise geschildert, daß uns erst nach einiger Zeit bewußt wird, welches Grauen wir beobachtet haben. „Schischkin hält gerade die realen Elemente für anregend, für bedeutungsvoll; seine Landschaft ist sinnbeschwert. Er scheint an sie wie an sein Schicksal gebunden.“⁵

An einzelnen Zügen wird schließlich die Übermacht der Landschaft offenbar. So birgt in „Großmutterns Garten“ (1878), ein Bild von Wassili Dmitrijewitsch Polenow (1844–1927), eine kraftvolle Vegetation die dahinwelkende Alte und das aufblühende Mädchen. Die Natur erscheint wie der Schoß der Mutter. In Fjodor Alexandrowitsch Wassiljew (1850–1873) „Tauwetter“ (1871) erfahren wir die zerstörende Macht dieser Natur. Ein alter Mann und ein Kind stehen auf einem Weg, der durch das Tauwetter von einem unüberschreitbaren Bach durchquert wird. Überall sonst nur Schnee und Sumpf. Der Weg windet sich wie eine Frage durchs Land. Der Alte und das Kind wissen nicht mehr weiter. Ein wenig Tauwetter, und der Mensch scheint in diesem Land verloren. Der Wald – so freundlich und ehrerbietig er aussieht – vermag den Menschen zu retten oder zu verschlingen. Ganze Armeen verirren sich in den Bildern von Wassili Wassiljewitsch Werestschagin (1842–1904) in den Wäldern Rußlands. Und der Schnee verweht die ruhmreichen Bataillone des französischen Kaisers. „Mit Mann und Roß und Wagen, so hat sie Gott geschlagen.“

Tatsächlich ist die Natur dieses Lands von einer solchen Kraft und von so vielen Geheimnissen geprägt, daß man vielleicht nur das Hochgebirge oder das Meer mit dieser Landschaft vergleichen kann. Deshalb konnte Lewitan von Nizza an Wasnezow schreiben: „Es gibt kein besseres Land als Rußland! Nur in Rußland kann man echter Landschaftsmaler sein“ (Paustowski, 51). So mag es heute im „sozialistischen Realismus“ heißen: „Im Anfang war die Gesellschaft!“ Die Russen des „kritischen Realismus“ aber bekannten noch mit der Genesis: „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde.“ „Himmel und Erde“ sind für die „Peredwischniki“ Rußlands Himmel und Rußlands unergründliche Erde. Dort entsteht ein neues Bild vom Menschen. Nicht die geniale Persönlichkeit oder das Porträt des bedeutenden Mannes repräsentiert den Menschen des „kritischen Realismus“, sondern das Volk.

⁵ Rudolf Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Berlin 1966) 123; dazu A. N. Sawinowa, Iwan Iwanowitsch Schischkin (russ., Moskau 1971).

Das Volk und seine stumme Passion

Das Volk oder die Nation gehören zu den Realitäten, die das Geistesleben des 19. Jahrhunderts prägten. Das Volk war in Spanien, Tirol und Preußen gegen den Absolutismus Napoleons aufgestanden. Das Volk schüttelt die Fesseln der Leibeigenschaft in Europa ab. Das Volk sollte Staat und Kirche neu begründen. „Die Hauptperson auf den Bildern (der „Peredwishniki“) wurde das Volk selbst“ (Katalog, 15). Aber was heißt das: Volk? Geht es dabei um eine bestimmte Rasse im Sinn des Nationalen oder ging der Kampf damals um die Vorrechte einer Klasse im Sinn des Sozialen? Gehörte der Bauer zum Volk und der Zar nicht? Diese Probleme wollen wir nicht statistisch oder soziologisch angehen, sondern die Bilder der Künstler selbst befragen.

Die Genrekunst, das heißt das Sittenbild oder die Volksszene, war seit der Renaissance im Gebrauch. Auch die russische Kunst des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts kennt derartige Bilder. Besonders Alexej Gawrilowitsch Wenezianow (1780–1847) kultivierte solche Themen. „In der Tenne“ (1821), „Mit dem Haushalt beschäftigte Großgrundbesitzerin“ (1823) oder „Beim Reinigen der Rüben“ (1820?) könnten dafür als Beispiel dienen. Aber die Beobachtungen und Vorstellungen der „Peredwishniki“ besaßen anderen Charakter. „Der einfache Mensch, im Glück und Unglück, mit seinen privaten und gesellschaftlichen Verhältnissen, mit seinen geistigen Fähigkeiten wurde der wichtigste Gegenstand der Kunst und stand im Zentrum des Interesses der Maler“ (Katalog, 12).

Den stärksten Eindruck dieser neuen Mentalität gewinnt man in den Zeichnungen und Bildern der Burlaken an der Wolga von *Ilja Jefimowitsch Repin* (1844–1930). Burlaken nennt man die Treidler, die an Stricken und Gurten die Schiffe flußaufwärts schleppten. Repin schildert in seinen Aufzeichnungen die Entstehung der Bilder selbst. Es war im Jahr 1868. Damals lud ihn sein Ateliernachbar Konstantin Apollonowitsch Sawizki (1844–1905) zu einer Dampferparty auf der Newa ein. Die beiden jungen Künstler schwärmten für die jungen Damen, die gleichfalls mitfuhren, als sie sich plötzlich anderen Eindrücken ausgesetzt sahen:

„Was bewegt sich denn da auf uns zu?“, fragte ich plötzlich Sawizki. „Das Dunkle, Schmutzige dort, der braune Fleck, wozu kriecht das auf unsere Sonne herauf?“ – „Ah, das sind die Burlaken, die treideln einen Flußkahn. Bravo, was für Typen! Siehst du, jetzt kommen sie näher, es lohnt sich sie anzuschauen.“ ... Sie kamen näher. Mein Gott, warum waren sie so schmutzig, so zerlumpt? Bei dem einen schleift das zerrissene Hosenbein auf dem Boden und das nackte Knie scheint durch, bei anderen kriechen die Ellbogen heraus, einige tragen keine Mütze. Und die Hemden, die Hemden! Sie sind mürbe wie Zunder – man erkennt den rosa Kattun nicht, der in Fetzen herabhängt, man kann nicht einmal die Farbe ausmachen, nicht den Stoff, aus dem sie genäht sind. Was für Lumpen sie tragen! Die Oberkörper, die sich in den Gurt legen, sind wund gerieben, haben sich entblößt und sind verbrannt von der Sonnenglut“ (Repin, 180).

Nach einer langen Studienfahrt auf der Wolga entstanden schließlich die erschütternden Bilder der „Wolgaschlepper“ (*Abb. 1*), von denen es vor allem zwei Varianten

ten gibt. Viele erkannten in diesem Bild die Darstellung einer sozialen Situation. Selbst Dostojewski schrieb im „Tagebuch eines Schriftstellers“: „Man muß die schutzlosen Menschen lieben, man kann nicht vorbeigehen, ohne sie ins Herz zu schließen. Wenn man das Bild betrachtet, fühlt man sich verpflichtet, für diese Leute etwas zu tun, sich für sie einzusetzen“ (Katalog, 172). Das soziale Problem des Bilds ist aufregend genug. Keine Regierung möchte daran erinnert werden, daß unter ihrer Verwaltung derartig harte Berufe möglich sind. So äußerte sich auch der damalige Verkehrsminister Selenoi sehr scharf gegen Repin: „Nun sagen Sie mir um Gottes Willen, was zum Teufel hat Sie getrieben, dieses unsinnige Bild zu malen? Sie sind wohl Pole? Na, schämen Sie sich denn nicht – als Russe? Diese vorsintflutliche Transportart habe ich doch schon abgeschafft, und bald wird man sich nicht einmal mehr daran erinnern. Aber Sie malen ein Bild, bringen es zur Weltausstellung nach Wien und träumen bestimmt davon, einen reichen Dummkopf zu finden, der sich unsere Bastschuhkerle, diese Gorillas, kauft!“ (Repin, 240). Aber der Maler schrieb selbst: „Ich muß ehrlich bekennen, daß mich der Charakter der Verträge zwischen Burlaken und Besitzern und die soziale Seite überhaupt nicht beschäftigt“ (Repin, 210).

Was den unvoreingenommenen Betrachter derartig stark trifft, ist nicht das soziale Problem. Vielmehr ist das Bild künstlerisch so konzipiert, daß man sich mit den Wolgaschleppern unbewußt identifiziert. So wie diese Männer gehst auch du gebückt unter deinem Joch und kommst aus den Gurten und Stricken nicht mehr heraus. Das Schiff – die ungeheure Last – schwebt ungedeutet und heiter hinter uns über den Wassern. Niemand weiß, was diese Schiffe so schwer macht. Nur an den Treidlern, die ihre ganze Körperkraft in die Riemen werfen, spürt man, wie schwer beladen die Kähne sein müssen. Vor einem strahlend blauen Himmel und einem gelb leuchtenden Sand gehen diese Männer in ihrem eigenen Schatten. Auf diesem Bild ereignet sich der seltsame Fall, bei dem man – um ein Wort von Bertolt Brecht abzuwandeln – die im Dunkeln gehen sieht: Der eine wehrt sich gegen sein Los. Der junge Mann zerrt an seinen Riemen. Ein Dritter hängt verzweifelt im Strick. Vorn aber geht gelassen der Burlak Kanin, ein ehemaliger Priester. „Er ähnelte einem geprüften Heiligen.“ „Auf seinem Gesicht spiegelt sich nur ein Traum wider. Es war der Traum der Natur selbst, die weder Stunden noch Jahre zählt – der Traum des Weltalls“ (Repin, 233).

Man könnte die Sätze, die Ilja Repin über die Wolgaschlepper geschrieben hat, auch über ein thematisch völlig anders lautendes Bild setzen, nämlich über die „Pilgerfahrt der Zarin im Frühling“ (1886) von *Wjatscheslaw Grigorjewitsch Schwarz* (1838–1893?). Die Malerei von Schwarz scheint differenzierter und präziöser als das Bild der „Burlaken“ von 1872 (Moskau, Tratsjakow-Galerie). Schwarz faßt sein Motiv kaum sozialkritisch auf und gibt ihm auch keinen tragischen Charakter. Aber die Prozession der Menschen – „Die Pilgerfahrt der Zarin im Frühling“ – bewegt sich ähnlich geheimnisvoll durch die Landschaft wie der Zug der Wolgaschlepper. Im Vordergrund beobachten wir uniformierte Spitzenreiter in Pelzen. Im Hintergrund erheben sich zwischen Wald und Dorf die Zwiebelkuppeln einer Kirche. Auf gewun-

dener Straße bewegt sich der Zug durch den Schnee. Dunkelblau erscheint die hinterste Kalesche auf dem Schlitten. Rosarot leuchtet eine zweite, ebenfalls hochgeschlossene Droschke im Zug. Und dann taucht aus einer Senke des Wegs die goldene Kutsche der Zarin auf. Auch die Droschke der Kaiserin bildet ein völlig geschlossener Kasten. Nur der schwarze Doppeladler zeichnet das Gold der „Bundeslade“ des alten Rußland. So mögen die Israeliten die heilige Lade aus dem Land der Philister geholt haben. Der Mensch in der goldenen Kutsche – die Zarin – bleibt verborgen. Ebenso anonym und geheimnisvoll wie die Burlaken zieht die Prozession der Kaiserin durch das Land. Ein Mensch, in dem selbstgeschaffenen Ritual und seinem Zubehör gefangen, das Allerheiligste eines Volks geht an uns vorüber wie „der Traum des Weltalls“. So kostbar die Malweise des Werks ist und so leicht ablesbar sein Inhalt bleibt, der Gehalt des Bilds scheint unauslotbar.

Die Alte, die in Perows Bild „Die letzte Schenke am Stadtrand“ (1868) auf dem Schlitten hockt und auf ihren Mann wartet, scheint ähnlich isoliert wie die Zarin. Mit gleicher Gelassenheit erwartet der Student auf dem letzten Schlitten der „Heimfahrt“ (1872) von *Prjanischkow* (Abb. 2) das Ende eines Wegs, der in den Horizont mündet. Das russische Volk, ob Zarin, ob Alte, ob Student, sie alle sind geduldig und haben Zeit, oder besser: Sie haben die Zeit überwunden. Das narrative Element – alle Bilder der „*Peredwishniki*“ hören nicht auf zu erzählen – steht im wirkungsvollen Gegensatz zu dieser Zeitlosigkeit russischen Daseins. Kleine Geschichten vom Land, alltägliche Ereignisse, volkstümlich und folkloristisch skizziert vielleicht für den ersten Augenblick. Aber bei längerer Betrachtung wirkt das Gewöhnliche und das Genre wie von der Spannung zwischen Himmel und Erde und von dem Wissen um die Zweitrangigkeit alles Hiesigen aufgeladen und aufgelöst. Es wäre vergeblich, Menzel und Thoma, Lenbach oder Makart zum Vergleich zu bemühen. Das Bild der russischen Realisten vom Menschen ist anders, es entsteht auch im 19. Jahrhundert noch wie vor einem imaginären Goldgrund.

Gesichter und Figuren. Zum Menschenbild der „*Peredwishniki*“

Auch die russischen Realisten haben ihre Porträts aus den klassizistischen Bildnissen entwickelt wie ihre westeuropäischen Kollegen. Manches Porträt mag konventionell sein. Eine Reihe dieser Bildnisse besitzt jedoch Eigenart und Charakter. Namentlich Repin erarbeitet seine Individuen aus ihrer Physiognomie. Dabei bieten ihm Details eines Gesichts Motive, um die Landschaft der Seele einer Persönlichkeit vor uns auszubreiten. Die vielen Porträts von Leo Tolstoj belegen, wie der Maler den Menschen gleichsam umkreist und in ihn eindringt. Einmal gibt Repin den Dichter vor dem Schreibtisch, dann vor dem Pflug. Er stellt ihn barfuß dar wie einen Bauern oder den Erlöser und Verkünder eines neuen Evangeliums. Immer wieder aber sitzt oder thront Leo Tolstoj in den Bildnissen Repins wie der große Weltweise.

Sicher versteht der Maler auch, seinen Auftraggebern zu schmeicheln und die Würde eines Reichsratsmitglieds oder eines Militäringenieurs ins rechte Licht zu setzen. Sein Hauptbestreben jedoch geht dahin, die Psyche der Persönlichkeit zu erfassen und sich ihrer zu bemächtigen. So wiederholt sich auch in der Porträtkunst – ähnlich wie in der Landschaftsmalerei – ein mythischer Vorgang, von dem der Maler selbst berichtet.

Als Repin seine Studien zu den Bildern der Burlaken ausführte, gab er den Wolgashleppern, die ihm Modell saßen, für die Stunde zwanzig Kopeken. Das war einem Treidler zu wenig. Er wollte zwanzig Rubel. Das Geld müsse fürs ganze Leben reichen, weil sie, die Modelle, ihre Seele dafür verkauften. So erzählten die Dorfbewohner von den Malern: „Sie kommen vom Antichrist, sind seine Diener, und im nächsten Jahr, heißt es, werden sie alle, die sie jetzt abzeichnen, mit einer großen Kette fesseln und geradewegs in die Hölle treiben. Und ihr Geld, das sind lauter Scherben: Man braucht nur das Kreuz darüber zu schlagen und dabei zu beten, dann hat man statt Geld nur noch Scherben in der Hand. Wir mußten sogar selber mitansetzen, wie unsere Fünfer bekreuzigt wurden“ (Repin, 229).

Der Künstler, der einen Menschen abmalt, bemächtigt sich nach dieser Auffassung der Seele des Porträtierten. Bei Repin, der wie manch anderer der „Peredwishniki“ als Ikonenmaler angefangen hatte, war noch das uralte Bewußtsein der Bildseele, des griechischen Eidolon, lebendig. Dieses Bewußtsein verband sich mit dem Bemühen um eine Erfassung der Charaktere im Sinn moderner Beobachtung und zeitgenössischer Psychologie. Seele als Ausdruck, als Gestimmtheit und als Haltung finden wir nicht nur in den Porträts von Repin. Bei Kramskoi oder Jaroschenko ist eine vergleichbare Geistigkeit zu beobachten. Die Profilierung von Charaktereigenschaften geht mit der Andeutung von Geheimnissen im Persönlichkeitsbild zusammen. „Der Student“ (1881) von Jaroschenko besitzt einen kritischen Blick, ohne daß wir definieren können, wem das prüfende Schauen gilt. Wie eine verhüllte Fackel schlägt der Blick aus dem Gesicht des jungen Manns. Gerne möchte man den „Heizer“ (1878) Jaroschenkos mit den Arbeitern aus Menzels „Walzwerk“ (1875) vergleichen. Aber die Menschen sind in diesem „Historienbild des Industriezeitalters“ dem Arbeitsvorgang völlig untergeordnet. In ihren Seelen geht nichts vor, was die Maschine überwindet. Menzel dokumentiert. Jaroschenko klagt an. „Ich hatte bisher keine Schulden, aber hier schaut mich jemand an, als ob ich ihm Geld schuldig wäre und nicht imstande bin, zu bezahlen“, schreibt der russische Kunstkritiker A. W. Prachow über Jaroschenkos „Heizer“ (Katalog, 216).

Das Geheimnis seines Porträts „Der Waldhüter“ (1874) erklärt Kramskoi in einem Brief an den großen Sammler und Museumsgründer Tretjakow selbst: „Meine Studie mit der durchschossenen Mütze sollte der Idee nach einen jener Typen darstellen – es gibt sie im russischen Volk – die vieles von der sozialen und politischen Struktur des Lands mit ihrem Verstand begreifen und in denen sich eine an Haß grenzende Unzufriedenheit tief eingenistet hat.“ In dem „Buckligen“ (1881), einer Porträtstudie

von Repin für sein Bild „Kreuz-Prozession im Gouvernement Kursk“ (1883) scheint die ganze Anspannung auf das Leben hin sichtbar zu werden. Dabei vermögen wir den religiösen Glauben des jungen Manns mit der Krücke nicht von der geistigen und triebhaften Anstrengung zu unterscheiden. Der „Bucklige“ mit der Krücke ist der Mensch bei seinem aussichtslosen Wettlauf um das Leben.

Diese Situation des Menschen zwischen Tod und Leben monumentalisiert auch das Bild „Die Ertrunkene“ (1867) von Perow (Abb. 3). Vor der Silhouette von Moskau werden Mann und Frau in einer ausdrucksstarken Komposition einander gegenübergestellt. Die Frau, die Ertrunkene, liegt quer ins Bild hinein ähnlich wie die „Ophelia“ von Delacroix und ähnlich wie der Tote der „Rue Transnonain“ von Daumier. Der Tatbestand des Bilds ist einfach und elementar. Der Gendarm hat im Morgengrauen die Leiche einer jungen Frau, wohl einer Selbstmörderin, aus der Moskwa geholt. Nun sitzt er vor der Toten und raucht eine Pfeife. Er betrachtet sie und die Hinfälligkeit des Lebens. Eine Frau, die lebendig auch seine Sinne angespannt hätte – sie war ein Modell des Malers Perow –, tot, mit glasigen Augen, zwingt sie ihn zur Distanz. Und doch: Sein Blick geht ihr nach wie der eines Liebhabers. Hinter den beiden Figuren glänzt im Vordergrund der Fluß, und hinter dem Fluß verschwimmt im Hintergrund die lichte Silhouette der heiligen Stadt Moskau. So erscheint der Gendarm, der auf dem Bootsrand sitzt, wie Charon, der zur Überfahrt gemahnt. Charon wartet. Die Überfahrt über den Fluß des Lebens steht allen bevor. Was hier zurückbleibt, ist Not und Tod, die Trivialität des Lebens, der Leichnam einer einst schönen Frau. Was im Hintergrund wächst und groß wird, ist die unfassliche Stadt in Silbergrau, jetzt im Morgendämmer noch wie ein Traum der Nacht. Aber schon wird sie vom Goldlicht der steigenden Sonne hinterlegt wie eine Ikone von Metallfolie. Und das gelbe Licht der Morgensonne beginnt in den fahlen Wassern der Moskwa zu schimmern. Die Krähen kommen zu spät, denn die Seele der Frau hat sich längst mit der himmlischen Stadt, dem ewigen Rußland über dem Fluß, vermählt. Ein blauer Kontur der uralten Metropole krönt selbst die sterblichen Reste der Frau. Nur die Erinnerung eines Malers erzählt die säkularisierte Legende des unbekannten russischen Menschen. Diese geradezu religiöse Auffassung des Porträts und des Menschenbilds erklärt auch die Eigenart der politischen Bilder des „kritischen Realismus“.

Die verhaltene Revolution

Als die „Peredwishniki“ ihre Ausstellungen begannen, waren die bedeutendsten Werke zum Thema Revolution in der europäischen Malerei schon vollendet. Fünf Jahre vor der französischen Revolution hatte J. L. David seinen „Schwur der Horatier“ (1784), das „Manifest der Revolution“, gemalt. „Der 2. Mai 1808“, Goyas Bild vom Aufstand an der Porta del Sol, entstand im Jahre 1814. 1830 schuf Delacroix

„Die Freiheit führt das Volk an“. Daumiers „Revolt“ (1860) wurde zum Inbegriff der Unruhen in Frankreich. Derartig revolutionäre Bilder, und namentlich die vielfältigen Formen der westeuropäischen Umschichtungen, die wir seit der Französischen Revolution und der deutschen Säkularisation in der Geschichte verzeichnen können, kennt das russische Kaiserreich des 19. Jahrhunderts kaum. So ist auch Repins Bild „Jahresfeier an der Mauer der Kommunarden auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris“ (1883) eine Importware. Es ist vielleicht das erste Mal, daß wir die rote Fahne in der russischen Malerei beobachten können. Die sozialistische Oktoberrevolution von 1917 benötigte vor allem deshalb einen solchen Einsatz von Menschen und Kräften, weil sie sehr spät und deshalb wohl auch zu radikal in das Leben eines allzu geduldigen Volkes eingriff.

Die „Peredwischniki“ berichten weniger von Aufständen, sondern eher von Leiden und Ungerechtigkeiten. Eine politische Karikatur, die seit 1830 und später in künstlerisch bedeutender Form von Honoré Daumier und anderen in Frankreich entwickelt wurde, kennt die russische Kunst kaum. Oft stand das sozialkritische Bild der Realisten auf dem religiösen Hintergrund der Orthodoxie. Die religiösen Traditionen schufen eine harte Kruste ritualisierter Affekte, die in der Revolution selbst nicht mehr durch ruhige Überlegungen zu einer sozialen und wirtschaftlichen Neuordnung, sondern durch brutale Maßnahmen gesprengt wurden. Den „kritischen Realisten“ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das politische Bild nahezu unbekannt. Der Maler muß sein politisches Engagement im Gewand von Historien- und Genreszenen tarnen. So zeigt „Das Feilschen“ von Nikolaj Wassiljewitsch Newrew zwei alte Herren – wahre Biedermänner – mit Tabakspfeife und Weinflasche an einem Tisch sitzend. Zwischen ihnen steht entschlossen und erregt ein kräftiges, hübsches Mädchen. Im Hintergrund beobachten Leute vom Gesinde den Ausgang des Geschäfts. Das Bild schildert den Verkauf einer Leibeigenen. Werestschagin hat ein ähnliches Thema – den Verkauf eines nackten Knaben – in turkestanischem Milieu exotisch und farbenfroh geschildert. So werden die ungeheuerlichen Widersprüche im sozialen Leben unbetont dargestellt. Die Wirkung des Sachverhalts wird dadurch verstärkt; denn das Mitleid ist die Mutter des Aufruhrs.

Zu den ikonographischen Eigenheiten der Revolutionsmalerei der kritischen russischen Realisten gehört auch das Thema der Verbannung. Menschen werden vom heimischen Hof abgeholt und in eine unbekannte Ferne geschleppt, weit weg, wo sie niemand erreichen kann. Oder sie kehren fremd und ausgemergelt aus dieser unfäßbaren Weite zurück. In Repins Bild „Eskorte auf schmutzigen Wegen“ (1876) sitzt ein grauer Gefangener auf einem Wagen zwischen zwei farbigen Uniformierten mit gezückten Säbeln. Die Troika, das Dreigespann, zeigt ein weißes Pferd mit erhobenem Kopf zwischen zwei schwarzen Gäulen mit hängenden Schnauzen. So paraphrasiert der Künstler im Symbol der Pferde die moralische Situation der „Eskorte auf schmutzigen Wegen“. Unschuldig und lauter wie das weiße Pferd ist der Mann zwischen den beiden Soldaten. Die Handlanger der Justiz sind schmutzig, schwarz.

„Die Verhaftung des Propagandisten“ von Repin zeigt in dem Propagandisten einen zum Letzten entschlossenen Mann, der in die Hände eines schwerfällig arbeitenden Polizeistaats geraten ist. Wie eine Heldin geht „Die Bojarin von Morosowa auf dem Schlitten“ (um 1887) auf dem Bild von Surikow aus ihrer Heimat. Bettler und Kinder, Bauern und Damen, Popen und Pilger bezeugen ihre Würde und Unschuld. In Surikows Werk „Am Morgen vor der Strelitzenhinrichtung“ (1881) weist gleichfalls das trauernde und weinende Volk die Gerechtigkeit des Verurteilten aus. Nicht die Justizbeamten des Staats, sondern das Volk ist der Anwalt des Rechts. Bei aller Verhaltenheit besitzen derartige Bilder einen ungeheuren Sprengstoff. Revolution ist hier kaum ein politisches Ereignis, für das man in Karikaturen oder Programmgemälden à la Delacroix wirbt. Revolution ist Rück-Wendung auf ein ursprüngliches Ideal der Gerechtigkeit, und ein diskreter Hinweis darauf, daß dieses leidende Volk die Passion Christi fortsetzt. Wie ein verhaltenes Erdbeben kündigen diese Bilder auch die kommende politische Revolution an. Die innere Spannung löst sich künstlerisch nur in den Schlachtenbildern der „Peredwischniki“.

Der unbegreifliche Krieg

Die Entmythologisierung des Kriegs hat im 19. Jahrhundert die Malerei keines anderen Volks so intensiv betrieben wie der russische Realismus. Schon um 1850 malte Alexander Wassiljewitsch Ustinow seinen „Kriegswahn im Frieden“, ein Bild, das auch „Friedliche Marsomanie“ genannt wird. Der Herr des Hauses übt in diesem Bild mit hochgezwirbeltem Schnurrbart unter Hab-Acht-Stellung der ganzen Familie vor dem Spiegel den Paradeschritt. Während ein solches Bild eher zum Lachen reizt, führt uns das Motiv des Soldatenabschieds, das wir sehr oft bei den russischen Realisten beobachten, in die hoffnungslose Situation des Volks zurück. Die Melancholie dieser Bilder ist bedrückend. So malt Sawizki fast zehn Jahre an den verschiedenen Fassungen des Themas „Aufbruch zur Front“. Man findet keine Heroisierung oder vaterländische Verklärung in diesen Entwürfen. Auch in Repins „Abschied des Rekruten“ erkennen wir nur die unbegreifliche Traurigkeit des Vorgangs. Kein Pathos außer der Not des Volks wird sichtbar. Selbst in Serows Szene des „Rekruten“, die eher komisch wirkt, weil gleich zwei Mädchen sich an einen jungen Mann hängen, wird kein Humor spürbar. Der Abschied ist bitterer Ernst. Der Krieg ist furchtbar.

Sicher kennt die russische Historienmalerei auch die Bedeutung des vaterländischen Kampfes. „Die Eroberung Sibiriens durch Jermak Timofejewitsch“ (1895) von Surikow führt uns mit der Christusstandarte und dem Georgsbanner sogar einen „Heiligen Krieg“ vor Augen. Sonst aber finden wir wenig Kriegsideologie im „kritischen Realismus“. Auch Viktor Michailowitsch Wasnezow, der die Sage und einen dekorativen Stil liebt, bringt in seinem ersten großen Historienbild „Nach Igor Swjatosla-

witschs Schlacht mit den Polowzern“ (1880) die Trostlosigkeit eines Leichenfelds als seinen Beitrag zur Schlachtenmalerei.

Die eigentliche Demaskierung des Kriegs aber erfolgt im Werk von Werestschagin. Dieser Maler gehörte zwar nicht zu den „Peredwishniki“, wurde jedoch in Baden-Baden mit ausgestellt, weil er in besonderer Weise den „kritischen Realismus“ russischer Schule markiert. Werestschagin begann selbst als Marinekadett und ist im russisch-japanischen Krieg an Deck des Panzerkreuzers Petropawlowsk vor Port Arthur gefallen.

Die erste Reihe von Kriegsbildern – der turkestanische Zyklus – war mit dem „Plötzlichen Angriff“ (1871) in Baden-Baden vertreten (*Abb. 4*). In diesem Bild steht der Kommandant der überfallenen russischen Soldaten entschlossen, aber aussichtslos einer herangaloppierenden Kavallerieschwadron gegenüber. Als Motto lesen wir auf dem Rahmen des Bilds: „Wir werden fallen, wir werden der russischen Erde keine Schande bereiten, die Toten fühlen die Schande nicht mehr.“ Künstlerisch wird der Gegensatz der geschlossenen Gruppe und der bewegten Schwadron als Kompositionsmittel des Bilds gebraucht. Die Übermacht der irrationalen Kräfte der Zerstörung wird jedoch schon in diesem Bild von Werestschagin durch die Masse der Reiter erreicht, die sich mit dem Dunst, Staub, Gewölk und Gebirge zu verbinden scheinen und so den Krieg als Naturkatastrophe demaskieren.

Nach dem turkestanischen Zyklus folgte eine Reise nach Indien, die Material zum Thema „Geschichte der Unterdrückung Indiens durch die Engländer“ einbrachte. Um 1880 schuf der Maler die 19 Bilder zum Balkankrieg. Und schließlich entstand 1889–1900 der Zyklus „Das Jahr 1812“, eine Bildfolge, die Napoleons Rußlandfeldzug schildert. Im Gegensatz zu der Glorifizierung des Kaisers durch J. L. David, Antoine-Jean Gros oder Anne-Louis Girodet und andere französische Maler scheint Werestschagin nur zu berichten: Wir sehen, wie die Franzosen die Uspenskikathedrale, die Krönungskirche der Zaren, zum Pferdestall machen. In „Gefangen – erschossen“ steht der große Franzosenkaiser, der, etwas zu klein geraten, seine Komplexe durch die Wahnsinnszerstörungen in Europa kompensiert, wie er den Hinrichtungsbefehl für zwei Russen gibt. Immer wieder charakterisiert Werestschagin den absoluten Herrscher als kleinen „Pelznapoleon“ und dokumentiert, daß er so unbedeutend ist, wie er aussieht. „Für ihn ist Napoleon nur eine Nummer, welche die Vorsehung vorübergehend vor eine große Zahl setzte und dann wieder ausstrich, um einen anderen Wert an ihre Stelle zu schreiben.“⁶ Napoleon, der durch eine rational organisierte Armee versuchte, sich über die Grundrechte der Menschen hinwegzusetzen, wird bei Werestschagin durch Schnee, Feuer und die unbegreifliche Vitalität eines Volks annulliert. Die Russen waren wohl zu diskret, um diesen Zyklus – die bedeutendste Folge der Historienbilder von Wassili Wassiljewitsch Werestschagin – in Baden-Baden zu zeigen.

⁶ Eugen Zabel, Werestschagin (Bielefeld 1900) 42. Zabel wendet dieses Urteil von Tolstoj in „Krieg und Frieden“ auf Werestschagin an.

Die Parallelen zu Hitlers verbrecherischem Überfall auf die Sowjetunion und den Untergang des „Führers“ wären auch allzu deutlich gewesen. Und doch kann man nur hoffen, daß diese Bilder auch einmal wieder in Deutschland zu sehen sein werden. Es wäre für uns alle sehr heilsam, Werestschagins von Aasgeiern umflatterte Pyramide aus Totenschädeln zu sehen, ein Bild, in dem der Realismus sich dem Surrealismus annähert, das mit dem Motto versehen ist: „Apotheose des Kriegs, allen großen Eroberern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gewidmet.“

Völlig abwegig ist es, in dieser Haltung gegen den Krieg Resignation oder gar Feigheit zu vermuten. Die Ablehnung des Militarismus gehört – auch hier ist die russische Malerei selbst der gleichzeitigen französischen Kunst voraus – zu dem kritischen Bewußtsein, das die Künstler Rußlands entwickelt haben. Die überschäumende kriegerrische Kraft dieser Kunst belegt ein Motiv des Malers Ilja Repin, das gleichfalls einzigartig in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts dasteht, nämlich „Die Saporosher Kosaken schreiben dem türkischen Sultan einen Brief“ (1891). Dieses Bild ist mit von Gogols „Taras Bulba“, der Geschichte des wilden Atamans der Saporoschen, angeregt. Den äußeren Anlaß bot ein historisches Ereignis. Im Jahre 1675 griff der Sultan Mohamed IV. die Saporosher Kosaken an. Dabei verloren die Türken 16 000 Mann. Danach schrieb der „Bruder der Sonne, Statthalter Gottes, Ritter ohnegleichen, Pfleger des Himmels, Trost der Moslems und Entsetzen der Christenheit“ dem Sieger Ivan Syrko und forderte die Kapitulation der Kosaken. Daraufhin verfaßten die erbosten Sieger folgende Antwort: „Du sultanischer Teufelsschwanz, Bruder und Genosse des erbärmlichen Satans und des leibhaftigen Luzifers Sekretär! Ei, was bist Du Hosentrompeter doch für ein trauriges Zwiebelchen! Was Beelzebub scheißt, das frißt Du samt Deinen Scharen. Wie will so ein Wind-Ei wie Du ehrliche Christensöhne und Saporosher Kosaken in seine Gewalt kriegen? Hörst Du unser Gelächter, Du taubstumme Krötenzehe?? ...“⁷

In seinem Werk betrachtet der Künstler die Kosaken mit ihrem Hetman beim Schreiben des Briefs. Die Individualisierung des Lachens und die Koordinierung der Gemütsäußerungen verschiedener Rassen und Nationalcharaktere zeichnet das Werk Repins aus. Der eine der Recken schmunzelt, der andere lächelt, ein dritter Kosak grinst. Verschmitzt, hämisch, humorvoll und schallend lachen diese Krieger. Gestalten, Physiognomien und Gebärden sind differenziert und aufeinander abgestimmt wie die gewaltige Orgel des Daseins. So offenbart sich im Kunstwerk Repins der Reichtum der russischen Seele und rehabilitiert den Affekt. Dieses Bild Repins repräsentiert das „homerische Gelächter“, das das Leben anstimmt, das sich mit dem Recht und der Sache Gottes verbunden weiß. Denn es gibt auch einen gerechten Krieg. Und das Volk, das sich gegen Unrecht und Gewalt verteidigt, plädiert für die Sache Gottes. „Es ist bekannt, wie der Krieg auf russischer Erde aussieht, der des Glaubens wegen

⁷ H. Hömberg und H. Bünemann, Repin, in: Kindlers Malereilexikon, Bd. V (Zürich 1968) 62.

entfacht wurde: es gibt keine Kraft, die stärker wäre als der Glauben.“⁸ Diese Worte Gogols zeigen, daß bis in den Krieg hinein religiöse Kräfte den Russen mitbestimmen.

Das christliche Motiv und die Unzerstörbarkeit des Goldgrunds der russischen Seele

Die russischen Realisten, die zu einem Teil in Paris studierten, Zeitgenossen von Manet, Degas, Renoir und Toulouse-Lautrec, kennen in ihren Bildern kaum ein erotisches Motiv. Ilja Repin fällt sogar vernichtende Urteile über St. Peter in Rom und die fragwürdig gewordene religiöse Kunst des 18. Jahrhunderts: „Alles an ihr (d. h. der Kirche St. Peter) ist schablonenhaft, nichts erinnert an einen ‚Gottestempel‘. Die Galeriebilder verlieren sich in einer Ornamentierung heidnischen Charakters. Die schwungvolle Plastik der zahlreichen päpstlichen Grabmäler ist auf äußerlichen Effekt berechnet, gekünstelt und – der Leser möge mir verzeihen – meist sehr sinnlich, verführerisch und fast pornographisch. Das ist durchaus keine Übertreibung: Im Dom von Siena haben die Darstellungen vieler Engel am Hauptaltar vom Ende des vergangenen Jahrhunderts einen eindeutig pornographischen Charakter“ (Repin, 305). Die Erotisierung der Kunst war in Rußland weder nötig noch möglich, weil die Vorherrschaft der Agrarkultur, die wirtschaftliche Not und eine tiefe Religiosität die Sexualität einschränkten. Dagegen besitzt das religiöse Motiv auch bei den Realisten seine ursprüngliche Sprengkraft.

Die Wende der religiösen Malerei von der klassizistischen Formel zur volkstümlichen Spiritualität leitete Alexander Andrejewitsch Iwanow (1806–1885), ein Freund des Nazareners Overbeck, mit seinem Bild „Christus erscheint dem Volk am Jordanufer“ (1837–1857) ein. Repins „Kreuzprozession im Gouvernement Kursk“ (1883) intensiviert dieses Element des Volkhaften. Manchmal gewinnt man sogar den Eindruck, dieses Bild Repins wäre aus dem Geist von Goyas Geißlerprozessionen entstanden; denn es besitzt jenen irrationalen Charakter, der die Bewegung in der Natur mit dem Volke zusammensieht. Eine dumpfe Erlösungssehnsucht bestimmt die Szenerie beider Maler.

Dagegen zeichnet die Beichtdarstellungen von Werestschagin oder Alexej Iwanowitsch Korsuchin das Intime aus. Bei aller Familiarität wird die tiefe Innerlichkeit des Volks sichtbar gemacht.

So nehmen die Künstler dem christlichen Motiv zwar die überkommene byzantinische Struktur und Härte, geben ihm aber zugleich eine gegenwartsmächtige Gestalt. „Das Abendmahl“ (1866) von Ge führt bei aller Konventionalität, die ein erster Eindruck vermittelt, aus dem traditionellen Schema des Motivs hinaus. Ge schildert den Augenblick, in dem Judas den Raum verläßt, das heißt, er charakterisiert den Verrat. Christus ist bestürzt und enttäuscht wie der Führer einer der vielen revolutionären Konventikel des alten Rußland, weil sein Freund ihn bei der Polizei hinhängt. Tat-

⁸ Nikolai Gogol, *Taras Bulba* (Köln, Olten 1966) 235.

sächlich soll Christus die Züge des revolutionären Publizisten und Demokraten A. I. Herzen tragen. In Ges Studie „Christus vor Nikodemus“ (1889) glaubt man sogar Beziehungen zu Daumiers „Ecce Homo“ zu erkennen. Ges Bild „Was ist Wahrheit?“ (1890), das Christus zusammen mit Pilatus darstellt, entscheidet sich deutlich für den geprügelten und getretenen Menschen als Bild des Erlösers. Dieser Christus vor Pilatus wirkt bei all seinen Leiden doch nicht wie gebrochen. Er beharrt gegen die leere Rhetorik des Politikers der römischen Besatzungsmacht auf seiner Frage: „Was ist Wahrheit?“

So revolutionär christlich hat auch Kramskoi in langwierigen Studien seinen „Christus am Ölberg“ (1872) empfunden. Man könnte über diese Christusgestalt die Sätze schreiben, die Repin von einem nie vollendeten Bild des Malers Kramskoi zum Thema „Freue dich, König der Juden“ aufzeichnete: „Die durch die Aufforderung zur Selbstentsagung an ihrer empfindlichsten Stelle getroffene dumpfe Welt kostet die Rache an dem wehrlosen Verkünder des allgemeinen Heils aus und ergötzt daran ihr abgestumpftes Gewissen“ (Repin, 169). Diese Sätze des Künstlers und mehr noch die Bildwerke selbst offenbaren eine revolutionäre Verbindung christlicher Gedanken mit einem neuen gesellschaftlichen Bewußtsein.

So mag die Ausstellung der „Peredwishniki“ in Baden-Baden zunächst konventionell wirken: Landschaften, Genreszenen und Porträts der Kunst des 19. Jahrhunderts. Aber die Geistigkeit dieser Kunst – der „kritische Realismus“ – hat in Rußland selbst die große Revolution eingeleitet. Es könnte sein, daß diese Ausstellung auch einen Umbruch im Geistesleben der Gegenwart signalisiert, einen Umbruch, der bahnbrechender wirkt als alle blutige Politik.