

Don russischer Kunst.

Von
Hermann Vahr.

Es ist schwer, die russische Kunst zu richten. Viele Widersprüche sind in ihr, und jede neue Erfahrung verwirrt die frühere. Kein allgemeines Urteil will sich ergeben. Einmal ist man geneigt, ihre barbarische Kraft zu bewundern, der nur leider jedes Maß der Bildung und Gesittung und die ablige Zucht des Geschmacks fehlt; aber daneben finden sich wieder vornehme, feine und gemessene Werke, die nur leider nach fremden Mustern empfunden und ohne freie, einsame Besonderheit sind. Und man sagt bald: ihre nationale Weise entbehre der ausländischen Erziehung und gleich darauf sagt man wieder: schade, daß ihre ausländische Erziehung der nationalen Weise entbehrt.

Die russische Kunst kennt nur die beiden Extreme: blinde Nachäffung der fremden Muster und ungelenke, hilflose Schöpfung aus dem eigenen Gefühle. Die europäischen Künste bilden heute zusammen eine einzige große Kunst, in welcher die Beiträge der einzelnen Völker verschwinden: jedes nimmt alle Neuerungen der Nachbarn, aber um sie sofort mit dem Wesen der eigenen Natur und den Wirkungen der eigenen Geschichte zu versehen und mit ihrem besonderen Stempel weiter zu geben. Die Russen wissen nichts von solchem Tausch und Ausgleich: entweder sie nehmen das Fremde, so wie es ist, daß nicht die mindeste russische Spur daran entdeckt werden kann; oder sie geben das Eigene, dorb und ungelern, daß nicht die mindeste fremde Wirkung gemerkt werden kann. Sie haben gute Kopisten, die niemals einen besonderen Drang verspürten, und sie haben schlechte Originale, die niemals die Schule der Geschichte genossen.

In der Architektur fällt das nicht auf. Es genirt uns nicht, weil wir es selber auch nicht besser gewohnt sind: wir haben selber auch keinen Stil, der die Beispiele der Ueberlieferung, die Neigungen des Volkes und die Bedürfnisse der Zeit verbände, sondern es liegt wüst eines neben dem anderen. So ist auch bei ihnen das Durcheinander der europäischen Stile geduldig neben der heimischen Weise, welche mit ihren Spitzen, geschwollenen Türmchen und den bunten Neigungen ein helles, lautes und bewegliches Wesen hat. Die neuen Bauten der großen Städte entfernen sich wenig von der Schablone der wiener und berliner; nur die Landhäuser, welche man Datschen nennt, gehorchen gerne der hergebrachten Sitte. Die vornehmsten Paläste, welche meist aus den Tagen der zweiten Katharina stammen, haben einen feierlichen, weit-schweifigen und schwerfälligen Klassizismus von gespreizter Würde.

Die Skulptur ist durchaus ausländisch. Ich kenne keinen Versuch, ihr einen russischen Charakter zu geben. Was von Orlovskij und Klodt, von Pavrekij und Kamenskij, von Miseschin und Opekuschin in der Akademie, in der Eremitage und auf den Straßen von Petersburg zu sehen ist, nichts trägt sein besonderes Zeichen, wodurch es als russisch erkenntlich würde; und das löstliche Werk, welches das Land in Stein besitz, der stolze und verwegene Ritt des großen Peter ist von dem französischen Bildhauer Falconet erschaffen.

Man muß in die Malerei, um eine eigentlich russische Kunst zu entdecken. Ich hatte mir freilich mehr verprochen. Ich erinnerte mich der Russen auf der letzten pariser Weltausstellung. Da war ja auch nicht allzuviel losgewesen, aber die kräftigen und eigenen Bilder der Basfirshchew, welche mit den sicheren Mitteln der neuen französischen Technik eine fremde, ferne, unheimliche Natur

ausdrückten, reizten jede Neugier. Dergleichen hoffte ich zu finden, um die Seele des Volkes zu erhaschen. Aber ich habe vergeblich gesucht.

Seele des Volks, das innerste Gemüt, die besonderen Heimlichkeiten dieser seltsamen Rasse — davon sind schon manche Spuren. Nicht in der Eremitage, welche in den zwei russischen Sälen nur die Klassiker und die Romantiker enthält; einen ausgenommen, haben sie auch in den russischen Stoffen immer nur ausländische Formen. Aber in der Akademie und in der „Wanderausstellung“, welche ich besuchte, sind manchmal Vorkämpfer des nationalen Geistes und der nationalen Empfindung. Nur wollen sie — für unsere Gewohnheiten wenigstens und unsere Bedürfnisse — nicht recht vernehmlich und deutlich werden: es fehlen ihnen die Mittel, sich auszudrücken und sich mitzuteilen. Das eigentlich Malerische kommt zu kurz. Sie besitzen das Handwerk der Kunst nicht; sie haben keine Herrschaft über die Geheimnisse der Technik. So quälen sie sich und stammeln bloß irre herum, wie in einer ungewohnten und widerspenstigen Sprache. Man merkt es schon, daß sie etwas zu sagen hätten, eigene Gefühle und eigene Wünsche, die wir in uns niemals vernommen; aber es will nicht heraus, sie können es nicht gestalten, und so lassen wir bald das mühselige und verbrießliche Kalen. Freilich; es sind auch andere da, denen die Technik gehorcht. Sie haben fleißig gelernt, bei fremden Meistern; nur haben sie leider mit der fremden Weise auch den fremden Geist erlernt und den eigenen vergessen — er ist höchstens noch an der Neigung zum Uebertreiben zu gewahren: sie wollen die Pariser immer noch überparisern. Die einen sind Original, aber sie wissen daraus nichts zu machen, sie haben nichts gelernt; die anderen können manches, aber es fehlt das besondere Gefühl, sie haben alle Nuancen ihrer Natur in der Schule gelassen.

Die Eremitage enthält in zwei Sälen die Klassiker und Romantiker der russischen Malerei. Da ist Ugrjumow, der von 1764 bis 1825 lebte; man stelle sich einen abgemagerten und reduzierten Cornelius vor. Da ist, aus der nämlichen Zeit und von dem nämlichen Geiste, Brulow, an dem alles korrekt und verständlich und wolgemeint und klug erdacht, aber leider ohne Leben und langweilig ist. Da ist die eiserne Schlange des Bruni, welche die Russen mit freudigem Stolz rühmen: denn sie ist unvernünftig groß, und hier geht alles nach der Elle und nach dem Gewichte. Da ist Jegorow, ein empfindsamer, feiner und sauberer Zeichner, aber seine vorsichtigen und leisen Farben wirken nicht. Da ist Schischedrin, der Kraft und Temperament hat. Da sind die grellen und ungestümen Farben des Nwasowskij.

So wird die Reihe rasch und ohne Mühe erledigt. Jeder weckt gleich eine Erinnerung, man sieht auf den ersten Blick seine Herkunft und braucht bloß seinen Namen in die fertigen Rubriken einzutragen. Keiner hält einen durch Besonderheit auf — einen einzigen ausgenommen.

Dieser Eine heißt Matowskij. Mit dem ist es mir sonderbar gegangen. Ich hatte in Paris einiges von ihm gesehen: gute und aufrichtige Arbeit, im Besitze aller Mittel und jener geheimen und unbeschreiblichen Marke — man kann nicht sagen, worin sie eigentlich besteht, man riecht sie bloß mit dem Instinkte, aber man weiß gleich: daß ist ein Künstler. Dieses wunderliche Zeichen, welches kein Fleiß erwerben und keine Lehre mitteilen kann, trugen sie alle; aber sie verrieten nichts von seiner Natur und verbargen, indem sie ängstlich der akademischen Schablone folgten, geflissentlich alles Persönliche. Das mußte mich verdrießen und gerade aus dem zuverlässigsten Gefühle, daß hinter ihnen dennoch ein Künstler versteckt war, habe ich ihn recht ehrlich gehaßt.

Hier fand ich zwei Bilder. Das eine stellt eine orientalische Prozeßion dar. Es hat eine kluge Komposition: jede Gruppe, aus dem Ganzen gelöst und für sich gesehen, ist eine fertige und geschlossene Erzählung und scheint doch, wenn man sie dann im Zusammenhange prüft, nur für das Ganze da, notwendig und unvermeidlich. Nichts drängt sich vor, nichts ist „aufgestellt“, und wenn man sich bemüht, die Gruppen zu vertauschen, anders zu ordnen oder eine zu entfernen, das will einem nicht gelingen. Das Bild hat eine kräftige und reine Stimmung; sie ist erlebt — der echte Ton der afrikanischen Küste; und sie ist sehr wirksam und teilt sich deutlich mit. Also wieder eine ganze Reihe vortrefflicher Tugenden, aber wieder fehlt der persönliche Zug: es beichtet nirgends die Seele des Künstlers.

Das andere ist ein Tanz von Nymphen. Es hat auch jene Verdienste der sicheren Technik, in Zeichnung und in Farbe, jene knappe Entschiedenheit, an der alles ineinanderhängend ist, jene Einheit der Stimmung. Aber darüber ist, in jeder einzelnen Gruppe und auf dem Ganzen, wie ein großes Rätsel ausgegossen, eine unfäglich traurige Wollust, eine leise, sehnüchtige Klage nach dem Frieden des Todes. Ich kann nicht sagen, woher es kommt, aber es ist unüberwindlich, wie wenn man nachts, wann blaue Dämmerung von der Neva schweben, vor dem grauen Granit des großen Peter träumt oder wenn man der hoffnungslosen Behmut der langsamen russischen Lieder lauscht. Es liegt auf dem Bilde ein stummer Gram wie in den Blicken des verzweifeltsten Volkes; es liegt die Geschichte des Landes darauf. Ich habe kein andres russisches Bild gesehen, das mit allen Mitteln der europäischen Malerei das ergebene Leid und die müde Wunschlosigkeit erzählte, die die Besonderheit dieser Rasse entscheiden.

Das Ergebnis ist also eigentlich gering: ein einziger Maler und von diesen wieder nur ein einziges Bild. Die Ernte lohnt kaum die lange Mühe. Und doch wird der Freund der Künste Petersburg nimmermehr vergessen. Nirgends sind tiefere und mächtigere Wirkungen, nirgends auf der ganzen Erde. Man darf sie bloß nicht bei den Russen suchen.

Ich kenne nur eine Gallerie, welche sich mit der Eremitage von Petersburg messen kann: das ist der Prado von Madrid. Die Eremitage ist reicher als der Louvre, als das Belvedere, als die dresdner Gallerie. Ihre äußere Ansicht heißt nicht viel, aber schon das Treppenhaus — die Stufen von weißem, die Wände von gelbem Marmor, darüber graue Säulen — wirkt feierlich und groß. In allen Sälen ist eine üppige Verschwendung von Manganit, Jaspis, Malachit, ohne Gleichen.

Gleich die Spanier sind vortrefflich. Nur Goya fehlt und von Velasquez sind bloß Bildnisse da; den Heiligenmaler, den ausgelassenen Humoristen des Volkes und den gedankenscharfen, wortfargen Historiker findet man hier nicht. Aber von allen Wandlungen des Murillo giebt es deutliche Beispiele. Ebenso Ribera. Alfonso Cano, Coello. Freilich die wilde, aber in Leiden ausgeföhnte und zu stiller Demut gezähmte Zubrunst des Zurbaran regt sich in diesem heiligen Lorenz nur ganz heimlich und leise. Dann viele köstliche Proben der Franzosen, Poussin, Claude Lorrain, Chardin, Greuze und Fragonard besonders. Weniger die Italiener: von den primitiven bloß ein herrlicher Botticelli, aber dafür die Madonna Litta des Lionardo, die Colombina des Quint, die Madonna del Latte des Correggio, vier sichere Raffaels, drei mächtige Meisterstücke des Sebastian del Piombo, eine Fülle von Tizians und die reichste Sammlung der italienischen Naturalisten und Manieristen, mein Liebling Tiepolo mit einer zauberischen Kleopatra. Am schlechtesten

die Deutschen und die alten Niederländer; am besten die flämische und die holländische Schule: 62 Rubens, unter den 34 van Dycks das unvergeßliche Bildnis eines vornehmen, lieblichen, schwermütig gelassenen Jünglings und die beredsamsten Beispiele seiner Entwicklung durch Rubens und die Italiener zu eigener Würde und Weihe, und 41 Rembrandts aus allen Zeiten seiner Bildung, darunter die reifsten und mächtigsten, welche er geschaffen.

So kann man viele, viele Stunden wandern, ohne die schöne Fülle zu erschöpfen. Täglich war ich dort, immer aufs Neue erstaunt und aufs Neue verückt, immer neue Wunder entdeckend. Jahre möchte man in diesem bunten Glücke verbringen.

Die Eremitage enthält nicht bloß Bilder. Es sind auch Zeichnungen da, 11 880 Nummern, aus allen Schulen. Ägyptisches und Assyrisches, Basen, Sphärisches und Sibirisches, Münzen, Gemmen, besonders die aus der Sammlung des Herzogs von Orleans, welche die II. Katharina erwarb, und Antiken; und für den Saal von Perisch brauchte man auch wieder ein ganzes Leben: da sind liebliche Terracotten, Trinkhörner und Becher, Halsbänder, Fibeln und goldene Kronen, Helme, Röcher und schwere Ringe, Vasen, Amphoren und Masken, das meiste aus dem vierten und dritten Jahrhundert vor Christus, griechische und sphyrische Kleinkunst.

So ist Petersburg ein Museum aller vergangenen Künste, aber es ist keine Werkstatt der werdenden. Gegenwart und Zukunft vernimmt man nirgends. Das mag wol auch die schmerzliche und hoffnungslose Stimmung bestärken, welche überall auf dem Lande lastet: man kommt sich vor den stolzen Laten der versunkenen Zeiten selber so ohnmächtig, so wertlos und unnütz vor.



Der antike Topf.

Von

Curt Grottelwitz.

Als im Jahre 1453 die Türken Konstantinopel eroberten und damit dem byzantinischen Reiche ein Ende machten, flüchteten die griechischen Gelehrten aus der Balkan-Halbinsel hinüber nach Italien, um hier an den damals schon hoch entwickelten Universitäten griechische Weisheit und Kultur zu verbreiten. Von dieser Zeit an datirt überhaupt die eifrige Beschäftigung nicht nur mit dem griechischen, sondern auch mit dem römischen Alterthum. Damals erwachte die Antike zu neuem Leben: sie feierte ihre „Renaissance“.

Dem Abendlande ging eine neue Welt auf. Die Gebildeten jener Zeit, die von den Abigensern, von Wielik und Fuß an bis auf Aeneas Silvius, Luther und Machiavelli den Katholizismus geistig überwunden hatten, sehnten sich nach einem neuen Lande, aus dem ihnen frisches Leben und Jugendkraft erwüchse. Dieses neue Land war für die damalige Zeit die Antike. Das Christentum hatte mit seinen kraßfeindlichen Tendenzen gerade den stärksten Geistern die Lebensader unterbunden, die Antike krönte Kraft des Geistes und des Körpers auf prunkvollen Volkstesten durch Siegespreise. Das Christentum hatte mit seiner Sittenlehre „Nicht-von-dieser-Welt“ Lebensverzicht und Weltflucht gepredigt, die